Azərbaycan zurna-balaban məktəbinin ustadı Kalvalı Əli Dədənin
150 illik yubileyinə həsr olunmuş

I BEYNƏLXALQ TÜRK DÜNYASI ƏNƏNƏVİ MUSİQİ VƏ MƏDƏNİ KİMLİK SİMPOZİUMUNUN

MATERİALLARI

MATERIALS

OF THE 1ST INTERNATIONAL TURKIC WORLD TRADITIONAL MUSIC AND CULTURAL IDENTITY SYMPOSIUM

Dedicated to the 150th Anniversary of Ali Dede Kalvali, the master of the Azerbaijani zurna-balaban school

Bakı, 20-21 noyabr 2025

Baku, the 20th-21st of November, 2025

BAKI – 2026

AMEA Folklor İnstitutunun Elmi Şurasının
qərarı ilə nəşr olunur

Elmi redaktorlar: **Hikmət Quliyev**
filologiya elmləri doktoru

Afaq Ramazanova
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Tərtib edənlər: **İlhamə Qəsəbova**
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Elçin Qaliboğlu
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Lalə Şabanova

"I Beynəlxalq Türk dünyası ənənəvi musiqi və mədəni kimlik" beynəlxalq elmi simpoziumunun materialları. Bakı, "Turan Advertising " MMC, 2026, 578 səh.

ISBN 978-9952-8686-5-4

Kitabda 20-21 noyabr 2025-ci il tarixində AMEA Folklor İnstitutu, Azərbaycan Milli Konservatoriyası, AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu, Ankara Musiqi ve Gözəl Sənətlər Universiteti, Ərzincan Binəli Yıldırım Universiteti, Kars Kafkas Universiteti Dövlət Konservatoriyası, Hoca Əhməd Yəsəvi Uluslararası Türk-Qazax Universiteti, Azərbaycan Aşıqlar Birliyi, Azərbaycan Beynəlxalq Muğam Mərkəzi, Müəllif Hüquqları Uğrunda İctimai Birliyi, Union Printing Group MMC-nin birgə təşkilatçılığı ilə keçirilən **"I Beynəlxalq Türk dünyası ənənəvi musiqi və mədəni kimlik"** simpoziumunun materialları toplanmışdır.

© www.folklor.az
© Turan Advertising MMC

TƏRƏFDAŞ QURUMLAR / PARTNER ORGANIZATIONS

AMEA Folklor İnstitutu
Azərbaycan Milli Konservatoriyası
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu
Ankara Musiqi və Gözəl Sənətlər Universiteti
Ərzincan Binəli Yıldırım Universiteti
Kars Kafkas Universiteti Dövlət Konservatoriyası
Əhməd Yəsəvi Uluslararası Türk-Qazax Universiteti
Azərbaycan Aşıqlar Birliyi
Beynəlxalq Muğam Mərkəzi
"Müəllif Hüquqları Uğrunda" İctimai Birliyi
Union Printing Group MMC

SİMPOZİUMUN HƏMSƏDRLƏRİ / SYMPOSIUM CO-CHAIRS

1. Akademik İsa Həbibbəyli – Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının prezidenti
2. Prof. Dr. Erhan Özden – Ankara Musiqi ve Gözəl Sənətlər Universitetinin rektoru
3. Prof. Dr. Kamilə Dadaş-zadə – Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru

SİMPOZİUMUN İDARƏ HEYƏTİ / EXECUTIVE BOARD OF THE SYMPOSIUM

1. Fil.e.d., dos. Hikmət Quliyev – AMEA Folklor İnstitutunun direktoru
2. AMEA-nın müxbir üzvü Ərtegin Salamzadə – AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun direktoru
3. Prof. Dr. Lalə Hüseynova – Azərbaycan Milli Konservatoriyasının prorektoru
4. Prof. Dr. Məhərrəm Qasımlı – Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin sədri

SİMPOZİUMUN TƏŞKİLAT KOMİTƏSİ/SYMPOSIUM ORGANIZING COMMITTEE

Prof. Dr. Yavuz Selim Kafkasyalı – Kars Kafkas Universiteti Dövlət Konservatoriyası
Fil.ü.f.d., dos Afaq Ramazanova – AMEA Folklor İnstitutunun direktor müavini
Fil.ü.f.d., dos. Elçin Abbasov – AMEA Folklor İnstitutunun elmi katibi
Fil.ü.f.d., dos. İlhamə Qəsəbova – AMEA Folklor İnstitutunun aparıcı elmi işçisi
Fil.ü.f.d., dos. Elçin Qaliboğlu – AMEA Folklor İnstitutunun aparıcı elmi işçisi
Gündüz Əliyev – "Kalvalı Əli Dədə" Mədəni İrs Fondunun yaradılması üzrə təşəbbüs qrupunun rəhbəri
Zamiq Yunisov – "Müəllif Hüquqları Uğrunda" İctimai Birliyi İdarə Heyətinin sədr müavini

SİMPOZİUMUN ELMİ HEYƏTİ / SCIENTIFIC COMMITTEE

Sən.e.d., prof. Abbasqulu Nəcəfzadə
Prof. Dr. Adem Balkaya
Prof. Dr. Ali Kafkasyalı
Fil.e.d., dos. Ağaverdi Xəlil
Fil.e.d., prof. Əfzələddin Əsgər
Əli Şamil
Fil.ü.f.d., dos. Əziz Ələkbərli
Prof. Dr. Feyzan Göher Balçin
Fil.e.d., prof. Füzuli Bayat
Prof. Dr. Gökan Ekim
Doç. Dr. Halil Çetin
Prof. Dr. İlqar İmamverdiyev
Fil.ü.f.d., dos. İlkin Rüstəmzadə
Fil.e.d., prof. İradə Köçərli
Prof. Dr. İşenbek Sultanaliev
Prof. Dr. Jabbar İşankul
Fil.e.d., prof. Qəzənfər Paşayev
Fil. e.d., dos. Leyla Məmmədova
Prof. Dr. Mayramgül Dıykanbay
Fil. e.d., dos. Mətanət Abbasova
Prof. Dr. Mitat Durmuş
Fil.e.d., prof. Nailə Rəhimbəyli
Fil.e.d., prof. Nizami Tağısoy (Məmmədov)
Fil.e.d., dos. Oruc Əliyev
Fil.e.d., prof. Ramazan Qafarlı
Sən.ü.f.d., dos. Rauf Bəhmənli
Fil.e.d., prof. Seyfəddin Rzasoy
Prof. Dr. Suleyman Kayıpov
Prof. Dr. Şakir İbrayev
Sən.ü.f.d., dos.Tahirə Kərimova
Prof. Dr. Taner Bozkuş

KATİBLİK/SECRETARIAT

Lalə Şabanova– AMEA Folklor İnstitutunun böyük elmi işçisi

AÇILIŞ NİTQLƏRİ

Akademik İsa HƏBİBBƏYLİ
Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının prezidenti

ƏLİ DƏDƏ EL SƏNƏTİ MƏKTƏBİ VƏ ELMİN VƏZİFƏLƏRİ

Hörmətli qonaqlar və konfrans iştirakçıları!

Azərbaycan zurna-balaban məktəbinin banisi Əli Dədənin 150 illiyinə həsr olunmuş beynəlxalq konfransa xoş gəlmisiniz. Beynəlxalq konfransın əsas təşkilatçıları Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Folklor İnstitutu, Azərbaycan Milli Konservatoriyası və Ankara Musiqi və Gözəl Sənətlər Universiteti hesab olunur. Eyni zamanda, Ərzincan Binəli Yıldırım Universiteti, Kars Kafkas Universiteti, Əhməd Yəsəvi Uluslararası Türk-Qazax Universiteti, Azərbaycan Aşıqlar Birliyi, Beynəlxalq Muğam Mərkəzi, "Müəllif Hüquqları Uğrunda" İctimai Birliyi və "Union Printing Group" MMC də əsas təşkilatçılar sırasındadır.

Bizdə indiyə qədər folklorun ayrı-ayrı problemlərinə, janrlarına və tədqiqatçılarına həsr olunmuş çoxsaylı konfranslar keçirilmişdir. Amma folklor ifaçılarına həsr olunmuş konfranslar müqayisədə qat-qat az hallarda təşkil olunmuşdur. O az hallarda olan konfranslarımız da daha çox aşıq ifaçılarına həsr olunmuşdur. Digər janrlar, tutaq ki, məsələn, aşıq yaradıcılığına yaxın olan tar sənətinə, tutalım ki, qarmon sənətinə, qaval sənətinə və başqa sənətlərə həsr olunmuş konfranslar barmaqla sayılacaq qədər azdır. Halbuki belə elmi konfranslara da ehtiyac vardır.

Çünki həmin sənətləri dirçəltmək lazımdır. Onları yaşatmaq, təbliğ etmək, inkişaf etdirilməsinə elmi dəstəyi təmin etmək üçün həmin sahələrə həsr edilmiş elmi konfranslara ehtiyac vardır. Bu iş elm adamlarının və akademiyanın vəzifələri sırasında mühüm yer tutur. Elmi konfranslar həm ifaçını, həm də həmin sahə üzrə ifaçılıq sənətini diqqət mərkəzinə çəkməyə xidmət edir.

Bu yaxınlarda Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyev Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının 80 illik yubileyindəki parlaq və dərin məzmunlu nitqində də qarşımıza qoyduğu mühüm vəzifələr sırasında milli-mənəvi dəyərlərimizin yaşadılması və azərbaycançılıq ideallarının ön mövqeyə çəkilməsi kimi strateji məsələlər xüsusi yer tutur. Bu mənada müasir dövrdə ayrı-ayrı qədim sənətləri yaşatmaq və dirçəltmək, onları elmi mühitə gətirmək, elm vasitəsilə ictimaiyyətə təqdim etmək də xüsusi yer tutur.

Bu mənada Əli Dədənin anadan olmasının 150 illiyinə həsr olunmuş konfransı ilk növbədə adı çəkilən şəxsiyyətin böyük sənətinə, yaşayan və davam edən sənətinə, o sənətin inkişafındakı roluna və xidmətlərinə Azərbaycan elmi ictimaiyyətinin və Türk dünyası elmi ictimaiyyətinin hörmət və ehtiramının ifadəsi kimi qiymətləndirirəm.

Eyni zamanda, hesab edirəm ki, bu konfrans Əli Dədənin timsalında Azərbaycanda bu gün də yaşayan ifaçılıq sahəsində öz yeri olan zurna-balaban sənətinin inkişaf etdirilməsinə, davam etdirilməsinə, təşviq olunmasına mühüm bir mesajdır. Bu cəhətdən, elə hesab edirəm ki, konfransımız son dərəcə böyük əhəmiyyətə malikdir.

Konfransdan əvvəl mən Folklor İnstitutunun rəhbəri ilə danışıqdan da başa düşdüm ki, Əli Dədənin sənətini yaşadanlar içərisində onun öz nəslinin nümayəndələri də olmuşdur və onlar bu gün də var. Demək bu qədim sənət həm də şəcərə olaraq bir ailə tərəfindən davam etdirilir. Artıq bu bir ənənəyə çevirilmişdir. Biz bu yaxşı ənənələrimizi, el sənətinin nəsildən-nəslə keçməsini və yaşadılmasını dəstəkləyirik.

Bu o deməkdir ki, Əli Dədənin zurna-balaban məktəbi vardır, həm ölkəmizdə davamçıları vardır, həm də öz nəslindən olan davamçıları bu sənəti yaşatmaqda davam edir. Yəni Aşıq Ələsgər necə saz-söz sənətinin aşıq ədəbiyyatında məktəbini yaratmışdırsa, Əli Dədə də zurna-balaban sənətində də məktəb yaratmağa müvəffəq olmuşdur. Əli Dədə məktəb yaratmış, bu sənəti özündən sonra 100 il yaşatmağa təkan vermişdir. O, zurna-balabançı nəsillər yetişdirmiş görkəmli bir ifaçımızdır. Ona görə də mən bu konfransı həm tarixə baxış baxımından, folklorşünaslıq cəhətdən əhəmiyyətli və aktual saydığım kimi, ondan qat-qat artıq bu sənətin yaşadılmasını gündəmə gətirmək və onu elmi yöndən dəstəkləmək mənasında daha böyük əhəmiyyət verirəm.

Burada bizim Folklor İnstitutundan, ali məktəblərimizdən olan tədqiqatçıların Əli Dədənin fəaliyyəti, müasirləri, davamçıları, həm də sənəti haqqında ediləcək məruzələri bu sənətə həsr olunmuş ölkəmizdə birinci tədqiqatlar kimi qiymətləndirirəm. Təəssüf ki, bizdə indiyə kimi zurna-balaban sənəti ayrıca tədqiq olunmayıb. Bu sahə üzrə barmaqla sayılacaq qədər az məqalələr vardır və ya yox dərəcəsindədir. Ona görə Əli Dədəyə həsr edilmiş elmi konfransa keçmiş işi dirçəltmək baxımından, folklorşünaslıqda bu istiqamətə də diqqəti yönəltmək nöqteyi-nəzərindən yeni bir istiqamət açmaq kimi yüksək qiymət və əhəmiyyət verirəm. İnanıram ki, elmi konfransda səslənəcək məruzələr, aparılacaq müzakirələr folklorşünaslığımızın bir boşluğu, zurna-balaban sənətinin tədqiqi sahəsindəki boşluğu aradan qaldıracaq. Həm də bu sənətin inkişafına müsbət təsir göstərəcək, gələcəyinə təkan verəcəkdir. Əli Dədənin ölməz sənətini yenidən dirçəltmək bizim borcumuzdur. Əli Dədənin şəxsiyyəti və sənətinə həsr edilmiş sanballı bir monoqrafiyaya ehtiyac vardır.

Beynəlxalq elmi konfransın işinə uğurlar arzulayıram.

Prof. Dr. Aktotı RAİMKULOVA
Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondunun prezidenti

Hörmətli elm xadimləri, tədqiqatçılar və dəyərli konfrans iştirakçıları,

Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondu adından hər birinizi səmimi salamlayır, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Folklor İnstitutunun digər mötəbər elm-təhsil-mədəniyyət qurumları ilə ortaq təşkil etdiyi bu dəyərli elmi tədbirin əhəmiyyətini xüsusi vurğulamaq istəyirəm. I Beynəlxalq Türk Dünyası Ənənəvi Musiqi və Mədəni Kimlik Simpoziumunun mövzusu təkcə musiqi tariximizi deyil, həm də xalqlarımızın mənəvi yaddaşını, özünüdərk prosesini və mədəni davamlılığını anlamaq baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Türk xalqlarının çoxəsrlik mədəni irsində musiqi sadəcə bir incəsənət sahəsi deyil, həm də kimlik daşıyıcısı, yaddaşın qoruyucusu, nəsilləri bir-birinə bağlayan körpüdür. Xalqlarımızın musiqi ənənələri min illər boyu şifahi şəkildə ötürülərək formalaşmış, ustad-şagird məktəbləri, ocaqlar və bölgə mədəniyyətləri vasitəsilə zənginləşmişdir. Qeyd olunan amillər tarixin müxtəlif dövrlərində türk toplumlarının birlik, həmrəylik və özünəməxsusluq hissinin möhkəmlənməsində mühüm rol oynamışdır.

Azərbaycan muğamı, aşıq yaradıcılığı, el havaları və milli ifa ənənələri Türk Dünyasının bütün guşələrində mövcud olan oxşar musiqi kodları ilə səsləşir. Biz bu oxşarlıqları təsadüfi bir paralellik deyil, ortaq mədəni köklərimizin güclü təzahürü kimi görürük. Bugünkü konfrans kimi elmi platformalar isə bu oxşarlıqları daha dərin araşdırmaq, onları sistemləşdirmək və gələcək nəsillərə sağlam şəkildə ötürmək üçün mühüm imkan yaradır.

Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondu olaraq bizim əsas missiyamız Türk Dünyasının zəngin mədəni irsinin araşdırılması, qorunması və beynəlxalq səviyyədə tanıdılmasıdır. Ənənəvi musiqi ailələrinin tədqiqi, onların rəqəmsallaşdırılması, arxivləşdirilməsi, ifaçı nəsillər arasında körpü qurulması və gənclərin bu irsə marağının artırılması Fondumuzun prioritet istiqamətləri sırasındadır. Çünki biz inanırıq ki, mədəni irs yalnız keçmişin xatirəsi deyil, gələcəyin davamlı inkişafı üçün strateji bir sərvətdir.

Əminik ki, bu gün keçirilən konfrans həm elmi yanaşmaların mübadiləsinə, həm də musiqinin mədəni və sosial funksiyalarına dair yeni baxışların ortaya çıxmasına zəmin yaradacaq. Eyni zamanda ona da əminik ki, Türk Dünyasının müxtəlif ölkələrini təmsil edən alimlər, iştirakçı tədqiqatçılar və musiqi ictimaiyyəti bu sahədə yeni tədqiqat istiqamətlərinin, metodoloji yeniliklərin və praktik töhfələrin formalaşmasına mühüm töhfələr verəcəklər.

Sonda AMEA Folklor İnstitutu başda olmaqla bu dəyərli tədbirin təşkilatçılarına, layihədə əməyi olan bütün həmkarlarımıza təşəkkürümüzü bildirirəm. Türk mədəniyyətinə xidmət edən hər bir belə təşəbbüs bizi bir addım da irəli aparır, birliyimizi möhkəmləndirir, milli kimliyimizi daha da gücləndirir.

Bir daha konfransın işinə uğurlar arzulayır və ümid edirəm ki, bugünkü müzakirələr gələcək əməkdaşlıqlar və yeni ortaq layihələr üçün möhkəm zəmin yaradacaq.

Diqqətinizə görə təşəkkür edirəm!

Prof.Dr. Kamilə DADAŞ-ZADƏ
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru

Hörmətli simpozium iştirakçıları!

Sizi, türksoylu xalqların mədəni inteqrasiyasına və humanitar elmlər sahəsində qarşılıqlı əməkdaşlığına xidmət edən I Beynəlxalq Türk Dünyası Ənənəvi Musiqi və Mədəni Kimlik Simpoziumunda iştirak etməyiniz münasibətilə təbrik edir və salamlayıram!

Postqlobal dünyada cərəyan edən siyasi proseslər, çağdaş dövrümüzün tələbləri, milli-mədəni inkişaf təmayülləri türkdilli dövlətlər arasında əlaqələrin möhkəmləməsinə zərurət yaradır. Əcdadlarımızdan miras aldığımız ortaq dil, mədəniyyət və mənəvi dəyərləri qorumaq, inkişaf etdirmək və gələcək nəsillərə çatdırmaq baxımından müştərək layihələrin həyata keçirilməsi xüsusi önəm daşıyır. Heç şübhəsiz ki, bu gün işinə başlayan simpozium türk xalqlarının ortaq mədəni dəyərlərinin daha dərindən araşdırılması üçün mühüm platforma yarada bilər. Müasir dövrdə ənənəvi musiqinin milli kimliyin mühüm göstəricisi kimi çağdaş elmi pardiqmalar əsasında öyrənilməsi xüsusi aktuallıq kəsb edir və simpozium bu istiqamətdə nəzəri və praktik yanaşmaların tətbiqinə şərait yaradır.

I Beynəlxalq Ənənəvi Musiqi və Mədəni Kimlik Simpoziumu türk dünyasının tanınmış ifaçısı, Azərbaycan milli musiqisi tarixində zurna-balaban məktəbinin inkişafında önəmli xidməti olan ustad Kalvalı Əli Dədənin 150 illiyinə həsr olunub. Maddi və mənəvi mədəniyyətin ayrılmaz tərkib hissəsi olan çalğı alətləri türk xalqlarının təfəkkür tərzini və "səs idealını" əks etdirən dəyərli abidələrdir. Alətlərimizin quruluşu və diapazonu, dinamik imkanları və tembri musiqi mədəniyyətinin müəyyən tarixi mərhələlərinin özəlliklərini təzahür etdirən qiymətli mənbədir. Bu baxımdan türksoylu xalqların etnik çalğı alətlərinin öyrənilməsi türk xalqlarının mifik – fəlsəfi görüşlər sistemi, mental özəllikləri və bədii dəyərlərinə dair bir çox məqamların araşdırılması üçün zəmin yarada bilər.

Əminəm ki, bu gün keçiriləcək simpozium türksoylu xalqların mədəni həyatında, humanitar elmlər sahəsində gedən proseslərin əlaqələndirilməsi və düzgün istiqamətləndirilməsi baxımından faydalı olacaqdır.

Bir daha hamınızı salamlayır və simpoziumun işində sizə uğurlar arzulayıram!

Prof.Dr. Mahirə HÜSEYNOVA
Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin prorektoru

Hörmətli İsa müəllim, dəyərli tədbir iştirakçıları, əziz qonaqlar!
Hörmətli Kamilə xanım, sizin dərin məzmunlu məruzənizi diqqətlə dinlədim.

Professor Erhan bəy və bu simpoziumun əsas təşkilatçısı, Folklor İnstitutunun rəhbəri Hikmət müəllim – hər birinizi səmimiyyətlə salamlayır və bizi bu dəyərli tədbirə dəvət etdiyinizə görə dərin təşəkkürümü bildirirəm.

Hörmətli İsa müəllim, mənim üçün böyük əhəmiyyət daşıyan daha bir təşəkkürümü də xüsusi qeyd etmək istərdim. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının 80 illik yubileyi münasibətilə keçirilən təntənəli tədbirə məni də dəvət etdiyiniz üçün, hörmətli İsa müəllim, Sizə dərin minnətdarlığımı bildirirəm. Hesab edirəm ki, bir insana ömrü boyu cənab Prezidentimizin bir neçə çıxışını əyani şəkildə dinləmək imkanı nəsib ola bilər. Düşünürəm ki, cənab Prezidentin Akademiyanın 80 illik yubileyindəki çıxışı, əslində, bizim üçün həm elmi fəaliyyət sahəsində, həm də vətəndaşlıq mövqeyində aydın və qəti bir yol xəritəsi oldu.

Şübhəsiz ki, bizim hər birimiz Azərbaycan dilinin daşıyıcılarıyıq. Təəssüf ki, bəzən dilin saflığını lazımi səviyyədə qoruya bilmirik. Bir halda ki, dilimizdə əzəli kəlmələr mövcuddur, onda əlavə, gəlmə sözlərə nə ehtiyac vardır?!. Cənab Prezidentin vurğuladığı kimi, "Bu, ya səhvdir, ya da təxribat". Bundan daha dəqiq, daha kəskin və daha dəyərli bir fikir söyləmək mümkün deyildir ki, bu söz deyildi.

Bugünki Simpozium da milli-mənəvi dəyərlərimizin qorunması, gələcək nəsillərə ötürülməsi baxımından olduqca maraqlı bir mövzuya həsr olunub. Bizdən öncə Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondunun rəhbəri Aktotı xanımın müraciəti səsləndirildi və mən bilirəm ki, Fond Azərbaycan, eləcə də Türk xalqlarına məxsus mədəni dəyərlərin qorunması və təbliğinə xüsusi əhəmiyyət verir. Bu, həqiqətən də təqdirəlayiq bir haldır.

Hörmətli Hikmət müəllim, Sizə də bir daha təşəkkürümü ifadə edirəm. Çünki milli-mənəvi dəyərlərimiz sandıqda qalmamalıdır, onları üzə çıxarmaq, yeni nəsillərə mənimsətmək çox vacib məsələlərdir. Bu, elmin borcudur və hörmətli Prezidentimiz də həmin çıxışında məhz belə məqamları xüsusi vurğuladı.

Diqqət yetirək: bu günün gözündən baxanda 150 il bundan əvvəl "kalvalı" olmaq nə demək idi? Mən sizi əmin edirəm ki, bu gün tələbələrimizin çoxu "kalvalı" sözünün mənasını, onun mahiyyətini bilmir. "Kalvalı", "Kəlvəli", yaxud "Kərbəlayi" nədir? – bu anlayışların incəlikləri nə ilə bağlıdır? Bunu bəzən formal bir məsələ kimi qeyd edirlər. Məhz bu cür tədbirlərin hesabına belə mövzular, Kalvalı Əli Dədə kimi şəxsiyyətlər, ifaçılar gündəmə gəlir. Hesab edirəm ki, belə tədbirlərin ən mühüm funksiyalarından biri məhz dəyərlərimizin yaşadılması, nəsildən-nəsilə ötürülməsi, bütövlükdə, xalq xəzinəmizin diqqət mərkəzinə gətirilməsidir.

Həmçinin burada bir anlayış da var – "Dədə". Hər kəsə "dədə" demək olarmı? Hər ağsaqqala, el içində hər sənət ustasına "dədə" deyirlərmi? Əlbəttə ki, xeyr! "Dədə" olmaq üçün insanın çox dərin mənəvi və mədəni dəyərlərə sahib olması zəruridir. Məhz buna görə də Kalvalı Əli Dədənin bu cür təntənəli şəkildə yad edilməsi, onun sənətinin və şəxsiyyətinin araşdırılması, bu istiqamətdə aparılan tədqiqatlar olduqca qiymətlidir. Mən simpoziumun işinə uğurlar arzulayıram.

Mən folklora müəyyən mənada yaxınam – bu, dədədən-babadan gələn bir yaxınlıqdır. Kamilə xanımın da qeyd etdiyi kimi, Qarabağ savaşının unudulması qeyri-mümkündür. O, əbədiyyən bizim qəlbimizdədir. Qarabağ savaşında şəhid olan övladların analarının hissləri haqqında, məsələn, belə bir söz deyilir "Yanıqlı ney kimi sızıldayırdı". Göründüyü kimi, burada başqa musiqi alətlərinin adı çəkilmir – tar yaxud kaman deyilmir, məhz ney deyilir. Ney bizim milli, etnik musiqi alətlərimizin ön sırasında, sazla yanaşı gəlir. Heç görmüsünüzmü ki, saz balabansız olsun? Balaban müəyyən məqamlarda, xüsusilə də aşığın söz dediyi məqamlarda boşluğu doldurur.

Mənim valideynlərim əslən Qərbi Azərbaycanlıdır. Mən bütöv azərbaycanlıyam, onlar da bütöv azərbaycanlıdır. Amma kökümüz, rişələrimiz ordandır. Anamgil tərəfdə, hörmətli İsa müəllim də xatırlayar – Azay və Qaçay var idi. Onlar öz atalarından, ataları isə öz dədələrindən, əcdadlarından gələn musiqini elə yaşadırdılar ki, toy məclislərində, adətən balaban və zurna olardı. Ona görə də, zurna-balaban bizim qanımıza-canımıza, ədəbiyyatımıza hopub, mədəni yaddaşımızdadır.

Zurna və balaban sadəcə oynamaq və ya qulaq asmaq üçün olan alətlər deyil. Onlar bizim dərdimizi danışır. Deyə bilmədiklərimizi musiqi deyir və bəzən bu, sözün özündən də təsirlidir. İnsan həm kədərli günündə, həm də sevincli anında musiqiyə üz tutur. Ona görə də musiqi də söz qədər qiymətlidir, dəyərlidir.

Hörmətli İsa müəllim, Sizə bir daha təşəkkür edirəm. Sizin rəhbərliyiniz dövründə bu cür incə və dərin məqamlara xüsusi diqqət yetirilməsi təqdirəlayiqdir. Mən əminəm ki, bu Simpoziumdan sonra Kalvalı Əli Dədə haqqında mükəmməl bir kitab ortaya qoyulacaq. Bu, həm elmi-tədqiqat baxımından, həm də tədris baxımından çox dəyərli olacaqdır. Eyni zamanda bu cür dəyərli tədbirlər zalda əyləşən hər bir insanın yaddaşında mütləq iz buraxacaqdır.

Çox sağ olun, təşəkkür edirəm!

Prof. Dr. Erhan ÖZDEN
Ankara Musiqi və Gözəl Sənətlər Universitetinin rektoru

Sanat, özellikle de musiki sanatı, Türk milletinin tarih boyunca önem atfettiği en temel kültürel faaliyetlerden biri olmuştur. Türkler, tarih sahnesine çıktıkları ilk dönemlerden itibaren geniş bir coğrafyada köklü medeniyetler kurmuş, bu medeniyetlerin inşasında sanatın estetik gücünden yararlanmayı bir yaşam ilkesi hâline getirmiştir. Türk kültür tarihinde sanat, yalnızca bir süsleme veya eğlence unsuru değil, aynı zamanda bir kimlik inşası aracıdır.

Sanat, Türk toplumu için kadim bir gelenektir; bu gelenek, estetik anlayışın en somut biçimde görünür olduğu alanlardan biridir. Türkler için müzik, sadece bir ifade veya dinlence aracı değil, kültürel kimliğin ayrılmaz bir bileşenidir. Farklı boylara mensup olsalar dahi, Türk toplulukları ortak bir "Türklük bilinci" içinde kendi müzik tarzlarını yaratmış ve bu birikimi kuşaktan kuşağa aktararak korumayı başarmışlardır. Türk sanatının biçimsel ve dilsel çeşitliliğine rağmen özü itibarıyla bir bütünlük arz ettiği görülmektedir.

Bu bağlamda, 20–21 Ekim 2025 tarihlerinde kardeş ülkemiz can Azerbaycan'da düzenlenen "I Beynəlxalq Türk Dünyası Ənənəvi Musiqi və Mədəni Kimlik Simpoziumu", günümüzde de Türk dünyasının sanata ve özellikle musikiye atfettiği değerin bir yansımasıdır. Bu sempozyum, Türk dünyasının ortak sanatsal mirasının ve özellikle müzik kültürlerinin bilimsel bir zeminde ele alınmasına, tartışılmasına ve değerlendirilmesine olanak sağlayan önemli bir bilgi platformudur. Burada sunulan değerli bildirilerin gelecekteki akademik çalışmalara yön verecek nitelikte olacağına inanıyorum. Bu vesileyle, şahsımı bu anlamlı etkinliğe davet eden Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Folklor Enstitüsü'ne ve sempozyumun gerçekleştirilmesinde emeği geçen tüm meslektaşlarıma teşekkür ederim.

ÇIXIŞLAR

Ərtegin SALAMZADƏ
AMEA Memarlıq və İncəsənət İsntitutunun direktoru
AMEA-nın müxbir üzvü

TÜRK DÜNYASINDA MƏDƏNİ KİMLİK

Ənənəvi musiqi bütövlükdə ənənəvi incəsənətin böyük sisteminin xeyli hissəsini təşkil etməklə milli kimliyin göstəricilərindən biridir. Eyniyyətin ilk nəzəriyyəçilərindən olan amerikalı sosial psixoloq E.Erikson hesab edirdi ki, eyniyyətə malik olmaq "şəraitdən asılı olmayaraq özünü dəyişməz hiss etmək" deməkdir. Biz deyəndə ki, bir qrup insan və ya bütöv bir xalq özünü identifikasıya etmək istəyir, bu, o deməkdir ki, onlar öz aralarında eyni olmağa və başqalarından fərqlənməyə çalışırlar. Eyniyyət bu etnosun, xalqın, millətin bütün xarakterik xüsusiyyətlərinin toplanmasını, konsentrasiyasını, kristallaşmasını nəzərdə tutur. Başqa sözlə, kimlik – bu və ya digər insan qruplarına, yaxud ayrıca mədəniyyətlərə xas cəhətlərin toplama halında eyni, oxşar olmasıdır.

Türk dünyasında mədəni kimliyin iki səviyyəsini ayırmaq lazımdır. Birincisi – xalq, etnos, millət səviyyəsində. Və ikincisi – ümumi türk identikliyi səviyyəsində. Bu gün simpozium iştirakçıları Azərbaycan, qazax, özbək və başqa türk mədəniyyətlərində ənənəvi musiqinin xüsusiyyətləri haqqında bir çox maraqlı sözlər deyəcəklər.

Ona görə də mən diqqəti ümumi türk kimliyi amilləri üzərində cəmləşdirmək istəyirəm. İlk öncə bilmək lazımdır ki, türk dünyası – planetin ən qədim və güclü sivilizasiyalarından biridir. Bu, bir neçə min illik tarix və hədsiz geniş coğrafi məkan deməkdir. Qədim türklər dünyada ən böyük dövlətlər yaratmışlar. Çingiz xanın imperiyası dünya tarixində ən böyük dövlət olub, onun sahəsi 28 milyon kv. km idi. Osmanlı və Səlcuq imperiyaları da nəhəng əraziləri əhatə edirdilər. Hazırda müstəqil türk dövlətlərinin və muxtariyyətlərinin ümumi sahəsi təxminən 9,5 milyon kv. kilometrdir. Bu, Çin və ya ABŞ-nin sahəsi ilə müqayisə edilə bilər.

Və bu geniş məkanın istənilən nöqtəsində "bir, iki, üç..." eşidən kimi başa düşürsən ki, öz evindəsən, bura sənin Vətənindir – türk dünyasıdır. Məkan və dil – bunlar ümumi türk kimliyinin fundamental əsaslarıdır. Yaxın keçmişədək məhz dil türkologiyanın öyrənilməsinin əsas predmeti olmuşdur.

Müasir türkologiya təkcə dilin deyil, həm də tarixin, mifologiyanın, etnoqrafiyanın, arxeologiyanın, fəlsəfənin, incəsənətin, folklorun – bütövlükdə türk xalqları mədəniyyətinin öyrənilməsini özündə ehtiva edir. Türk mədəniyyətinin öyrənilməsi sahəsində bütün humanitar elmlər tərəfindən toplanmış nəhəng materialın təsnif edilməsinin və sistemləşdirilməsinin yeni metodlarına ehtiyac vardır, bu böyük mədəniyyət yeni şəkildə mənalandırılmalı və təfsir edilməlidir.

Əgər klassik türkologiyanın öyrənmə predmeti türk dili (dilləri) idisə, müasir türkologiyanın diqqət mərkəzində türk mədəniyyətinin dili, o cümlədən vizual dili dayanır – bu, türk dünyası memarlığının, təsviri və dekorativ-tətbiqi sənətlərinin, heraldikasının və rəmzlərinin dilidir. Yenilənmiş paradiqmanın maraq dairəsinə həm də türk mədəniyyətinin bir sıra özünəməxsus struktur və semantik xüsusiyyətlərə malik musiqi dili düşür. İnamla demək olar ki, son iki onillik ərzində humanitar elmin yeni istiqaməti – türkoloji sənətşünaslıq formalaşmışdır.

Türkoloji sənətşünaslığın metodoloji yanaşması Türkiyə, Azərbaycan, Qazaxıstan, Özbəkistan, Türkmənistan və ya Qırğızıstan mədəniyyətinin – yaxud daha geniş müstəvidə - hər bir türk xalqının milli identikliyinin axtarışlarına, özünəməxsusluğunun aşkar edilməsinə əsla mane olmur. İndi artıq məqsədimiz türkdilli xalqların qohum mədəniyyətlərini deyil, vahid türk mədəniyyətini öyrənməkdir. Yəni, misal üçün, Azərbaycan mədəniyyətini öyrənərkən, biz türk mədəniyyətini tədqiq etmiş oluruq, yaxud əksinə - türk mədəniyyətini tədqiq edərkən biz azərbaycanlıların mədəniyyətini öyrənirik, ona daha dərindən nüfuz edirik, onu tam olaraq anlayır və izah edirik.

F.e.d. Hikmət QULİYEV
AMEA Folklor İnstitutunun direktoru

Hörmətli sədarət!
Hörmətli Türk dünyasının dəyərli alimləri!
Əziz həmkarlar!

Sizləri burada görmək, belə bir mühüm tədbirə ev sahibliyi etmək bizim üçün böyük qürur mənbəyidir. Bu, həm də bizə ilham verən, gələcək elmi əməkdaşlıqlar üçün yeni üfüqlər açan nadir bir fürsətdir.

Folklor İnstitutunun kollektivi adından hər birinizi səmimiyyətlə salamlayır, eləcə də bütün tərəfdaşlarımıza – Azərbaycan Milli Konservatoriyasına, AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutuna, Ankara Musiqi və Gözəl Sənətlər Universitetinə, Ərzincan Binəli Yıldırım Universitetinə, Qars Qafqaz Universiteti Dövlət Konservatoriyasına, Xoca Əhməd Yəsəvi Universitetinə, Azərbaycan Aşıqlar Birliyinə, Beynəlxalq Muğam Mərkəzinə – dərin təşəkkürümü bildirirəm.

Bu tədbirin təşkilati işlərində xüsusi xidməti olan "Müəllif Hüquqları Uğrunda" İctimai Birliyinə və Union Printing Group-a da səmimi minnətdarlığımı çatdırıram.

Azərbaycan zurna–balaban məktəbinin ustadı Kalvalı Əli Dədənin 150 illik yubileyinə həsr olunmuş "Birinci Beynəlxalq Türk Dünyası Ənənəvi Musiqi və Mədəni Kimlik" Simpoziumu, sözsüz ki, Türk dünyasının musiqi kodlarında yaşamaqda olan ortaq dəyərlərin araşdırılması, ortaq keçmişdən ortaq gələcəyə uzanan mədəni əlaqələrin elmi baxımdan dəyərləndirilməsi üçün əhəmiyyətli bir platformadır.

Bu gün biz burada Kalvalı Əli Dədə sənətinin işığı ətrafında toplaşmışıq. Azərbaycan, Türkiyə, Özbəkistan, Qazaxıstan və Qırğızıstandan olan həmkarlarımızı burada birləşdirən əsas amil – musiqi kodlarımızda təcəssüm olunan ortaq yaddaş, mədəni kimlik və kollektiv düşüncə qatlarımızdır.

İki gün ərzində təxminən 80-ə yaxın məruzənin dinləniləcəyi Simpoziumun əhəmiyyətini bir neçə istiqamətdə xarakterizə etmək olar:

Birincisi, simpozium müasir qloballaşma, virtuallaşma və rəqəmsallaşma şəraitində Türk dünyasının mədəni dəyərlərinə və milli kimliyinə sahibliyin, bu dəyərlərin qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsinin vacibliyini önə çəkən mühüm elmi çağırışdır.

İkincisi, Azərbaycan zurna–balaban məktəbi timsalında biz Türk dünyasını birləşdirən dəyərləri – ənənəvi xalq musiqisini, folkloru, ifaçılıq sənətini və mədəni kimliyin fundamental qatlarını diqqət mərkəzinə gətiririk. Bu prosesdə musiqişünaslığın, sənətşünaslığın, folklorşünaslığın, ədəbiyyatşünaslıq və linqvistik yanaşmaların türkoloji kontekstdə sistemləşdirilməsi xüsusi zərurət kimi ortaya çıxır.

Üçüncüsü, folklor performansını müşayiət edən ifaçılıq, söz–musiqi–hərəkət triadası kimi kompleks faktorların tədqiqi folklorşünaslıq üçün yeni metodoloji imkanlar açır. Folkloru musiqidən, musiqini isə folklordan ayırmaq qeyri-mümkündür. Bugün akademik şəkildə gördüyümüz musiqinin təməlində nəğmələr, laylalar, ağılar, bayatılar, sayaçı sözləri və xalq melodiyalarının ilkin arxaik qatları dayanır. Amerikalı folklorşünas Alan Dandesin qeyd etdiyi kimi, "folk"-u "lore"-dan ayrı öyrənmək xalqı bilikdən, biliyi isə xalqdan ayırmaq deməkdir.

Bu baxımdan xalq mahnıları, xalq rəqsləri, xalq təbabəti, xalq memarlığı və xalq meteorologiyası birbaşa folklorşünaslığın tədqiqat obyektləridir, çünki buradakı bilik fərdi deyil, kollektivin düşüncəsinə əsaslanır. Odur ki, Kalvalı Əli Dədə sənətinin öyrənilməsi, bir tərəfdən **söyləyicilik-ifaçılıq** ənənəsinin, digər tərəfdən isə bir zamanlar "yaşayan xəzinə" statusuna malik zurna-balaban ifaçısı kimi konkret bir fərdin timsalında formalaşmış sənət məktəbinin genezisini, funksional mexanizmlərini və mədəni yaddaşdakı yerini müəyyənləşdirməyə imkan verir. Odur ki, Kalvalı Əli Dədənin yubileyi həm də xalq musiqisinin formalaşmasında və inkişafında virtuoz sənətkarların rolunu yenidən gündəmə gətirir.

Dördüncüsü, bu tədbir türk xalqlarında müxtəlif adlarla tanınan simli, nəfəsli və zərb alətlərinin ümumtürk kontekstində müqayisəli araşdırılması üçün mühüm fürsətlər yaradır. Qazaxların "küy" ənənəsi, özbəklərin "dostonçuluq" sistemi, qırğızların "manas" eposundakı musiqi alətləri göstərir ki, yerli fərqliliklərə baxmayaraq, Türk dünyasının musiqi kodu ortaq mədəni qatlara söykənir.

Beşincisi, simpozium milli-mədəni təhlükəsizlik baxımından da böyük əhəmiyyət daşıyır. Zurna, balaban, tar, kamança kimi alətlərlə bağlı saxtalaşdırma və mənimsəmə hallarının qarşısının alınması elmi arqumentləşdirilmiş yanaşma tələb edir. Bu, yalnız elmi məsələ deyil – milli məsuliyyətdir. Türk xalqlarının birgə elmi mövqeyi bu cür iddiaların cavablandırılması üçün ən güclü əsasdır.

Bütövlükdə, bu Simpozium Türk dünyasının ortaq mədəni dəyərlərinə müasir elmi paradiqmalar çərçivəsində yenidən baxmaq zərurətini gündəmə gətirir. Hesab edirəm ki, bu zərurət gələcəkdə:

- Türk Dünyası musiqisi üçün vahid elmi konsepsiyanın hazırlanmasına;
- Kalvalı Əli Dədənin irsi üzrə rəqəmsal arxivin yaradılmasına;
- Musiqi ilə milli-mədəni kimlik münasibətlərinin semiotik təhlilinə;
- Türk xalqlarının musiqi kodlarının müqayisəli araşdırılmasına;
- Ortaq terminoloji çərçivənin formalaşdırılması və vahid elmi diskursun yaranmasına və s. ciddi töhfə verə bilər.

Hesab edirəm ki, **ənənə bizim keçmişimiz deyil – gələcək üçün intellektual kapitalımızdır.**

Diqqətinizə görə təşəkkür edirəm!

Əməkdar artist Sahib PAŞAZADƏ
Beynəlxalq Muğam Mərkəzinin direktoru
Özbəkistanın mədəniyyət elçisi

Hörmətli alimlər!
Xanımlar və cənablar!

Sizi Azərbaycan balaban məktəbinin ustadı Kalvalı Əli Dədənin 150 illik yubileyinə həsr olunmuş I "Beynəlxalq Türk Dünyası Ənənəvi Musiqi və Mədəni Kimlik Simpozium"un açılışı münasibətilə səmimi qəlbdən təbrik edirəm.

Simpozium türk dünyası musiqi tarixinin tədqiqi, o cümlədən türk xalqlarının musiqi ənənələrinin qorunub saxlanması və inkişafı, onların dünya mədəniyyəti ilə əlaqəsi məsələlərini müzakirə etmək üçün müxtəlif ölkələrdən tədqiqatçıları bir araya gətirir. Bu mövzular türk dünyasının mədəni irsinin dəstəklənməsi və tanıdılması, o cümlədən türkdilli ölkələr və xalqlar arasında mədəni əlaqələrin möhkəmləndirilməsinə mühüm töhfədir.

Türk xalqlarının ortaq mədəniyyətinə töhfə olan qədim nəfəs alətlərindən biri də balaban nəfəsli alətidir. XI əsrdə yaşamış Azərbaycan şairi Qətran Təbrizi divanının bir neçə yerində bu musiqi alətinin adını çəkib. Azərbaycanın dahi musiqişünası Ədbülqadir Marağayinin əsərlərində də balabanın adına rast gəlinir.

Çağdaş Azərbaycan zurna-balaban məktəbinin yaradıcısı isə yastı balaban ustası Əli Kərimov olmuş, bu mahir zurna-balaban ifaçısı tarixdə Kalvalı Əli Dədə adı ilə iz qoymuşdur.

Balaban Azərbaycan musiqisində 7 əsas muğamdan biri sayılan "Segah" pərdəsi üzərində qurulduğu üçün onun mahir ifaçıları da, sözsüz ki, ruhları muğamla yoğurulmuş Azərbaycan türkləri sayılırlar. Zurna, balaban, tar, kamança kimi alətlərin türk xalqlarından başqa xalqlarla müqayisədə ifadə imkanları baxımından özünəməxsus cəhətləri vardır. Ümumşərq mənəvi sərvəti olan muğam ifaçılığında da bu alətlərlərdən geniş istifadə olunur.

Simpoziumun keçirilməsində mühüm məqsədlərdən biri də türk xalqlarının maddi və qeyri-maddi irsinə, folklor nümunələrinə, musiqisinə, musiqi alətlərinə yönəlmiş mənimsənilmə - erməni saxtakarlıqlarına qarşı elmi arqumentlərlə cavab verməkdir. Yeri gəlmişkən həm də qeyd etməliyik ki, zaman-zaman ermənilər musiqimizi, mahnılarımızı, rəqslərimizi, çalğı alətlərimizi mənimsəməyə çalışıblar. Türkün bir çox milli mədəniyyət nümunələri kimi balabanı da hədəfə alıblar. Əbəs deyildir ki, 2023-cü ildə Azərbaycan və Türkiyənin birgə təqdim etdiyi "Balaban sənətkarlığı və ifaçılıq sənəti" (Azərbaycan və Türkiyə) çoxmillətli nominasiya faylı UNESCO–nun Bəşəriyyətin Qeyri-maddi mədəni irsinin Reprezentativ siyahısına daxil edilib. Eyni zamanda "Azərbaycan muğamı", tar və kamança ifaçılığı muğam musiqisinin tərkib hissəsi olaraq bu siyahıda yer alır. Xüsusilə qeyd etmək istərdim ki, ölkəmizdə maddi və qeyri-maddi irsin, Azərbaycanın zəngin mədəniyyətinin qorunması, öyrənilməsi və tədqiqində, UNESCO-nun müvafiq siyahılarında yer almasında Birinci vitse prezident, Heydər Əliyev Fondunun prezidenti Mehriban xanım Əliyevanın xidmətləri çox böyükdür.

Ölkəmiz Azərbaycan mütəmadi olaraq beynəlxalq tədbirlərə ev sahibliyi edir. Sevindirici haldır ki, bu gün elm və sənət adamlarının iştirak etdiyi bu beynəlxalq simpoziumda dinlənilən məruzələrdə türk tarixi, ədəbiyyatı və mədəniyyəti, eləcə də onun keçmişi, bu günü və gələcək perspektivləri ilə bağlı dəyərli məlumatlar veriləcək.

Simpoziumda türk dünyası ənənəvi musiqisi və mədəniyyətinin cağdaş problemlərinin müəyyənləşdirilməsi, onların həlli yolu ilə bağlı təkliflər diqqət mərkəzində olacaq səmərəli təkliflərə imza atılacaq.

Bu tədbir türk dünyasının adət-ənənələrinin dəstəklənməsi, inkişaf etdirilməsi yönündə elmi və yaradıcılıq fəaliyyətini birləşdirmək üçün nadir fürsətdir.

Simpozium çərçivəsində məruzələr, dəyirmi masalar, konsertlər vasitəsilə bilik və təcrübə mübadiləsi aparmaq üçün buraya toplaşan elm və mədəniyyət xadimləri arasında qarşılıqlı əlaqələrin əhəmiyyətini yüksək qiymətləndiririk.

Hörmətli iştirakçılar.

AMEA Folklor İnstitutu, AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu, Azərbaycan Milli Konservatoriyası, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Universiteti, Erzincan Binali Yıldırım Universiteti, Kars Kafkas Universiteti Dövlət Konservatoriyası, Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Universiteti, Azərbaycan Aşıqlar Birliyi və Azərbaycan Beynəlxalq Muğam Mərkəzinin birgə təşkilatçılığı ilə Bakıda keçirilən I Beynəlxalq Türk Dünyası Ənənəvi Musiqi və Mədəni Kimlik Simpoziumu türk dünyasının ədəbi-nəzəri, mənəvi-estetik dünyasının bütün bəşəriyyət üçün böyük mənəvi qida olduğunu bir daha təsdiq edəcək.

Sizi bu gün Kalvalı Əli Dədənin tarixi Vətənində salamlamaqdan xüsusi fərəh hissi duyuram. İnanıram ki, Azərbaycanda keçirilən bu simpozium türk milli və mədəni irsinin öyrənilməsində yeni elmi nəticələr bəxş edəcək. Sizə bu nəcib və şərəfli işinizdə uğurlar diləyirəm.

Fil.ü.f.d., dos. Elçin QALİBOĞLU
AMEA Folklor İnstitutunun aparıcı elmi işçisi,
Kalvalı Əli Dədənin nəticəsi

AZƏRBAYCAN ZURNA-BALABAN MƏKTƏBİNİN İNKİŞAFI ÜÇÜN GENİŞ İMKANLAR VAR

Kalvalı Əli Dədənin yaradıcılığında iki əsas cəhət birləşir: döyüşkənlik və haray. Ümumən xalq ruhundan gələn, milli musiqimizdə yetki ifadə olunan bu cəhətlər Azərbaycan zurna-balaban sənətində Əli Dədənin şəxsində ustadlığın təsdiqi kimi özünü göstərir. Ustad Əli Dədə keçmiş Şamaxı qəzasının (indiki Ağsu rayonunun) Kalva kəndində doğulduğuna görə "Kalvalı" olaraq tanınır. "Kalva" sözü qədim türkcəmizdəki "kalafa" sözündən yaranıb, burada "çökək, sulu yer" anlamındadır. Tarixi min ildən o yana gedib çıxan qədim Kalva öncələr dərəyaxasında yerləşib.

Bu gün dünyada milli özünəməxsusluğu qoruyub saxlamaq getdikcə çətinləşir. Tarixən Şərqdə istifadə olunan zurna musiqi aləti olaraq geniş imkanlara malikdir. Azərbaycanda zurna-balaban sənətinin qədim tarixi sübut edir ki, bu sahədə də bənzərsizliyimiz var: musiqi duyumumuzun fərqliliyi, musiqidə mahiyyəti ifadə etməyimiz muğam sənətində, habelə aşıq sənətindəki bənzərsizliyimizdən irəli gəlir.

Ümumşərqi mahiyyətə malik olan muğamın da ən yaxşı ifadəçisi Azərbaycanı saymaq olar. Ayrıca olaraq aşıq sənətinin türk ruhundan doğduğunu nəzərə alsaq, bu sahələrdə indi də bənzərsizliyimizin davam etməsi təbiidir. Ancaq inkişaf olmadıqda geriləmə baş verir. Habelə türk ruhunun ifadəsi olaraq balaban sənətinin də imkanlarının ardıcıl olaraq genişlənməsi qaçılmazdır.

Bütövlükdə Azərbaycan mədəniyyəti, musiqisi qədim, xəlqi özül üzərində inkişafımızı şərtləndirir. Kalvalı Əli Dədənin şəxsində Azərbaycan zurna-balaban sənəti məktəb səviyyəsində bu gün də inkişaf edir. Son illərdə ustadın yaradıcılığına marağın artması – zəngin irsinin araşdırılması, əsərlərinin uğurlu oranjimanı və s. xalq ruhuna gərəkliyini, bu sahədə bənzərsiz təmsilçi olduğunu sübut edir.

Ustadın əsərlərinin bir neçəsi haqqında:

"Heyvagülü" yetkin ruhlu melodik əsərdir. Əlbəttə, havacatın adının heyga ağacının gülü ilə bağlı olması şərtidir. "Heyvagülü"nü həqiqətə yetən insanın harayı saymaq olar. Gerçəkdən insanın həqiqətə yetməsi çətindir. Musiqi ruhu bizə bu halı anladır. Əsər insanın həyata, dünyaya, təbiətə münasibətinin yetkin ifadəsidir.

Ustadın ünlü havacatlarından biri də **"Koroğlu nağarası"**dır. Əsərin "Koroğlu nağarası" adlanmasını şərti saya bilərik. Əslində bu məntiqlə əsərin adı "Koroğlu harayı" olsaydı, daha mənalı səslənərdi. Nəzərə almaq gərəkdir ki, ustadın havacatlarının bir qismi adsız olub, ömrünün son illərində Azərbaycan radiosunda əsərləri lentə alınarkən müəyyən mənada dövrə uyğun adlarla qeyd olunub.

"Koroğlu nağarası" türk döyüşkənliyininin zurnada tam, bitkin ifadəsidir. Havacat türk ruhunun döyüş əzmini bütün çalarlarıyla ifadə edir. Qulaq asdıqca adama elə gəlir ki, bu döyüşün sonu yoxdur, ondan usanmaq, yorulmaq anlamı da yoxdur. Bu havada insan hər an ruhani imkanlarının tükənməzliyini görür.

Ustadın havaları içərisində **"Dağçiçəyi"** ayrıca seçilir. Ağır, ləngərli "Dağçiçəyi" sanki bizə xalqımızın başına gələnlərdən danışır. Xalqın yaşamında fərəhli günlərlə yanaşı

kədərli günlər də olur. Ancaq çətinlik onu qətiyyən yıxa bilmir. Əslində havacatın ruhundakı kədər bizə çox doğmadır. Musiqinin mayasındakı, ruhundakı ümid bizə sarsıntıları aşmağa, yenilməzliyə yetməyə çağırır. Yaşlılar danışırlar ki, toylarda insanlar Əli Dədənin ayrıca olaraq ləngərli havacatlarına, o sıradan da "Dağ çiçəyi"nə ailəliklə oynayarmışlar. Hətta psixoloji problemləri olanlar bu havacatları dinləyərkən özünə gələr, ruhlanarmışlar. Əsil musiqi insanı həyatı ötməyə, varlığını təsdiq etməyə, ruhuna yetməyə çağırır.

"Qəhrəmani" qıvraq havadır. Türkün ruhunun sınırsızlığı, yenilməzliyi, fərəhə yetib də onu haray ölçüsündə ifadəsi havacatda yetkin biçimdə ifadə olunub. Havacat insanı, xalqı arxayınlaşmamağa, ardıcıl olaraq halını qorumağa kökləyir. Haray ruhlu musiqi örnəyində bitməz bir ümid var...

"Ağırlama" ağır templi havacatdır. Sanki dünyagörmüş bir insan asta-asta, səbirlə başına gələnləri danışır. Xəlqi özünüifadənin yetkin örnəyi olan musiqidə qətiyyən ümidsizlik, halsızlıq yoxdur.

"Azərbaycan" rəqsi möhtəşəm harayla başlayır, döyüşkənlik ruhuyla davam edir. Azərbaycan ölkəsinin ruhsal zənginliyi bütün gözəlliyi ilə ifadə olunur.

"Türk" rəqsində türk ulusunun musiqi dilində yenilməzliyi, tarix boyunca yaşadıqlarının fərəhli, yeni yaşam aşamalarına doğru can atmalı olduğunun ifadəsi var.

Son bir ildə ustadın yaradıcılığına həsr olunmuş 3 kitab – prof. İlqar İmamverdi və Əli İmamverdinin "Azerbaycan zurna-balaban icracılığı sanatının üstadı KALVALİ ALİ DEDE-150", dos. Tahirə Kərimovanın "Azərbaycan musiqisinin Əli Dədə zirvəsi", dos. Rauf Bəhmənlinin "Ustad Əli Dədənin rəqs melodiyaları" çap olunub.

T.Kərimova prof. B.Hüseynli ilə birgə bu mövzuda çalışıb, ilk dəfə melodiyaları nota alınıb (1984-cü ildə Moskvada "Ali Kerimov" kitabı çap olunub). Bu il çap olunan "Azərbaycan musiqisinin Əli Dədə zirvəsi" adlı kitabda birgə araşdırma ayrıca bölümdə nəşr olunub, sonrakı bölümdə T.Kərimovanın yeni araşdırması yer alıb. Kitabdakı materiallar iki dildə – Azərbaycan və rus dillərində işıq üzü görüb.

Prof. İ.İmamverdi və Ə.İmamverdinin "Azerbaycan zurna-balaban icracılığı sanatının üstadı KALVALİ ALİ DEDE-150" kitabında ustadla bağlı bütün bilgilər araşdırılıb, Azərbaycan-zurna balaban sənəti haqqında əsaslı faktlar, əsərlərinin not yazıları, habelə çoxsaylı fotolar təqdim olunub.

R.Bəhmənlinin "Ustad Əli Dədənin rəqs melodiyaları" kitabında akademik əsaslı araşdırma nəticəsində ustadın 57 havasının müəllifliyi dəqiq müəyyənləşdirilib, habelə bu nəşrdə də melodiyaların not yazıları təqdim olunub.

Bu sahədə əsas qayğılarımızdan biri gənc balabançılarımızın musiqi yaradıcılığı imkanlarının inkişaf etdirilməsidir. Çətin də olsa yeni muğamların, saz, eləcə də zurna-balaban havalarının yaranması haqda düşünmək gərəkdir. Ona görə ki, artmayan nəsə azalır.

Kalvalı Əli Dədənin irsinin daha geniş ölçüdə araşdırılması Azərbaycan musiqisinin təkcə bu sahədə inkişafına deyil, habelə başqa yaradıcı sahələrin də inkişafına təbii olaraq təkan verəcək. Konfransda bir neçə yaradıcı sahədən insanların iştirakı, proqramdakı məruzələrin adları bunu sübut edir. Həm də bu kimi irimiqyaslı tədbirlər qarşıdakı illərdə mənəvi potensialımızı ardıcıl, daha geniş ölçüdə aşkarlamaq üçün səfərbər olmağımızın gərəkliyini bir daha bizə xatırladır.

Simpoziumun keçirilməsində qatqısı olan təşkilatçılara, zəhmət çəkən hər kəsə Kalvalı Əli Dədənin soyu adından təşəkkürümü bildirirəm.

PLENAR MƏRUZƏLƏRİ

Prof. Dr. Yavuz Selim KAFKASYALI
Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı müdürü

Saygıdeğer bilim insanları, sanatkârlar, araştırmacılar ve kıymetli misafirler,

Türk dünyasının ortak kültür damarlarından beslenen, gelenek ile modernliğin, halk belleği ile akademik düşüncenin kesiştiği bu anlamlı bilimsel platformda sizleri en içten duygularımla selamlıyorum. I. Uluslararası Türk Dünyası Geleneksel Müzik ve Kültürel Kimlik Sempozyumu, yalnızca geçmişin musikisini anmak değil, o musikinin bugünkü anlam katmanlarını yeniden okumak, kültürel sürekliliğimizin müzikal temellerini yeniden düşünmek amacıyla bir araya gelmiş bir ilim meclisidir.

Türk musikisinin derin dokusunda, tarih boyunca değişmeyen bir unsur göze çarpar: insan sesi ve nefesi. Zurna, balaban, ney ve kaval gibi nefesli sazlar yalnızca çalgı değil, bir toplumsal kimliğin, bir kültürel sürekliliğin sembolüdür. Bu sazlarda duyduğumuz nefes, aslında Türk insanının yaşadığı coğrafyanın, inancının, duygusunun ve direncinin sesidir.

Geleneksel Türk müziği, sözlü kültürle, ritüel ve yaşam biçimleriyle bütünleşmiş çok katmanlı bir sistemdir. Bu sistemde müzik, sadece estetik bir ifade biçimi değil, toplumsal dayanışmanın, inancın ve kimliğin görünür hâlidir.

Halk oyunlarında, törenlerde, düğünlerde ve yaslarda ses bulan ezgiler, toplumun ortak ritmini, ortak duygusunu temsil eder. Her hangi bir nefesli sazın çıkardığı tını, tarih, kimlik ve ruhun sesle yazılmış hâlidir. Aynı zamanda sosyolojik bir metindir. Özünde insanın sesiyle, duygusuyla, toplumsal belleğiyle ilgilenen bir bilim olan Müzikoloji, bu sebepledir ki, her bir melodiyi incelerken, ait olduğu milletin kültürel sosyolojisinin ses karşılığını incelemektedir.

Batı müziği, Rönesans'tan itibaren sesin bireysel ifadesine yönelmiş, tonal sistem, bireyin iç dünyasını merkezine almıştır. Türk müziği ise kolektif bilinci, toplumsal duyguyu ve manevî sürekliliği öne çıkarmıştır. Günümüzde bu iki dünyanın kesiştiği noktada, çağdaş müzik anlayışı yeni bir diyalog alanı açmaktadır. Modern müzikoloji, artık sadece sesleri değil, sesin arkasındaki kültürel anlamları, sembolleri, ritüelleri ve toplumsal bağlamları da araştırmaktadır. Bu sempozyumun temel hedeflerinden biri de tam olarak budur: Müziği yalnızca işitsel bir olgu olarak değil, kültürel bir varlık olarak yeniden anlamak ve anlamlandırmak.

Türk dünyası müzik kültürü, zenginliği kadar çeşitliliğiyle de dikkat çeker. Anadolu'dan Altaylara, Azerbaycan'dan Kazak bozkırlarına, Doğu Türkistan'dan Doğu Avrupa'ya uzanan bu geniş coğrafyada ezgiler farklı dillerde söylenir ama aynı duyguyu taşır. Bu, kültürel kök birliğinin en güçlü göstergesidir. Kalvalı Ali Dede gibi ustaların nefesinde bu kök birliğinin yankısını duymak mümkündür. Onun balabanında tınlayan her ezgi, hem bireysel ustalığın hem de toplumsal hafızanın ürünüdür.

Bugün burada, bu sempozyum çatısı altında, geleneksel müzik kültürünü yalnızca korumak değil, onun çağdaş dünyadaki yerini, Batı müziğiyle ilişkisini, modern müzik anlayışıyla diyalog potansiyelini tartışmak da son derece değerlidir. Çünkü kültür, durağan bir miras değil, yaşayan, dönüşen, yeniden üretilen bir süreçtir. Geleneksel Türk müziği de bu süreçte kendini yenileyerek varlığını sürdürmektedir.

Sempozyumun her oturumunda sunulacak bildirilerin, nefesli sazların işlevinden müziğin sosyolojik arka planına, halk oyunlarının semantik yapısından çağdaş yorumlara uzanan geniş bir perspektif sunacağına inanıyorum. Bu buluşma, geçmişle geleceği, doğu ile batıyı, halk kültürüyle bilimi bir araya getiren önemli bir köprüdür.

Türk dünyasının sesi, nefesi ve hafızası adına, bu anlamlı bilimsel etkinliğin düzenlenmesinde emeği geçen başta AMEA Folklor Enstitüsünün yetkilileri olmak üzere Azerbaycan Millî Konservatuvarı, AMEA Mimarlık ve Güzelsanat Enstitüsü, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Kars Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Hoca Ahmet Yesevi Türk-Kazak Üniversitesi, Azerbaycan Âşıklar Birliği ve Azerbaycan Uluslararası Muğam Merkezi'nin yetkililerine, Bilim – Düzenleme Kurul Üyelerine ve akademik değer katan araştırmacılara teşekkür eder; sempozyumun, müzik biliminin evrensel ufkunu Türk kültürünün kadim derinliğiyle buluşturan bir başlangıç olmasını dilerim.

Saygılarımla.

Prof. Dr. Taner BOZKUŞ
Gazi Universiteti
Türkiyə İdmanları Federasiyasının Baş Koordinatoru

Değerli meslektaşlar, saygıdeğer bilim insanları, sanatkârlar ve katılımcılar,

Sizleri Türk dünyasının ortak manevi mirasının, zengin müzik geleneğinin ve kültürel kimliğimizin derin izlerinin bir araya geldiği bu anlamlı bilimsel buluşmada – I. Uluslararası Türk Dünyası Geleneksel Müzik ve Kültürel Kimlik Sempozyumunda en içten duygularımla selamlıyorum. Bu sempozyum yalnızca bilimsel bir tartışma platformu değil; aynı zamanda ortak müzik hafızamızın, tarihî kimliğimizin ve kolektif kültürel değerlerimizin yeniden anlamlandırılması bakımından önemli bir dönüm noktasıdır.

Türk halklarının bin yıllar boyunca şekillenen zengin müzik mirası içinde nefesli çalgıların, özellikle balaban ve zurnanın, özel bir yere sahip olduğu görülür. Bu çalgılar yalnızca ses üreten araçlar değil, aynı zamanda kültürel kimliğin ve halk hafızasının konuşan dilidir; oynayan bedenlerin, dönen figürlerin, akan ezgilerin içinde halkın ruhunu yaşatır. Halk oyunlarında nefesli çalgıların rolü, bu anlamda yalnızca müzikal bir eşlik değil, her hareketin ardında yatan manevi ve estetik enerjinin dışavurumudur.

Balabanın hüzünlü sesi, zurnanın güçlü nefesi halk oyunlarının ritmik yapısına, coşkusuna ve toplu dinamizmine can verir. Bu sazlar aracılığıyla oyunlar bir tür sosyal iletişim biçimine, milli hafızanın sahnede can bulan tezahürüne dönüşür. Her bölgede farklı üsluplarla seslense de Türk coğrafyasının her köşesinde bu nefesli çalgılar aynı ruhun, aynı kültürel kökün taşıyıcısıdır.

Bu sempozyumun, Azerbaycan zurna-balaban ekolünün büyük ustası Kalvalı Ali Dedeye ithaf edilmesi derin bir anlam taşımaktadır. Onun sanatı ve ustalığı yalnızca bir icra geleneğini değil, köklü bir kültürel devamlılığı temsil eder. Ali Dede'nin sanatında "nefesin" – yani ruhun – müziğe dönüşmesi, müziğin ise milli kimliğin bir ifadesi hâline gelmesi dikkat çekicidir.

Bu buluşma, Türk dünyasının bilim insanları ve sanatçılarının ortak değerlerimizi bilimsel temelde incelemesine, ayrıca kültürel mirasımıza yönelik tahrifatlara ve sahiplenme girişimlerine karşı akademik argümanlarla yanıt verilmesine zemin hazırlamaktadır. Bu yönüyle sempozyum, müzik mirasımızın korunması ve özgün biçimiyle gelecek kuşaklara aktarılması açısından da büyük önem taşır.

Sempozyum süresince yapılacak her panelin, her bildirinin Türk müzik ve halk oyunları kültürünün işlevsel, sembolik ve estetik boyutlarını yeni bakış açılarıyla aydınlatacağına inanıyor; bu değerli bilimsel paylaşımda tüm katılımcılara başarılar diliyorum.

Sesin, nefesin ve hareketin birleştiği bu bilim ve sanat şöleninin; Türk dünyasının müzik ruhuna, kültürel varlığına ve geleceğe yönelen çağrısına dönüşmesi dileğiyle...

Saygı ve muhabbetle

MƏRUZƏLƏR

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ
Sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor
Azərbaycan Milli Konservatoriyası
ORCID ID: 0009-0005-2631-6868
E-mail: a.najafzade@yahoo.com

MULTİİNSTRUMENTALÇI ƏLİ DƏDƏNİN İFA ETDİYİ MUSİQİ ALƏTLƏRİ

Özət.Təqdim edilən məqalədə ustad sənətkar Kalvalı Əli Dədənin (Kərimov) ifa etdiyi aerofonlu (nəfəslə səsləndirilən) qrupa aid edilən balaban, zurna, tütək, hordofonlu qrup (səs mənbəyi tellərdən alınan) – saz, tar, kamança və membranofonlu (səs mənbəyi dəridən alınan) qrup – nağara və qoşanağara kimi alətlərdən lakonik bəhs olunur. Abbasqulu Nəcəfzadə həmin alətlərin yaradıcısının Azərbaycan xalqının nümayəndələri olduğunu elmi faktlarla ortaya qoyur. Əli Dədə müxtəlif üsullarla səsləndirilən bu musiqi alətlərini eyni məharətlə ifa edirdi. Müəllif bu alətlərin hər birinin yaranma tarixinə, etimologiyasına, ədəbi və miniatür qaynaqlara diqqət yetirir. A.Nəcəfzadə eyni zamanda həmin alətlərin bir neçəsində bəstəsi məhz Əli Dədəyə məxsus olan melodiyaları praktiki olaraq səsləndirir.

Müəllif bu məqaləsində mövzu ilə bağlı günümüzədək yerli və xarici mətbuatda nəşr etdirdiyi əsərlərinin (dərslik, dərs vəsaiti, tədris proqramları) siyahısını təqdim edir. Yəni müəllif bu siyahı vasitəsi ilə Azərbaycanın milli nəfəs alətlərinə və o cümlədən virtuoz ifaçı Əli Dədənin yaradıcılığına zaman-zaman müraciət etdiyini diqqətə çatdırır.

A.Nəcəfzadənin təqdim etdiyi və Təbrizdə çəkilmiş bir miniatür rəsm əsəri də böyük maraq doğurur. Orta əsrlərə aid edilən bu miniatürdə Azərbaycan toyu təsvir olunub. Burada balabançının saz ifa edən aşığı müşayiət etdiyinin şahidi oluruq.

Məqalənin diqqətçəkən xüsusiyyətlərindən biri də odur ki, müəllif Azərbaycan sənətkarları Rameş Paşayev (balaban) və Şirzad Fətəliyevin (zurna) rekonstruksiyalarından sonra adıçəkilən alətlərin yeniləşmiş diapazonlarını təqdim edir.

Açar sözlər: İfaçılıq, illüstrasiya, ədəbi qaynaqlar, balaban-düdük, yeniləşmiş diapazon

Summary. The presented article briefly discusses the aerophone (breath-sounded) group of instruments played by the master artist Ali Dede (Karimov), such as balaban, zurna, tutek, chordophone group (sound source is obtained from the wire) – saz, tar, kamancha, and membranophone (sound source is obtained from the leather) group – naghara and goshanagara. Abbasgulu Najafzadeh proves with scientific facts that the creators of these instruments were representatives of the Azerbaijani people. Ali Karimov played these musical instruments, which were sounded in various ways, with equal skill. The author pays attention to the history of the creation of each of these instruments, its etymology, literary and miniature sources. At the same time, A.Najafzade practically plays melodies composed by Ali Dede on several of these instruments.

In this article, A.Najafzadeh presents a list of his works (textbooks, teaching aids, educational programs) published in local and foreign press on the subject to date. That is, through this list, the author draws attention to the fact that he has occasionally turned to the national wind instruments of Azerbaijan, including the creativity of the virtuoso performer Ali Karimov.

A miniature painting presented by A.Najafzadeh and painted in Tabriz is also of great interest. This miniature, attributed to the Middle Ages, depicts an Azerbaijani wedding. Here we witness a balaban player accompanying an ashig playing the saz.

One of the striking features of the article is that the author presents updated diapazos of the balaban and zurna after the reconstruction by Azerbaijani artists Ramesh Pashayev (balaban) and Shirzad Fataliyev (zurna).

Keywords: Performance, illustration, literary sources, balaban and duduk, the updated range

Giriş. Milli nəfəs, eləcə də bir sıra zərb və telli alətlərin mahir ifaçısı Kalvalı Əli Dədə haqqında çox əsərlər yazılıb, araşdırmalar aparılmışdır. Bilindiyi kimi, o, çoxşaxəli sənətkar olmuşdur: 1. Multiinstrumentalçı, yəni ifaçılıq baxımından bir-birindən fərqlənən balaban, zurna, tütək, saz, tar, kamança, nağara və qoşanağara kimi alətlərdə eyni məharətlə ifa edirmiş; 2. Bəstəkarlıq istedadı var idi, müxtəlif səpkili rəqslər, rənglər, diringilər, dəramədlər, təsniflər, kompozisiyalar ərsəyə gətirmişdir; 3. Gözəl öyrətmənlik metodikası vardı. Çoxsaylı şəyirdləri olmuş, ustad sənətkarlar yetişdirmişdi; 4. Aşıq musiqisinin mükəmməl bilicisi idi; 5. Muğamlarımızı dəstgah halında dürüst bilirdi, Əli Dədə olan məclisdə aşıq dəstəsində dəstgah oxuyan müğənnini özü balabanda müşayiət edirdi; 6. Şeiri, qəzəlliyəti çox gözəl bilirdi. Bəzən məclislərdə oxuyan eyni sözü bir neçə dəfə təkrar etdikdə, Əli Dədə hiss edirdi ki, şeirin sözləri onun yadından çıxıb. Belə məqamlarda Əli Dədə oxuyanın dadına tez çatır, müvafiq sözü yavaşca onun qulağına pıçıldayırdı; 7. Əli Dədə Şərq, eləcə də Azərbaycan zurna-balabançılarının spesifik çalğı üsulundan bəhrələnib, nəfəs dərmədən saatlarla fasiləsiz bu alətləri ifa edirdi. Bu üsul Azərbaycanda adi hal kimi qarşılansa da, əcnəbilərin böyük marağına səbəb olurdu. 8. Əli Dədənin musiqi alətlərini hazırlamaq bacarığı da var idi. Bilindiyi kimi, Məhərrəm və Ramazan aylarında Azərbaycanda toylar olmurdu, Əli Dədə darıxmasın deyə, balaban, zurna, tütək hazırlayardı. Eyni zamanda zurna və balaban üçün ehtiyat ağızlıqlar da hazırlayırdı.

Çıxışımızda ustad sənətkar Əli Dədənin ifaçılıq məziyyətlərindən deyil, onun sevə-sevə ifa etdiyi çalğı alətləri haqqında bilgi vermək istəyirik.

BALABAN (MEY). Azərbaycanın Ucar rayonunun Bərguşad kəndində arxeoloji qazıntılar nəticəsində 2 min ildən artıq yaşı olan gümüş üzük tapılıb (Bünyadov, 1993: 231).

Üzüyün qaşı üzərində balaban ifaçısı həkk edilib (şəkil 1). Sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Rafiq İmrani isə balabanın 4-5 minillik tarixi olduğunu bildirir.

XI əsrdə yaşamış klassik şair Qətran Təbrizi (1012–1088) "Divan"ında balabanı tərənnüm etmişdir (Təbrizi, 1967: 111, 120). Xatırladaq ki, bu fakt ilk dəfə 2006-cı ildə namizədlik dissertasiya işimizdə gündəmə gətirilmişdir.

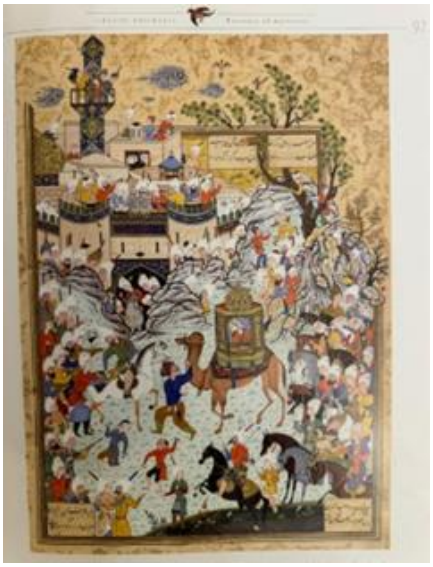


Şəkil 1.
Gümüş üzüyün qaşı üzərində balaban ifaçısı həkk edilib qaşı.

Balabanın diapazonu yaxın keçmişə qədər kiçik okravanın “sol” səsindən II oktavanın “re” səsinə qədər idi. 2023-cü ildə Rameş Paşanın icadı sayəsində balabanın diapazonu bəmə doğru X4 intervalında genişləndirilib. Yəni müasir balabanın diapazonu kiçik okravanın “re” səsindən II oktavanın “re” səsinə qədərdir.

Balabanın adı iki türk – “bala” (kiçik, zərif, incə) və “ban” (səs, ün) sözlərinin birləşməsindən yaranıb və “həzin səsli” alət mənasını bildirir.

Türkiyədə və Azərbaycanın bəzi bölgələrində (Qax, Zaqatala, Balakən) balabana mey də deyirlər. Musiqi alətinin adında mey sözü məcazi mənada işlədilir. Burada mey dedikdə həqiqi mənada insanı bihuş edən içki nəzərdə tutulmur.



Şəkil 2. Züleyxa və Əzizin toyunun təntənəli nümayişi

Bəzən balabanı yanlış olaraq düdük adı ilə də təqdim edirlər. Hətta guya “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında balabanın adının çəkildiyini də yazırlar. Əslində, dastanda düdüyün adı çəkilir, bu da tütəyin prototipidir. Onun balabana heç bir aidiyyəti yoxdur. Düdüyün borusu üzərində çalğı oyuğu olmayıb, ondan ovçular yalançı quş səsləri çıxarmış və müvafiq quşları aldadıb özlərinə cəlb edərək ovlamışlar. Yalançı səslər ifa olunduğuna görə də aləti düdük adlandırıblar. Elə bu gün də riyakar, yalançı adama düdük deyirlər.

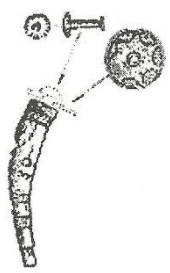
Orta əsr Azərbaycan rəssamlarının miniatür əsərlərində bir sıra musiqi alətlərimizi, o cümlədə Əli Dədənin ifa etdiyi alətləri əyani şəkildə görürük. Bu əsərlərdən orqanoloji baxımdan ən qiymətlisi sayılan “Züleyxa və Əzizin toyunun təntənəli nümayişi” adlı müəllifi bəlli olmayan miniatürdən xüsusi bəhs etmək istəyirik (Həsənzadə, 2014: 97). Burada Azərbaycanın ilk dəfə 12 musiqi alətinin – karanay, kos, zurna, qoşakos, qoşanağara (küdum), burmalı boru, dəf, balaban.

Bu miniatür rəsmlə bağlı ilk dəfə tərəfimizdən araşdırma aparılıb. Maraqlısı odur ki, balaban aləti ilə digər miniatürlərdə rast gəlmirik. Elə aşıq dəstəsi də burada təsvir olunmuşdur. Şəkil 3-də balabançının sazçalan aşığı müşayiət etdiyini, həmçinin incəsəsli kamança və musiqar alətləri ifaçılarını da aşıq dəstəsində görürük. Burada əlində özənsəsli (idiofonlu) qrupa aid edilən şaxşaxlarla oynayan rəqqasələri də aydın görürük.



Şəkil 3. Züleyxa və Əzizin toyu. Fraqment. Aşıq dəstəsi – saz, balaban, kamança, musiqiar şaxşaxla rəqs edənlər

ZURNA (ÇIĞIRTMA, YORAĞ, SURNA). Qafqazda, Türkiyədə, Mərkəzi Asiyada, Orta Şərqdə zurnayabənzər alətlər müxtəlif adlarla geniş istifadə olunur. Lakin bu alətlə bağlı ən qədim arxeoloji qaynaq Azərbaycan ərazisində aşkarlanmışdır. Bu səbəbdən də zurnanın vətəni Azərbaycan sayılır.



Şəkil 4. Zurnanın prototipi

1947-ci ildə arxeoloq Qardaşxan Aslanov (1912–1991) Mingəçevir şəhəri yaxınlığında, açdığı qəbirdə maral buynuzundan hazırlanmış zurnanın prototipini tapmışdır (Асланов, 1961: 236-239). Arxeoloqlar bu mədəniyyət nümunəsinin təxminən 3,5 min il yaşı olduğunu bildirirlər. Maraqlıdır ki, burada müasir zurnaçıların tağalaq adlandırdıqları kəmikdən hazırlanmış dairəvi lövhəcik və alətin səsoyadıcısı – kəmik mil də aşkarlanıb (şəkil 4).

Qədimdə istənilən sənətkar dəfn olunarkən onun istifadə etdiyi aləti də yanına qoyurdular. Görünür, bu qəbirin yiyəsi də zurnaçı, daha dəqiqi, çığırtmaçı olub. Həmin dövrdə zurnayabənzər alətləri Azərbaycanda səsi qışqırıqlı, çığırtılı və hay-küylü olduğundan çığırtma (Bədəlbəyli, 2017: 51) və ya ifaçı çox nəfəs sərf etdiyindən, digər nəfəs alətlərinə nisbətən tez yorulduğundan onu yorağ adlandırmışlar (Kara Hasan, 1999: 170).

Yazılı ədəbiyyatımızın zirvəsi sayılan "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında ("Kitabi-Dədə Qorqud", 1999: 83), eləcə də Orta əsr klassik şairlərimiz əsərlərində zurnanı dönə-dönə tərənnüm etmişlər.

Əməkdar artist Şirzad Fətəliyev 2015-ci ildə zurnanın borusu üzərində iki klapan yerləşdirməklə (şəkil 5), alətin səs diapazonunu genişləndirmişdir: kiçik oktavanın "sol" səsindən II oktavanın "re" sısınə qədər. Lakin peşəkar ifaçılar dodaqsıxma vasitəsi ilə "səfil" adlandırılan daha bir neçə zil səsi də ifa edirlər. Alətin notları yazıldığından bir oktava zil səslənir.



Şəkil 5. İki klapanlı zurna

Deməli, zurna aləti bütün parametrlərlə (arxeoloji, tarixi, ədəbi, etimoloji, miniatür rəsmlər və s.) Azərbaycan xalqına məxsusdur.

Bir daha "Züleyxa və Əzizin toyunun təntənəli nümayişi" adlı illüstrasiyaya diqqət yetirək (şəkil 6). Burada zurnaçı digər gursəsli nəfəs və zərb alətləri ifaçıları ilə birgə çıxış edir.



Şəkil 6. Züleyxa və Əzizin toyu. Fraqment. Nəfəs və zərb alətləri – karanay, kos,zurna, qoşakos, qoşanağara (küdum), burmalı boru

TÜTƏK. Tütəyin yaradıcısı və ilk ifaçısı çobanlar olmuşlar. Bu səbəbdən çox zaman el arasında alətə çoban tütəyi də deyirlər. Çobanlar düdüyün borusu üzərində oyuqlar açmaqla yeni növ alət – tütəyi icad etmişlər. Tütək sözü özü də düdüyə istinadən formalaşıb. Bu aləti müxtəlif dövrlərdə bir sıra şairlərimiz düdük, düdək, dütək və tütək kimi tələffüz edilmişdir.

Bir çox ölkələrdə tütəyəbənzər alətlər geniş yayılıb. Türkmənlərin "dilli kaval" adlandırdıqları alət eynilə bizim tütəyə bənzəyir. Türkiyəli alim Bahaeddin Ögel (1923-1989) kaval nəfəs alətinin hələ Adəm Peyğəmbərin yaşadığı dövrdə icad olunduğunu yazır (Ögel, 1987: 454). Əgər bu fakt səhih olarsa, tütəyəbənzər alətlərin yaranma tarixi e.ə. VIII minilliklərə gedib çıxır.

Klassik şairlər Qətran Təbrizi (XI əsr), Xaqani Şirvani (XII əsr), Nizami Gəncəvi (XII əsr), Məhəmməd Əmani (XVI əsr) tütəyi müxtəlif adlarla təqdim etmişlər.

Tütəyin səs diapazonu kiçik oktavanın "si" səsindən III oktavanın "do" səsinə qədərdir. Mahir sənətkarlar bir neçə əlavə səs də ifa edə bilirlər.

SAZ. Telli və təzənə (gilas ağacının qabığından hazırlanmış mizrab) ilə çalınan çalğı alətlərimizdən biri də sazdır. Bu alət Dədə Qorudun icad etdiyi qolça-qopuzun xələfidir, yəni qolça-qopuz bugünkü sazın prototipidir. Saz təmiz türk sözüdür və qədim türkcədə qarğı, qamış mənalarını bildirir. İlk ardıcıl səsdüzümü olan musiqi alətləri nəfəslə səsləndirildiyindən və qarğı, qamışdan hazırlandığından onu, eləcə də bütün musiqi alətlərinə saz demişlər.

Sinkretik, yəni özündə çalğı, oxuma, şeir söyləmək, söz və dastan ifaçılığı, aktyorluq və rəqs (plastika) sənətlərini birləşdirən saz-söz sənəti Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinin ən əski qatlarında yer almışdır. Qədim türkdilli xalqlarda "şaman", "qam", "baxşı", "yanşaq", "varsaq" və nəhayət, "ozan" kimi tanınan sənətkarlar bugünkü aşığın əcdadları sayılırlar.

Ozan sənəti yüzilliklər və minilliklər boyu böyük təkamül yolu keçərək XV əsrin sonlarından etibarən tədricən aşıq sənətinə çevrilmiş və qolça-qopuz da bənzər təkamül yolu keçərək saz aləti şəklini almışdır.

Saz artıq Şah İsmayıl Xətainin dövründə (XVI əsr) quruluşca indiki şəklini almışdı. Şah İsmayıl Xətai, o cümlədən Məhəmməd Füzuli, Fədai Təbrizi, Məhəmməd Əmani, Məsihi və başqa klassik şairlərimiz könül oxşayan şeirlərində sazı tərənnüm etmişlər.

Sazı məqamlara görə fərqli şəkildə kökləyirlər. Yəni rast məqamında çalınan havalar qəbul olunmuş bir kökdə, segah məqamı tamam fərli kökdə, eləcə də bayatı-şiraz, şur və s. məqamlarda ifa olunacaq havalar üçün sazı məxsusi olaraq kökləyirlər. Amma orkestrdə sazı ifa edərkən ümumi kökdə tənzimləyirlər. Ümumi köklü sazın diapazonu I oktavanın "do" səsindən III oktavanın "sol" səsinə qədərdir.

Şəkil 3-də saz çalan aşıq öz dəstəsi ilə qonaqları feyziyab edir.

TAR. Azərbaycanın telli, mizrabla səsləndirilən musiqi alətlərindən biri də tardır. Dahi bəstəkar, akademik Üzeyir Hacıbəyli tarı Əbu-Nəsr Məhəmməd ibn Məhəmməd ibn Uzluğ ibn Tərxan əl-Fərabi ət-Türkinin (873–950) icad etdiyini bildirmişdir (Musiqiçi, 1929: 4). Əbu-Nəsr Fərabi oğuzun uzluğ tayfasının bir nümayəndəsi olmuşdur. Ə.N.Fərabinin oğuz türkü olduğunu şəcərə "ağac"ı da təsdiqləyir. Onun adındakı Uzluğ və Tərxan da qədim oğuz adlarıdır. "Oğuznamə"də də "uzluğ" oğuz türkü kimi təqdim olunur (Oğuznamələr, 1993, 23, 27, 29).

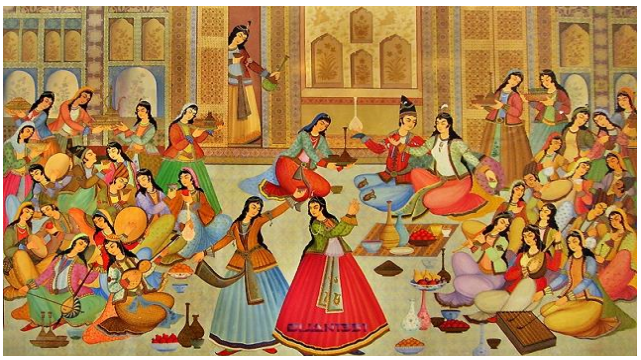
Bəzi mənbələrdə bildirilir ki, “tar” sözünün farsca lüğəti mənası “tel”, “sap” deməkdir. Lakin hər hansı sözün bir neçə xalqın dilində müxtəlif mənalarda izahı verilə bilər. Əslində, tar sırf qədim türk sözüdür və dilimizdə müxtəlif mənalarda – “ətirli”, “təravətli”, “dartmaq”, “taramaq” (daramaq), “taraq” (daraq), “didikləmək”, “dağıtmaq”, “xoş ahəng yaymaq”, “düz xətt” və s. Kimi işlədilir.

ABŞ-da yaşayan türkoloq-alim Tariyel Azərtürk gil yazılara istinadən bildirir ki, antik astronom, riyaziyyatçı, şair Enlil İsmə Dağanın 6000 il öncə Babildə tar sözünü işlətmişdir (Азертюрк, 2017: 253).

Tar çalğı alətinin adı “dartımlı tel” və ya “xoş ahəngi ətrafa yaymaq, saçmaq” mənalarını bildirir. Elə indiki zamanda da dilimizdə bəzən “tarım çəkilmiş tel, ip, züvə və s.”, “ürəyimi tar eylədin” kimi ifadələrə rast gəlirik. Deməli, “tar” sözü Azərbaycan türkcəsində çalğı aləti mənasında “dartmaq” feilindən törənib. O da nəzərə alınmalıdır ki, Azərbaycan dilində heç bir gəlmə feil yoxdur.

Tarın adına Orta əsr klassik şairlərin (Qətran Təbrizi, Xaqani, Nizami, Əssar Təbrizi, Füzuli, Məsihi, Saib Təbrizi, Qövsi Təbrizi, Qasım bəy Zakir, Nigari, Seyid Əzim, Şəhriyar Şirvani, Raci, Zövi, Həsənəlixan Qaradağı və b.) əsərlərində rast gəlirik.

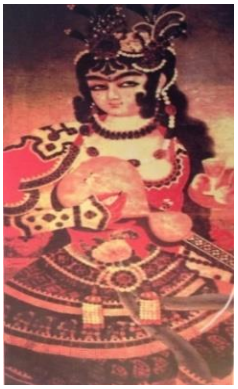
Texniki və dinamik imkanlarına görə müasir tar ən mükəmməl və təkmil çalğı alətidir. Bu növ tarı 1870–1875-ci illərdə Mirzə Sadıq Əsəd oğlu (ləqəbi “Sadıqcan”; 1846–1902) hazırlamışdır. O, qədim “beştelli” tar üzərində islahatlar aparmış, onun quruluş və formasında dəyişikliklər etmiş, tellərinin sayı artıraraq 5-dən 11-ə çatdırılmışdır. Bəzən yanlış olaraq yazırlar ki, guya tarı ilk dəfə sinəyə Sadıqcan qaldırmışdır. Amma bir sıra miniatür rəsmlər (şəkil 7 və 8) bu işin Sadıqcandan əvvəl görüldüyünü təsdiqləyir.



Şəkil 7. Orta əsrlərə aid “Həşt behişt” sarayının divarına çəkilmiş “Qızlar məclisi”, sol tərəfdə – tar, kamança, dümbək, qavallar, ortada rəqqasələr, sağda isə santur, ney, qaval, saz ifaçıları

Tarın diapazonu kiçik oktavanın “do” səsindən II oktavanın “sol” səsinə kimidir. Lakin Əməkdar artist, professor Həmid Vəkilovun (1949–2020) tar üzərində apardığı uğurlu islahatlar nəticəsində alətin diapazonu xeyli genişlənmiş, böyük oktavanın “sol” səsindən III oktavanın “mi” səsinə qədər olmuşdur.

KAMANÇA. Telli, qəmçillə (yay və ya kaman) çalınan musiqi alətinin biri də kamançadır. Bu tipli alətlərin vətəni Qədim Misir sayılır (Сперанский, 1987: 52). Təxminən e.ə. IV–III əsrlərdə qəmçillə səsləndirilən ilk telli alət – rebab icad edilib. Sonrakı mərhələlərdə bu alət başqa ərazilərə də yayılıb. Miladın ilk əsrlərində Azərbaycanda yaylı rübabın əsasında kamança aləti icad edilib.



Şəkil 8. Əbuqasım Təbrizi. “Tar çalan qız”, 1816, kətan, yağlı boya. Əmirinin kolleksiyası.

Telli-qəmçilli alətiərin Azərbaycanda, eləcə də Şərq və Orta Asiya xalqları arasında müxtəlif növləri yayılmışdır.

Kamança sözü hibrid deyimdir, iki xalqın dilindən yaranmış ifadədir: kaman (fars) + çal (türk). Kaman dilimizdə qəmçil və ya yay (ox atmaq üçün) deməkdir. “Kamançal” sözü son hərf

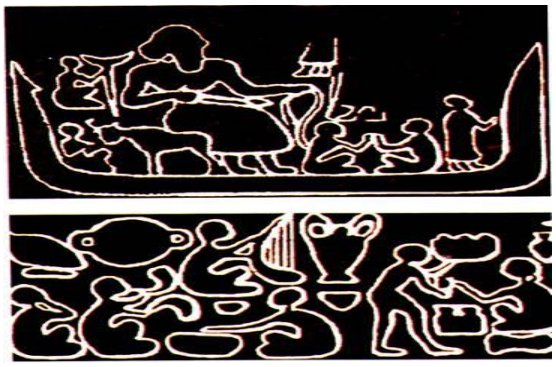
düşümü nəticəsində “kamançа” kimi tələffüz olunub və “kamanla çalınan alət” mənasını ifadə edir.

Kamançanın diapazonu kiçik oktavanın “lya” səsindən III oktavanın “lya” səsinə kimidir. Kamançanın notları “sol” açarında yazılır və yazılışından bir ton yuxarı səslənir. Tellər xalis kvarta, kvinta intervalları ilə köklənir.

Kamança miniatür qaynaqlarda daha çox təsvir olunub (şəkil 3 və 7).

NAĞARA (DUMBUL). Membranofonlu (səs mənbəyi dəri olan) alətlər qrupuna aid edilən nağara quruluşça ikiüzlü zərb alətidir.

Ədəbi nümunələrə istinadən nağara aləti, ən azı VII əsrdən Azərbaycan ərazisində geniş yayılmışdır. Lakin filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, şair, tərcüməçi Əbülfəzl Hüseyninin (1925–1987) verdiyi məlumata görə, nağara formalı alətlərdən 7–8 min il bundan əvvəl Azərbaycanda istifadə olunub (Hüseyni, 1976: 4). Müəllif 1961–1966-cı illərdə ABŞ arxeoloqlarının Güney Azərbaycanın (indiki İran ərazisi, Şuş dağının ətəyində, qədim Akbatan – Həmədanın cənub-şərqində yerləşən) Cığamış şəhərində aşkarladıqları gildən hazırlanmış qab nümunəsindən söz açır (şəkil 9).



Şəkil 9. Cığamış, saxsı qab

Qabın üzərində bir sıra çalğı alətlərinin ifaçılarının, o cümlədən nağarayabənzər alətin təsviri həkk edilib. Deməli, hələ 7–8 min il bundan əvvəl Azərbaycanda nağarayabənzər alətlərdən istifadə olunmuşdur. O dövrdə bu alət dilimizdə dumbul adlandırılıb. Dumbulun etimoloji izahı təmiz türkcə açıqlanır. “Dum” – alətin səsinin sözlə təqlidi, ikinci komponent “bul” isə məcazi mənada “bol” səsli alət mənalarını bildirir. Yəni dumbul – güclü səsli, hay-küylü zərb aləti deməkdir. Dumbul – həm də zərb alətlərinə verilmiş ümumi addır. İslam dini yarandıqdan sonra dilimizə bir çox ərəb sözləri daxil olmuşdur. Nağaranın da kökündə döyəcləmək mənasını verən “nəqqərə” sözü durur.

Nağaranın adı “Kitabi-Dədə Qorqud” (“Kitabi-Dədə Qorqud”, 1999: 61, 83), “Dastani-Əhməd Hərami” (“Dastani-Əhməd Hərami”, 2004: 109) və “Koroğlu” (“Koroğlu”, 2005: 194) eposlarında, eləcə də bir sıra klassik şairlərin əsərlərində çəkilir.

QOŞANAĞARA (QOŞADUMBUL). Qoşanağara birüzlü zərb alətidir və qoşa çubuqla səsləndirilir. Qədimdə bu aləti qoşa çanağı olduğuna görə, qoşadumbul adlandırmışlar. İslam dini yarandıqdan sonra dilimizdə dumbula nağara deyildiyi kimi, qoşanağara da qoşadumbula çevrilmişdir.

Cığamış şəhərində arxeoloji qazıntı zamanı aşkarlanmış və 7–8 min il yaşı olan maddi mədəniyyət nümunəsinin (şəkil 9) üzərində təsvir edilən alətlərdən biri də qoşanağaradır (Hüseyni, 1976: 4).

Azərbaycanda olmuş Engelbert Kempfer (Kaempfer, 1712: 740-745), Qriqori Qaqarin (Кузнецов, 2012: 20-25), İlya Nikolayeviç Berezin (Березин, 1849: 276), Pavel Vostrikov

(Vostrikov, 1912: s. 1-10) və b. səyyahlar xatirələrində qoşanağaradan da bəhs etmiş, alətin adını çəkmişlər.

Sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Səadət Abdullayeva "Baburun Hümayunun anadan olması münasibətilə Kabildə ziyafət verməsi" və Əbu-l-Həsənin (Nadir əz-Zaman) "Cahangirin tacqoyma münasibətilə şadlıq ziyafəti" adlı miniatür rəsmlərdə bir neçə alətlə yanaşı, qoşanağaradan da istifadə olunduğunu yazmışdır (Abdullayeva, 2002, 38). "Züleyxa və Əzizin toyunun təntənəli nümayişi" adlı illüstrasiyada da qoşanağara təsvir olunmuşdur (şəkil 6).

Çıxışın əvvəlində Əli Dədənin lakonik şəkildə ifaçılıq məziyyətlərini sadaladıq. Sonda da Əli Dədənin adını çəkdiyimiz və müəllifi olduğumuz əsərlərin siyahısını təqdim edirik.

1. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti (dərs vəsaiti, yenidən işlənmiş II nəşr). Bakı: "Min bir mahnı" MMC, 2004, s. 193 (224 s.)

2. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan nəfəs alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat). Sənətşünaslıq namizədi dissertasiya işi. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının kitabxanası, 2006, 186 s.

3. Nəcəfzadə A.İ., Cabbarov E.İ. AMK-nın bakalavr təhsili üzrə balaban aləti üçün "İxtisas-muğam" fənninin proqramı. Bakı: "MBM", 2010, 40 s.

4. Quliyev M.B., Nəcəfzadə A.İ. AMK-nın tar, kamança, qanun və balaban ixtisası üzrə bakalavr hazırlığı üçün "Konsertmeyster sinfi" fənninin proqramı. Bakı: "MBM", 2010, 24 s.

5. Xalq çalğı alətlərinin tədrisi metodikası (dərs vəsaiti, yenidən işlənmiş II nəşr). Bakı: "MBM", 2012, s. 64 (92 s.)

6. Quliyev M.B., Nəcəfzadə A.İ. AMK-nın tar, kamança, qanun və balaban ixtisası üzrə bakalavr hazırlığı üçün "Müşayiət sinfi" fənninin proqramı. Bakı: "MBM", 2013, 40 s.

7. Nəcəfzadə A.İ. Tar, kamança, qanun və balaban ixtisası üzrə "Müşayiət sinfi" fənni üçün proqram. Bakı: "MBM", 2013, 40 s.

8. Quliyev M.B., Nəcəfzadə A.İ. Xalq musiqisi sazəndə ifaçılığında. Dərs vəsaiti. Bakı: "MBM", 2013, s. 24-25 (84 s.)

9. Nəcəfzadə A.İ. Balaban haqqında multimedia (ifaçılar və lüğət). Elektron kitab. Heydər Əliyev Fondu, 2014

10. Həsrət Hüseynov sənətinin həsrətindəyik. // "Konservatoriya" jurnalı, №2 (24), 2014, s. 128-135

11. Rəqslərin adında rəqəmlərin mahiyyəti və onların açıqlanması ("Birbarmaq" və "İkibarmaq" rəsqlərini Əli Kərimovun nəvəsi Ağasəf Seyidov bəstələmişdir). // "Konservatoriya" jurnalı, №3 (25), 2014, s. 97-108

12. Etnoorqanologiya. Musiqi təmayüllü ali məktəblər üçün dərslik. // Bakı: "Ecoprint", 2016 s. 160 (216 s.)

13. Musiqi. "Azərbaycan incəsənət tarixi" beşcildliyindən II c. Bakı, "Şərq-Qərb", 2018, s. 257, 261-262, 267-268, 277, 282, 285, 288-290 (328 s.)

14.Zurna türkçe konuşan halkların ortak müzik aletidir. // ISME – 2018 Beynəlxalq musiqi təhsili cəmiyyəti 33-cü Dünya konfransı Türk dünyası oturumu, 15-20 iyul, 2018, s. 336-246

15. Azerbaycan milli üflemAli çalgı aletleri (organolojik-tarihsel araştırma). Çevirici: Meyser Kaya. Bişkek: "Uluu Toolor", 2022, s. 99, 122 (284 s.)

16. Beləliklə, təqdim edilən məqalədə ustad sənətkar Əli Dədənin (Kərimov) ifaçılıq məziyyətlərindən söz aşılır, eləcə də onun eyni məharətlə ifa etdiyi bir sıra musiqi alətləri gözdən keçirilir.

ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan türkcəsində

Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). Bakı: "Adiloğlu", 2002, 454 s.

Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı: "Şərq-Qərb", 2017, 472 s.

Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. Bakı: "Azərnəşr", 1993, 264 s.

Dastani-Əhməd Hərami. Bakı: "Şərq-Qərb", 2004, 120 s.

Həsənzadə C.Y. Təbrizin sehrli nağılları. (Miniatür rəsmlər). Moskva: IRS Publishing House, 2014, 176 s.

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

Kitabi-Dədə Qorqud. Tərtibçi, çapa hazırlayan, ön söz və lüğətin müəllifi Samət Əlizadə. Bakı: "Yeni Nəşrlər Evi", 1999, 704 s.

Koroğlu. Paris nüsxəsi. Nəşrə hazırlayan: İ.Abbaslı. Bakı: "Şərq-Qərb", 2005, 224 s.

Qətran Təbrizi. Divan. Farscadan sətri tərcümə: Qulamhüseyn BeqdAli. Bakı: Azərbaycan EA nəşriyyatı, 1967, 440 s.

Musiqiçi (Ü.Hacıbəyli – A.N.). Tar haqqında./"Yeni yol" qəzeti, 18 yanvar 1929, №15, s. 4

Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan nəfəs alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat). Sənətşünaslıq namizədi dissertasiya işi. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının kitabxanası, 2006, 186 s.

Oğuznamələr. Tərtibçilər və ön sözün müəllifləri: K.Vəliyev, F.Uğurlu. Bakı: Bakı Universiteti Nəşriyyatı, 1993, 92 s.

Türk dilində

Bahaeddin Ögel. Türk kültür tarihine giriş. On ciltte, VIII c. Ankara: "Başbakanlık Basımevi", 1987, 486 sh.

Temel Hakkı Kara Hasan. Çalgıların dili – musiki sözlüğü. İstanbul: Bestem Yayıncılık, Köksu Metbeeçilik senaye ve ticaret, 1999, 174 sh.

Rus dilində

Азертюрк Т.В. (Алиев Т.В.). Генезис тюрка и тюркского языка (на основе клинописи). I том. Бишкек: «Улуу Тоолор», 2017, 740 с.

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

Березин И.Н. Путешествие по Дагестану и Закавказью. Казань: Университетской типографии, 1849 г. часть III, с. 340+149 с.

Востриков П. Музыка и песня у азербайджанских татар. / СМОМПК (Сборник материалов для описания местностей и племён Кавказа). Вып. 42. Тифлис: 1912, с. 1-34

Кузнецов О.В. Князь Григорий Гагарин: открытие Азербайджана взору Европы. // Москва: Журнал «İRS», №4 (58), 2012, с. 20-25

Сперанский С.Л. Музыкальные товары (Товароведение). Москва: «Экономика», 1987, 176 с.

Latın dilində

Engelbert Kaempfer. Amoenitatum exoticarum politico-physico-medicarum. Fasciculus V.Lemgoviae, Typis & impensis H.W/ Meyeri, 1712, 912 p.

Almara NƏBİYEVA
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Bakı Dövlət Universiteti
ORCID ID: 0009-0005-3050-9056
E-mail: almaranebiyeva@bsu.edu.az

QARABAĞ ƏNƏNƏSİNDƏ QƏDİM NƏFƏS ALƏTLƏRİ: ZURNA, BALABAN, DƏMKEŞ, SAZIN YERİ VƏ ROLU

Özət. Azərbaycan aşıq mühiti qədim şifahi ənənələrə əsaslanan və xalq yaradıcılığının mühüm sahələrindən birini təşkil edən sənət sahəsidir. Qarabağ da bu mühitin əsas mərkəzlərindən biri kimi tanınır və burada formalaşan aşıq ənənəsi tarixi inkişafı və məzmun xüsusiyyətləri ilə seçilir. Qarabağ aşıq mühitinin inkişafında Ağdam rayonunun Abdal-Gülablı kəndinin xüsusi rolu olmuşdur. Bu mühitdə yetişmiş Aşıq Nəcəfqulu, Aşıq Hüseyn, Aşıq Muxtar, Aşıq Həsən, Aşıq Qaraş və Mapı Əkbəri kimi sənətkarlar aşıq sənətinin yaşadılması və yayılmasında mühüm xidmətlər göstərmişlər. Qarabağ aşıq mühitinin fərqləndirici cəhətlərindən biri saz ifaçılığı ilə yanaşı balaban, zurna və qara zurna kimi nəfəs alətlərinin istifadə edilməsidir. Bu xüsusiyyət ifanın təsir gücünü artırmış və aşıq havalarının daha geniş formada icrasını təmin etmişdir. Qarabağ aşıqları həm də muğam sənəti ilə bağlılıq nümayiş etdirmiş, bu iki musiqi ənənəsi arasında qarşılıqlı əlaqə yaratmışlar. Ustad-şagird münasibətləri bu mühitdə əsas yaradıcılıq prinsipi kimi qorunmuş və aşıq sənətinin davamlılığını təmin etmişdir. Araşdırma göstərir ki, Qarabağ aşıq mühiti həm folklor, həm musiqi, həm də mədəni irs baxımından əhəmiyyətli tədqiqat istiqamətlərindən biridir.

Açar sözlər: Qarabağ, Abdal-Gülablı, qara zurna, balaban, dəmkeş, dəf, saz

Резюме. Азербайджанская ашыкская среда — это область искусства, основанная на древних устных традициях и являющаяся одной из значимых сфер народного творчества. Карабах признан одним из основных центров этой среды, а ашыкская традиция, сформировавшаяся здесь, отличается историческим развитием и особенностями содержания. Особую роль в развитии карабахской ашыкской среды сыграло село Абдал-Гюлаблы Агдамского района. Художники, такие как Ашик Наджафгулу, Ашик Гусейн, Ашик Мухтар, Ашик Хасан, Ашик Караш и Мапы Акбари, воспитанные в этой среде, внесли значительный вклад в сохранение и распространение ашыкского искусства. Одной из отличительных особенностей карабахской ашыкской среды является использование духовых инструментов, таких как балабан, зурна и кара-зурна, наряду с игрой на сазе. Эта особенность усилила выразительность исполнения и позволила более широко исполнять ашыкские мелодии. Карабахские ашики также демонстрировали связь с искусством мугама, создавая взаимное взаимодействие между этими двумя музыкальными традициями. Отношения «учитель-ученик» сохранялись в этой среде как основной творческий принцип, обеспечивая преемственность ашыкского искусства. Исследования показывают, что карабахская ашыкская среда является важным направлением исследований с точки зрения фольклора, музыки и культурного наследия.

Ключевые слова: Карабах, Абдал-Гюлаблы, къара зурна, балабан, демкеш, деф, саз

Summary. The Azerbaijani ashik environment is an art sphere based on ancient oral traditions and constitutes one of the significant areas of folk creativity. Karabakh is recognized as one of the main centers of this environment, and the ashik tradition developed here is distinguished by its historical development and content features. The village of Abdal-Gülablı in the Aghdam district played a special role in the development of the Karabakh ashik environment. Artists such as Ashik Najafgulu, Ashik Huseyn, Ashik Mukhtar, Ashik Hasan, Ashik Qarash, and Mapı Akbari, who were trained in this environment, made important contributions to the preservation and dissemination of ashik art. One of the distinctive features of the Karabakh ashik environment is the use of wind instruments such as balaban, zurna, and qara zurna alongside the performance on the saz. This characteristic enhanced the expressive power of performances and allowed a broader interpretation of ashik melodies. Karabakh ashiks also demonstrated a connection with the mugham art, creating a mutual interaction between these two musical traditions. Master-apprentice relationships were preserved as a fundamental creative principle in this environment, ensuring the continuity of the ashik art. Research shows that the Karabakh ashik environment is an important field of study in terms of folklore, music, and cultural heritage.

Keywords: Karabakh, Abdal Gülablı, qara zurna, balaban, demkesh, daf, saz

Giriş. Azərbaycan aşıqları ulu saz-söz sənətimizi nəsildən-nəslə yaşadaraq bu günümüzə çatdırmışlar. Aşıq sənəti hər bir regionda özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə seçilmişdir. Bu baxımdan Qarabağ aşıq mühiti klassik ənənələrə söykənərək spesifik yaradıcılıq və ifaçılıq yolu ilə fərqlənən aşıqlar yetişdirmişdir. Dövrü-zamanında Qarabağda və ətraf ərazilərdə elə bir toy-düyün olmayıb ki, orada milli musiqi alətlərimizdən olan qara zurna, balaban, dəmkeş, dəf, saz səslənməsin. Belə alətlərdə ifa edən sənətkarlar, xüsusən, Abdal-Gülablı kəndində yaşamış, təkcə Qarabağda deyil, Qafqazın ayrı-ayrı bölgələrində uğurla çıxış etmişlər. Tarixin şifahi xalq ədəbiyyatında Abdal-Gülablı kəndinin adı çəkilir, buranın aşıqları haqqında maraqlı məlumatlar verməklə yanaşı bu kəndin böyük aşıqlar ocağı olduğu göstərilir. Qarabağ aşıq mühitində əhəmiyyətli ərazi kimi tanınan Abdal-Gülablı kəndində Aşıq Nəcəfqulu, Aşıq Hüseyn, Aşıq Muxtar və Aşıq Mapı Əkbəri yalnız aşıq olmaqla kifayətlənməyib, həm də aşıq havaları bəstələmişlər. Mapı Əkbərinin yaratdığı "Uzundərə" rəqs havası bu gün də ifa olunur. Həmçinin Aşıq Həsən, Aşıq Qaraş, Aşıq Əliş, Aşıq Məmməd, Aşıq Baxış (Aşıq Əkbərin nəvəsi), Aşıq Məhi, Aşıq Zülü, Aşıq Oruc, Aşıq Balakişi, Aşıq Lətif və Aşıq Lələkişi kəndin zurna və balaban ustadları kimi tanınmışdır. Mapı Əkbəri qara zurnanı o qədər məharətlə ifa edirmiş ki, onun səsi "dilindən qan gəlib zurnadan tökülürmüş" kimi təsvir olunur. O dövrün toy düyünündə qara zurna, balaban, dəm tutan Əliş, Qaraş, və Məhinin xalq arasında öz xüsusi yeri var idi. Bunlardan "Həsənov Məmməd Hüseyn oğlu zurna və balaban alətinin hər ikisində mükəmməl ifa edirdi. Zülü kişi onun dəmkeşi idi. Gülablı kəndinin toy düyünlərindən əlavə Qaradağlı, Əmrallar, Muğanlı və bir çox el-obanın meydan mərasimlərini toy düyünlərini aparıblar. Aşıq Qaraş zurnada Aşıq Baxış isə balabanda, dəmkeşdə ifa edirmiş. Xalqımızın milli adət-ənənəsi olan Novruz bayramının dörd çərşənbəsi də daxil olmaqla on gün kəndin bütün məhəllərində bayram toyları çalınırdı. (6) Bütün bu məclisləri aşıqlar öz dəstələri ilə aparırdılar. Adi bəy gəlin toyları da iki- üç gün davam edirdi və toy mağarında oturmağa yer olmurdu. Adətən toylar beşinci gün saat on ikidə baylayar və üç gün bəzən yeddi gün davam edərdi. Son zamanlarda "atam Aşıq Qaraşın oğlu Mehdi ilə bütün şənliklərdə birlikdə iştirak edərdilər. Qarabağda, Ağdamda keçirilən məhsul bayramında, Xarı bülbül

festifalında, "Natəvan" qızlar bayramında rayon əməkdaşlarına gələn qonaqlara konsert verirdilər".(7) Xalqın sənətkara hər zaman məhəbbəti yüksək olub.

O dövrdə Qarabağ məclislərində, xüsusilə kənd toy-düyünlərində Gülablı aşıqları iştirak edərdilər. Balaca Abbasqulu 11-13 yaşlarında olanda Gülablı kəndində iki aşıq dəstəsi daha məşhur idi..." Abbasqulunun aşıqlığa meylini nəzərə alan atası onu məşhur neyçalan Aşıq Nəcəfqulunun dəstəsinə qoşur. O, əvvəlcə Nəcəfqulunun dəstəsində qoşanağara çalır, sonra bir müddət dəmkeşlik edir. Lakin Abbasqulunun arzusu saz çalmaq, el aşığı olmaq idi. Buna görə də o, tezliklə saz çalmağı, oxuyub-yazmağı öyrənir. Aşıq Həsənin dəstəsinə qoşulur" (Xalidə P. Aşıq Zülünün övladı) İstedadlı gəncin son dərəcə nazik və zil səsi, xalq ədəbiyyatını dərindən bilməsi tezliklə ona şöhrət gətirir. O, Vaqif, Valeh, Zakir kimi sənətkarların müxəmməs, gəraylı və qoşmalarını məlahətlə oxuyarmış, toy, nişan mərasimlərində çeşmə başında və mənzərəli seyrangahlarda ilhama gələrək bədahətən şeir söylər və qoşmalar qoşarmış. "Abbasqulu oxuyub-oynamaqda nə qədər usta olsalar da, amma Nəcəfqulunun çalğısından olmazdı. Xüsusilə onun ney alətində çaldığı havalar adamın ürəyini neştərləyərdi. Məşədi Zeynalın tarı, Abutalıbın qarmonu, Nəcəfqulunun neyi yadıma düşəndə ürəyim titrəyir, tüklərim biz-biz olur. Mən bu böyük sənətkarları çox dinləyib, onlardan çox şey öyrənmişəm" (Şuşinski F. (1985) Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı, Yazıçı) Aşıq Abbasqulunun təmiz və cingiltili səslə "Bayatı" oxuması, Nəcəfqulunun balabanda "Bayatı-Şiraz" muğamını zövqlə çalması dinləyiciləri heyran qoyurdu. Tamaşaçılar aşıqları səhnədən buraxmadılar. Dəfələrlə dinləyicilərin tələbi ilə Abbasqulu ilə Nəcəfqulu dəfələrlə "Möhsün və Diləfruz" dastanını söyləyirdilər.

Aşıq yaradıcılığında müxtəlif çalarları, ifa üslubu ilə seçilən Qarabağ aşıq mühitinin öz yeri var. Dövründə ilk dəfə tək sazla meydana qədəm qoyan aşıq qara zurna, dəmkeş, balabançı ilə yoldaşlıq etməyə başlayıb. "Balaban ərik, qoz, tut və ya armud ağacından hazırlanır. Uzunluğu 28-30 santimetr olur və üzərində səkkiz dəlik açılır. Balabana qarğıdan hazırlanmış müştük taxılır və onun üzərinə keçirilmiş xamıt (qısqac) vasitəsilə alətin səsi nizamlanır" (Əliyev Ə. (65 yaş) Aşıq Abbasqulunun nəvəsi) Zaman keçdikcə Qarabağ aşıq mühitində yetişən sənətkarlar ətrafında zurna, balabançı, dəmkeş aşıq havaları ritm üzərində qurulub, ansamblda balaban, zurna və dəmkeşin xüsusi yeri olub. Xalqın milli bayramlarında, toy busatlarında iştirak edən musiqiçilər, nəfəs alətləri olan tütək, balaban, qara zurna ustadları haqqında da ümumi məlumatlar mövcuddur. Ümumiyyətlə, Qarabağ aşıq mühitində uzaq keçmişdən günümüzə kimi balaban-zurna, aşıq-xanəndə sənətinin inkişafı, təbliği və yeni çalarlar kəsb etməsində zurna, balaban ifaçılarının böyük xidmətləri olub.

Təəssüflər olsun ki, aşıqlardan fərqli olaraq balaban və zurna ifaçıları barədə mənbələrdə geniş məlumat yoxdur. XVII-XVIII əsrdə yaşamış sənətkarların bir qrupunun günümüzə quruca adı gəlib çatıb. Dahi sənətkar Üzeyir Hacıbəyov aşıq sənətinin xalqa doğma olduğu barədə belə yazmışdır: "Aşıq sənəti ölməzdir, bu sənət xalqa, kütlələrə daha yaxındır, xalqın həyəcan və duyğularını xalq musiqisinin başqa növlərinə nisbətən daha parlaq əks etdirir" (Hacıbəyov Ü. (1985) Aşıq sənəti, Bakı Yazıçı, 478 s.) Bu poeziyada məhəbbət, təbiət və ictimai-siyasi mövzularla qarşılaşırıq. Aşıq sənətini yaşadan belə mövzular, motivlər bu gün də aktualdır. Hər bir regionda aşıq sənəti özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə seçilmişdir. Bu baxımdan Qarabağ aşıq mühiti klassik ənənələrə söykənərək spesifik yaradıcılıq və ifaçılıq yolu ilə fərqlənən aşıqlar yetişdirmişdir. Yaddan çıxarmaq olmaz ki, aşıq sənətinin öyrənilməsi nisbətən yaxın dövrlərə təsadüf edir. Təbii ki, bu mərhələ Qarabağda da özünü göstərmişdir. Qarabağda və digər aşıq mühitlərində elə bir toy-düyün olmayıb ki, orada milli musiqi alətlərimizdən zurna, balaban, qara zurna, dəf, saz səslənməsin.

Belə alətlərdə ifa edən sənətkarlar, xüsusən, Abdal-Gülablı kəndində yaşamış, təkcə Qarabağda deyil, Qafqazın ayrı-ayrı bölgələrində uğurla çıxış etmişlər. Y.V.Çəmənzəminli isə bu haqda yazırdı: "Aşıq məclisi başlandı. Gülablı və Abdal aşıqları sədəfə tutulmuş sazlarını dınqıldadaraq qoşa-qoşa kəllayının bu başından o başına gedir, gah durub bayatı deyir, gah süzürdülər" (Çəmənzəminli Y. İskəndər Novruzlu, 2012, s.7). Göründüyü kimi, Qarabağda aşıq sənəti ənənəsinin formalaşması tarixi o qədər də yeni olmadığı kimi, həmin ənənələri müxtəlif dövrlərdə yaşadan sənətkarlar da az olmamışdır. Maraqlıdır ki, tarixi ədəbiyyatda tez-tez Abdal-Gülablı kəndinin adı çəkilir, buranın aşıqları haqqında maraqlı məlumatlar verilir. Kəndin böyük aşıqlar ocağı olduğu göstərilir. F.Şuşinskinin "Azərbaycan xalq musiqiçiləri" kitabında oxuyuruq: "1902-ci ilin yanvar ayında Bakıda təşkil edilmiş ilk "Şərq konserti"ndə məşhur xanəndə və çalğıçılarla birlikdə çıxış edən Gülablı aşıqları böyük müvəffəqiyyət qazandılar" (Şuşinski F. (Musiqimizin beşiyi. (1995) "Azərbaycan" jurnalı №4). "Kaspi" qəzetinin 1902-ci il 13 yanvar tarixli nömrəsində yazılmışdır: "Konsertin ikinci şöbəsində Şuşa qəzasının Gülablı kəndindən dəvət olunmuş aşıqlar çıxış etdilər" (Şuşinski F. (Musiqimizin beşiyi. (1995) "Azərbaycan" jurnalı №4). Bütün bu qeyd edilənlərdən sonra Qarabağda özünəməxsus aşıq mühitinin varlığı faktının dəqiqliyinə şübhə yeri qalmır. Deməli, Qarabağda aşıq və xanəndəlik sənətləri tarix boyu yanaşı inkişaf etmişdir. Xanəndələr aşıq havalarını öz ifalarına uyğunlaşdırmış və muğamatı zənginləşdirmişlər. Eyni zamanda vaxtilə Gəncə, Qarabağ və Şirvan aşıqları məşhur xanəndələrin zəngulələrini aşıq sənətinə gətirmişlər. Bir çox aşıqlar isə xanəndə zəngulələri və xalları ilə öz repertuarlarını zənginləşdirmişlər.

Əldə etdiyimiz folklor materiallarından, topladığımız işlərdən ayrı-ayrı kəndlərin də aşıq ocaqları olduğunu müəyyənləşdirə bildik. Bunlardan Qalayçılar, Salahlı, Xıdırlı, Paprəvənd, Xındırıstan, Boyəhmədli, Sırxavənd, Şotlanlı, Laçın rayonunun Qarakeşiş kəndini və başqa kəndləri misal göstərmək olar. Digər tərəfdən, Qarabağ aşıq mühitində XX yüzillikdə Aşıq Məhəmməd, Aşıq Həmid kimi haqq aşıqlarının fəaliyyəti bu bölgənin aşıqlar diyarı kimi varlığını təsdiq edir. Burada da Gəncəbasar aşıq mühitində olduğu kimi, sənətkarların bəzilərinin üç istiqamətdə (şagird yetişdirmək, saz bağlamaq, ağır məclislər keçirib aşıqlıq etmək) fəaliyyətinə rast gəlinir. Aşıq Məhəmməd, Aşıq Əli (Aşıq Məhəmmədin şagirdi), belə sənətkarlardandır. Elə bunun müsbət təsiri nəticəsində də bölgənin aşıqlarının zurna, balaban, dəmkeş və saza olan tələbatını Qarabağ aşıq mühitinin öz sənətkarları ödəyə bilirdilər. Qeyd etmək lazımdır ki, Aşıq Nəcəfqulu, Aşıq Hüseyn, Aşıq Muxtar və Aşıq Mapı Əkbəri (onun yaratdığı rəqs havası bu gün də yaşayır), Aşıq Həsən, Aşıq Qaraş, Aşıq Əliş, Aşıq Məmməd, Aşıq Baxış (Aşıq Əkbərin nəvəsi), Aşıq Məhi, Aşıq Zülü, Aşıq Oruc, Aşıq Balakişi, Aşıq Lətif və Aşıq Lələkişi kəndin tanınmış el sənətkarları olublar. Xalq arasında Yediyar, Əhməd, Yelmar, Həsən, Mehdi, Ziyadxan, Məcid, Hüsü, Qulu nağaraçı kimi tanınmışlar. Şirin Allahverdiyev, Vaqif Əliyev, Şakir Nəcəfov, Şeyyub Əliyev, Məşədi Səhli, Ramiz İsmayılov, Vahid Zülfü oğlu Əliyev, Aydın Əkbər oğlu Əliyev qarmon ustaları idilər.

Zamanla Qarabağın ustad sənətkarları olan Seyid Şuşinski, Cabbar Qaryağdıoğlu, Xan Şuşinski, Arif Babayev, Sara Qədimova, Səxavət Məmmədov, Sədi Məmmədov və digər yüzlərlə xanəndə Aşıq Valehin yaratdığı aşıq havalarını zərb muğamlarımızın ardınca və ya ayrıca olaraq oxumuşlar. Həmin havaların hər biri könülləri riqqətə gətirən bir müsiqi kimi bu gün də gənc ifaçılarımız tərəfindən səslənməkdədir. Danılmaz bir həqiqətdir ki, qarabağlılar aşıq sənətinə hörmətlə yanaşan, milli dəyərlərimizə dərindən bələd olan insanlardır. İndinin özündə belə, məclisə xanəndə və müğənnilər gələndə "məclisin aşıq-

ları gəldi" deyirlər. Qarabağda aşıq sənəti muğamdan əvvəldə də olmuşdur. Məhz buna görə "aşıq" sözü onların uca və müqəddəs bildiyi, hörmətlə qəbul etdikləri dəyərlərimizdəndir. Maraqlıdır ki, Aşıq Valeh Aşıq Qurbanidən sonra aşıq havalarının bəstəçisi kimi də tanınmışdır. Bunlardan "Zil qaytağı", "Qaytağı" (buna "Qarabağ dubeyti" də deyirlər), "Baş sarıtel", "Orta sarıtel", "Qarabağ şikəstəsi", "Qarabağ ləngəri" və digərlərinin adını çəkmək olar. Aşıq Valehin törəmələrindən sayılan nəvəsi Aşıq Abbasqulu, oğlu Aşıq Taleh, Aşıq Xaspolad, məşhur tarzən Qurban Pirimov, Sara Qədimova və onlarla tanınmışlarımız böyük ustadın sənətkarlıq irsini davam etdirmişlər.

Araşdırmadan məlum olur ki, Qarabağ klassik aşıq mühitinin yaradıcıları olan Aşıq Səməd, Aşıq Valeh, Aşıq Əmrah, Aşıq Qənbər, Faiz Cəfər, Şair Məhəmməd, Aşıq Cunun, Aşıq Gülüm, Aşıq Nəbati, Aşıq Abbasqulu, Aşıq Xaspolad, zurna aşıqları Aşıq Nəcəfqulu, Aşıq Hüseyn, Aşıq Muxtar, Aşıq Manı Əkbəri, Aşıq Həsən, Aşıq Qaraş, Aşıq Əliş, Aşıq Məmməd, Aşıq Baxış, Aşıq Məhi, Aşıq Zülü, Aşıq Oruc, Aşıq Balakişi, Aşıq Lətif, Aşıq Lələkişi və nağaraçılar Aşıq Yediyar, Aşıq Əhməd, Aşıq Yelmar, Aşıq Həsən, Aşıq Mehdi, Aşıq Ziyadxan, Aşıq Məcid, Aşıq Hüsü, Aşıq Qulunun davamçıları olan Qarabağ aşıqları bu gün də Aşıq Nəbinin, Aşıq Həmidin, Aşıq Məhəmmədin, Aşıq Xosrovun və digərlərinin ardıcıllığı ilə davam edir. Aşıq Valehin davamçısı olan Aşıq Xaspolad isə ulu ustadımızın məzarının abadlaşmasında, dastan-rəvayətlərinin toplanıb çap olunmasında əvəzsiz xidmətlər göstərmişdir.

İnformator-söyləyicilərin vasitəsilə Qarabağ bölgəsində yaşayıb-yaratmış balaban-zurnaçılar barədə sənətkarların uzaq qohumları, həmyerlilərindən məlumat əldə etmişik. Bu zamana kimi Qarabağda yaşayıb-yaratmış ustad zurna, balabançıların ömür yoluna həsr edilmiş mənbələrə rast gəlinmir. Lakin mənbələrdə balaban-zurna alətinin üç min ilə yaxın yaşı olduğu deyilir. Qarabağ aşıq ansamblında zurna balabanın xüsusi yeri olub. Dastan söylənilən zaman qara zurna, balaban və dəmkeş ustaları daha fəal olublar. Professor Seyfəddin Qəniyev yazır " Öz-özümə çox düşünüb, belə suallarla çox müraciət etmişəm. Görəsən, o səsi, o zilliyi ilk dəfə kim yaradıb, kim ifa edib qara zurnada? "Cəngi" görəsən hansı əsərdə, hansı döyüş himni kimi yaradılıb və ya hansı döyüş üçün nəzərdə tutulub? Çətindir belə düşüncələrə, suallara dəqiq cavab vermək. Ona görə ki, neçə-neçə uzaq keçmişdə savaş meydanı, güləş meydanının şahidi olub "Cəngi" sədası! Bir həqiqət var ki, savaş da, güləş də, cıdır meydanı da insan oğlu yaranandan yaranıb. Bəlkə də ilk dəfə Qobustandakı qaval daşında ifa ediblər bu sədanı, harayı! Nə isə bilmək çətindir "Cəngi" harayının yaşını, yaranışını... Bir onu bilirik ki, tarixi mənbələrdə bu havanın sorağı lap uzaqlara gedib çıxır. Fərəhlənirik ona görə ki, öz soydaşımız yaratmışdı o çalğını! Şükürlər olsun ki, ata-babalarımız uzaq əsrlərdən ta günümüzə qədər yaşada bilmişlər zurna sədalı "Cəngi"mizi. Hansı alətdə çalınırsa çalınsın, məncə, "Cəngi" zurnanın boyuna biçilib. Təkcə zurnada onun səsi ilə sanballı, tutumlu yaratmaq olur o hay-harayı, bənzərsiz sədanı! Zurna çalınanda təkcə insanların sümüyü alçı durmur, təkcə insanlar deyil, hətta yer-göy də silkələnir, oynayır bu haraya-çaylar da, sular da gur axır, dəniz nərə çəkir. Dağlar yollara cərgələnir, gül-çiçəklər qamətini sazlayır. Çinarlar sanki bir də şümşadlaşır, bülbüllərin cəh-cəhləri donur, kəkliklərin qaqqıltısı da bərk dəyir qayalara və şaqraq əks-səda verir, qurdlar da ucadan ulayır, ceyranlar ayaq saxlayır.

Bəli, insan oğlunun nəfəsi ilə dilə gələn qara zurnanın sirli-sehirli səsi əsil möcüzələr yaradır... Bütün bu deyilənlərdən göründüyü kimi, Qarabağ aşıq mühitinin araşdırılması, regionun folklorunun öyrənilməsi, müasir folklorşünaslığımızın qarşısında duran ən aktual və həllini tapmağı gözləyən məsələdir.

Azərbaycan dahi bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin "İkinci fantaziya", Müslüm Maqo-

mayevin "Azərbaycan çöllərində", Hacı Xanmmədovun "Simfoniyetta" əsərlərdə balabanın solo ifasına geniş yer ayrılıb. Kalvalı yastı balaban ustadı Əli Dədə çağdaş Azərbaycan zurna-balaban məktəbinin yaradıcısı hesab olunur.

Məşhur balaban ifaçısı Əlixan Səmədov isə tarixi kökləri altıncı əsrə gedib çıxan bu milli musiqi alətini Türkiyədə də sevdirə bilib. O, "Balaban metodu" adlı kitabn müəllifidir. Azərbaycan ağız ədəbiyyatında balabana aid xeyli bayatı nümunələri mövcuddur:

Əzizim balabanı,
Asta çal balabanı.
Hamının balası gəldi,
Bəs mənim balam hanı...

ƏDƏBİYYAT

Çəmənzəminli Y."İskəndər Novruzlu". 525-ci qezet, 2012, 30 noyabr, s.7

Hacıbəyov Ü. Aşıq sənəti, Seçilmiş əsərləri, Bakı;Yazıçı,1985, 206-208 s

Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri: Bakı: Yazıçı, 1985, 478

Şuşinski F. Musiqimizin beşiyi, Bakı: "Azərbaycan" jurnalı, №4, 1995,

Əliyev Əlabbas Əziz oğlu (65 yaşlı). Aşıq Abbasqulunun nəvəsi. Ağdam rayonu Gülablı kəndi

Həsənov Nizami Məmməd oğlu (70 yaşlı). Aşıq Məmmədin övladı. Ağdam rayonu Gülablı kəndi

Primova Xalidə Zülü qızı (62 yaş). Aşıq Zülünün övladı. Ağdam rayonu Gülablı kəndi

Almaz HƏSƏNQIZI
Fillologiya elmləri doktoru, professor
AMEA Folklor İnstitutu
ORCID ID: 0009-0001-8692-2318
E-mail: gunsel_gunsel@yahoo.co.uk

TÜRK XALQ MUSİQİSİNİN GENETİK KODLARI

Özət. Folklor bir xalqın özü deməkdir və insanla bərabər yaranmışdır. İnsan həyatını, yəni həm də folkloru musiqisiz təsəvvür etmək mümkün deyil. Araşdırmalara görə, musiqi – həm rəqs, həm də nəğmə insanın yaradana dua etməsi səbəbindən yaranmışdır.

Folklor mətnlərinin mühüm bir qismi müəyyən bir avazla ifa edilir. Bundan əlavə, folklorun janrlarından olan xalq mahnıları türklərin zəngin musiqi mədəniyyətinin olmasını göstərir. Azərbaycan xalq mahnıları, dastanları digər türk xalqlarının yaratdıqları ilə müqayisəsi onların eyni genetik kod daşıdıqlarını göstərir. Hətta bəzi janrlardakı mahnılar və mətnlər türk xalqlarının çoxunda, demək olar ki, eynidir.

Bəstəkar mahnıları və irihəmli əsərlər də, demək olar ki, hər zaman xalq yaradıcılığından bəhrələnir. Məsələn, ən çətin bir dövrdə Üzeyir bəy Hacıbəyli türk folklorunun çox yayılmış nümunəsi əsasında "Koroğlu" operasını yaratdı. Bu əsərin musiqisi də xalq mahnılarına əsaslandığına görə böyük şöhrət qazandı. 1937-ci ildə repressiya zamanı Üzeyir bəy bu əsərlə xalqına müəyyən qədər ruhdan düşməməsi üçün yardım etməyə çalışmışdır.

Açar sözlər: musiq, milli, Azərbaycan, folklor, türk

Summary. Folklore is the very essence of a nation; it was created together with man. It is impossible to imagine human life, that is, folklore, without music. According to research, music–both dance and song–emerged from man's prayer to the Creator.

A significant portion of folklore texts is performed in a specific voice. Moreover, folk songs, a genre of folklore, testify to the rich musical culture of the Turks. A comparison of Azerbaijani folk songs and epics with the works of other Turkic peoples shows that they share the same genetic code. Even songs and lyrics in some genres are virtually identical among most Turkic peoples.

The songs and lyric works of composers almost always draw on folklore. For example, during the most difficult period, Uzeyir Bey Hajibeyli created the opera "Koroğlu" based on a very common example of Turkish folklore. The music of this work also gained great popularity because it was based on folk songs. During the repressions of 1937, Uzeyir Bey tried to use this work to somehow help his people, to keep them from losing their spirit.

Keywords: music, national, Azerbaijan, folklore, Turkish

Giriş. Ömrünü incəsənətə bağlayanlar və tədqiqatçıların əksəriyyəti musiqini, yaxud elə avazın özünü Tanrının səsi kimi dəyərləndirirlər. Filosof-tənqidçi Yaşar Qarayev görkəmli Azərbaycan şairi Bəxtiyar Vahabzadənin "Əsərləri"nin altıncı cildinə yazdığı "Şairin

və şeirin milliliyi" adlı "Ön söz"də "səs"i bir möcüzə, ölümə meydan oxumaq vasitəsi, yaşamaq ümidi kimi təqdim edir: "Canlını cansızdan ayıran ilk əlamət məhz Səsdir. Birini çoxdan görməyəndə: "Səsin-səmirin gəlmir", – deyirik, hətta qeybdən də yalnız "səs gəlir", görüntüenmir... Musiqini və musiqi alətini ilk dəfə kəşf edən Qorqud düz iyirmi səkkiz il qopuz çalır və bu müddətdə məhz qopuzun səsi ona ölümün yaxın gəlməsinə qoymur! İyirmi səkkiz ildən sonra birinci dəfə qopuzu yerə qoyub (susub!) bir anlığa mürgü vuranda isə ölüm ilan şəkilinə girib onu çalır (Vahabzadə, 2003: 7-8).

Fikrimizcə, musiqinin bəşəriyyət üçün nə demək olduğunu bundan daha dəqiq anlatmaq qeyri-mümkündür.

Məlumdur ki, qədim türklər çox zəngin musiqi kültürünə malik olmuşlar, hələ 981-ci ildə Uyğur Alinə gələn Çin elçisi Vanq Yen Te burada at üzərində musiqi ilə qarşılandığını öz səyahətnaməsində qeyd etmişdir (Tekin, 1968:76).

Məşhur filoloq alim Əhməd Cəfəroğlu (1899-1975) "Cahan ədəbiyyatında türk qopuzu" tədqiqatında onların musiqiləri barədə məlumat vermiş, hətta bir miniatürə əsasən qədim dövrlərdə uyğur türklərinin müxtəlif musiqi alətlərinin və orkestrinin olması qənaətini də qeyd etmişdir. Qədim türk dastanlarından "Köç" musiqi anlayışları haqqında da bilgi verməkdədir. Qutsal övladların doğulması üçün ağacın üzərinə aylarla işıq seli düşdüyü kimi oradan gözəl musiqi səsləri duyulur. Yəni Tanrının övladları musiqi sədaları altında yaranırlar. Xalq fəlakətə düşəndə də ilahi səslər onları köçməyi məsləhət bilir. Quşlar, heyvanlar öz dillərində ağlayır. "Köç! Köç!" deyən ilahi səslər bu insanları bütün yolboyu istiqamətləndirir, təhlükəsiz yerə aparıb çıxarır.

Bəzi mənbələrdə uyğur türklərinin yüzə, bəzilərində yetmişə yaxın nəğmə çaldıqlarını bildirilməkdədir (Vural, 2013: 26). Dövrümüzə qədər gələn bir neçə miniatürü şərh edən Vural Feyzan Gövhər belə bir nəticəyə gəlir: "Miniatürdə yer alan bu qrup geyindiklərindən anlaşıldığı kimi, saray musiqiçilərdir" (Vural, 2013: 27). Lakin xalq arasında olan musiqiçilərlə bağlı miniatürlərin olduğu qeyd edilməkdədir. Bu isə musiqişünaslarla yanaşı, folklorçular üçün də əski dövrlərlə bağlı təhlillər aparmaq üçün dəyərli bir mənbədir.

Bir çox tədqiqatçılar folklor kimi musiqinin də insanlığın tarixilə eyni vaxtda yarandığını söyləməkdədirlər. Belə ki, Mustafa Hakkı Türkəqul musiqinin xalqların varlığındakı dəyərini izah edərkən, fikrini Pifaqorun, Əflatunun, Russonun, ingilislərin və başqalarının söylədiyi aforizmlərlə sübut etməyə çalışmışdır. Əflatunun "İdman bədən üçün nədirsə, musiqi insan ruhu üçün odur", Pifaqora görə, "Musiqi bir-birinə bənzəməyən müxtəlif səslərdən meydana gələn bir konsertdir" və ya C.Cabbarlının "Ney çalınarkən ölülərin dirilmədiyinə təəccüb edirəm", – kimi ifadələri ilə musiqinin ilahi gücünü şərh etdikdən sonra müəllif bu sənətin tarixi köklərini də araşdırmağa çalışmışdır. "Musiqinin mənşəyi, heç şübhəsiz ki, bəşər tarixi ilə başlar. İnsanlar vəhşi halda yaşarkən belə musiqiyə ehtiyac duymuşlar, ibtidai şəkildə də olsa, musiqiyə sahib olmuşlar" (Türkekul, 1953:11), – yazan müəllif belə bir nəticəyə gəlmişdir ki, musiqi insanlıq tarixində tanrılara tapınma, dua zamanı meydana gəlmişdir və bu sənəti iki qismə ayırmaq mümkündür: "Birincisi, tövr, yəni rəqs sənətidir ki, nəşənin ifadəsidir. İkincisi, səsli söz sənətidir ki, duadan doğmuşdur. Bəzən bu ikisi birləşərək bütün dinlərdə istifadə olunmuşdur" (Türkekul, 1953:11). Beləliklə, müəllif həm rəqslərin, həm də nəğmələrin yaranma tarixini araşdırmağa çalışmış, fikrini dəqiqləşdirmək üçün müxtəlif əsatirlərdən örnəklər vermişdir. Lakin diqqəti cəlb edən əsas cəhət odur ki, Türkəqul burada Azərbaycan musiqisini ayrılıqda deyil,

ümumtürk kontekstində dəyərləndirmiş, onun tarixən yunan, Misir, Şumer və başqaları ilə eyni vaxtda yaranması qənaətini dəlillərlə aşkara çıxarmışdır: "Dövrümüzə qədər gələn əski əsərlər və arxeoloji araşdırmalar əski yunanların, misirlilərin, şumerlərlə digər türklərin və çinlilərin yüksək musiqi kültürünə sahib olduqlarını göstərir" (Türkekul, 1953:12).

Türkəqul nəğmələrin insanların üzərindəki qeyri-adi təsirinin səbəblərini yaradana minnətdarlıq və sevgi olduğunu aydınlaşdırmaqla yanaşı, onların çox qədim bir tarixi yaşatdıqlarını da əsaslandıra bilmişdir.

Burada maraqlı cəhət odur ki, musiqinin yaranma tarixi müəyyənləşdirilən zaman miflər, əfsanələr əsas mənbələrdən biri kimi tədqiqatçıya yardım etmişdir.

"Xalqın dili" – mahnılar. Görkəmli Azərbaycan şairi B.Vahabzadə (1925-2009) mahnıları "xalqın dili" adlandırır: "Xalqın dili kimi musiqisi də onun ruhundan, xarakterindən xəbər verir. Əslində, musiqi də xalqın dilidir" (Vahabzadə, 1989: 203).

Məlumdur ki, folklorun ən geniş yayılan janrlarından biri xalq mahnılarıdır. Onlar həm folklorşünaslığın, həm də musiqi araşdırıcılarının tədqiqat obyektlərindən biridir. Xalq mahnılarında onu yaradanların musiqi zövqü ilə yanaşı, tarixi, coğrafiyası, geyim, kulinariya və s. mədəniyyəti də öz əksini tapmış olur. Bəzən mahnının bir misrasının verdiyi informasiya cild-cild kitablardan alınan məlumatdan daha sanballı olur.

Bir fakta nəzər salaq. Məhəmməd Əmin Rəsulzadə (1884-1955) 1928-ci ildə İstanbulda çap etdirdiyi "Qafqazya türkləri" adlı tarixi-siyasi tədqiqatının "Tarixə bir baxış" adlı ilk bölümündə "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanlarının mötəbər tədqiqatçılarından olan Mehmet Fuad Köprülü (1890-1966) tərəfindən irəli sürülən eposun "mövzu etibarı ilə Azərbaycan sahəsinə aid olması" fikrinin düzgünlüyünü sübut etmək üçün şifahi ədəbiyyatın bu gün də azərbaycanlılar arasında yayılmış olan bir növünə – xalq mahnılarına diqqət yetirməyi lazım bilmişdir. Belə ki, eposun "Qambürənin oğlu Bamsı Beyrək boyu"nun qəhrəmanını xatırladan M.Ə.Rəsulzadə yazmışdır: "Dədə Qorqud" qəhrəmanlarından birisinin eşqinin dərəcəsini göstərmək üçün sevdiyi qıza "bir öpüb üç dişlədiyi"ndən (Əslində, eposda ifadə "üç öpüb bir dişləmək" (Cəmşidov, 1999: 336) şəklindədir – *A.H.*) bəhs olunur. Bu "miqyas" müasir azəri xalq ədəbiyyatında hələ istifadə olunmaqdadır" (Resulzade, 1993: 9).

Maraqlıdır ki, M.Ə.Rəsulzadə fikrini oxucusuna daha aydın ifadə etmək üçün xüsusi olaraq çıxarışda "İrəvanda xal qalmadı" mahnısından:

İrəvanda mən işlərəm,
Xəncərimi gümüşlərəm,
Bir öpər, üç dişlərəm, –

- misralarını xatırlamışdır.

M.Ə.Rəsulzadənin diqqət yetirdiyi bu fakt, bir tərəfdən, "Kitabi-Dədə Qorqud"un Azərbaycan sahəsinə aidliyi məsələsini təsdiqləyirsə, digər tərəfdən, bu gün belə dillər əzbəri olan bir mahnıda yaşayan tarixi əks etdirir. Xüsusən son dövrlərdə həmin mahnını Cabbar Qaryağdıoğlu və ya Xan Şuşinskinin adı ilə bağlamaq üçün başqa əhvalatlar uydurulur. Bu da cox qədim bir mahnının tarixini xeyli cavanlaşdırmaqla yanaşı, İrəvanda hələ Dədə Qorqud zamanından türk etnoslarının varlığını ortaya qoya biləcək bir faktın da üzərinə kölgə salmış olur.

Yeri gəlmişkən, sovet dövründən başlayaraq, indinin özündə də bu mahnının ifaçıları onu oxuyarkən, bilərəkdən, ya bilməyərək son misranı ixtisar edirlər ki, bu da yolverilməzdir. Əvvala, mahnı özünün ifadə zənginliyini və forma xüsusiyyətlərini, yəni həm daxili, həm zahiri gözəlliyini itirir, ikincisi isə məhz "Dədə Qorqud"la bağlılığını qeyb edir. Yəqin ki, elə bu mahnı da sosialist senzura sisteminin qəzəbinə tuş gələndən sonra bu cür ifa edildiyindən müasir dövrümüzdə artıq, demək olar ki, son misra unudulmuşdur. Lakin M.Ə.Rəsulzadənin yuxarıda bəhs etdiyimiz mülahizələrinə bələd olduqdan sonra bir daha əmin oluruq ki, xatırlanan həmin misraya yenidən həyat vermək çox vacibdir, yoxsa tarixin bir izi də səhlənkarlıq ucbatından belə silinəcəkdir.

Bundan başqa, P.Əfəndiyevin "Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı" dərsliyində bu mahnı "Yerevanda xal qalmadı" (Əfəndiyev, 1981: 158) adı ilə təqdim edilmişdir ki, bu da sosialist sisteminin məcburiyyətindən meydana gələn xəta kimi dəyərləndirilməlidir.

Ümumiyyətlə, xalq mahnılarının bəzən müəyyən bəndlərinin ifa edilmədiyi üçün yaddaşlardan silinməsi adi bir prosesdir və buna bir çox mətnlərdə təsadüf etmək mümkündür. Belə ki, "Millətin zərrəsi" kitabında "Qaragilə"nin tam mətnini bərpa edən professor R.Hüseynov xalq mahnılarından danışarkən, doğru olaraq yazmışdır: "Hər nəğmənin içində tarixlər uyuyur. Məhz cəm halda – tarixlər. Bir var – mahnının yaranma tarixçəsi, bir var – mahnının içərisində cərəyan edən tarixçə, bir də var – mahnının illər boyu gəzdikcə, oxunduqca yaranan tarixçəsi…

Üst-üstə qalaqlanan hadisələr, olmuşlar, adicə bir nəğmənin insan həyatına bənzəyən taleyini, sərgüzəştli ömrünü yaradır" (Hüseynov, 2001:47).

Əslində, Rəfael Hüseynovun fikri ilə həm folklor, həm müsiqi, həm dil, həm tarix araşdırıcıları üçün vacib bir problemi – xalq mahnılarının multidisiplinar təhlili məsələsi gündəmə gətirilir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Kamil Vəli Nərimanoğlu "Kitabi-Dədə Qorqud" və musiqi" adlı tədqiqatında türk milli musiqisindən danışarkən, çox maraqlı bir məqama toxunur: "1980-ci ildə Sır-Dəryada memar B.İbrayev və fizik-akademik S.İsatayev Qorqud Ataya həsr olunmuş abidə qoymuşlar. Dörd ünsürü və dörd cəhəti simvollaşdıran bu abidə çoxlu borucuqlardan ibarətdir. Külək əsdikcə bu borucuqlardan çıxan səs qopuzun səsini xatırladır. Küləklərin kəsmək bilmədiyi bu diyarda həmin Qorqud Atanın qopuzu səslənir" (Nərimanoğlu, 1999: 78).

Göründüyü kimi, heykəltaraşlıqda da yaradıcı düşüncənin nəticəsində milli musiqini yaşadan bir abidə ucaltmaq və xalqın ruhunda daşıdığı avazı əbədiləşdirmək mümkündür.

Xalq mahnılarının ifa problem. Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, xalq mahnıları folklorun ən kütləvi janrıdır. Azərbaycan xalq mahnıları özünün həm mətni, həm də həzin musiqisilə çox sevilərək bir sıra qardaş ölkələrdə də ifa edilir. Bəzən qardaş türk xalqlarında bu sahədə aparılan tədqiqatlara əsaslanaraq, Azərbaycan mahnıları ilə bağlı bir sıra məsələləri aydınlaşdırmaq mümkün olur. Məsələn, 1930-cu ildə İstanbulda nəşr edilən "Xalq türküləri" kitabında belə bir məlumat vardır. Kitabın 57-ci səhifəsində Qarsdan toplandığı göstərilən "Türkün bayrağına" adlı mahnının sözləri və notu verilmişdir. Haqqında bəhs edilən sözləri Əhməd Cavada, musiqisi Üzeyir Hacıbəyova aid olan "Salam türkün bayrağına" mahnısıdır. Lakin nə mətn, nə də onun musiqisinin müəllifilə bağlı heç bir məlumat verilmir, yalnız çıxarışda: "Türk Ordusu Qafqaza girdiyi vaxt azəri türkləri arasında türk bayrağına xitabən söylənmişdir" (Halk türküleri, 1930: 57) – kimi qeyd verilir. Daha dəqiq desək,

“Salam türkün bayrağına” xalq mahnısı şəklində təqdim edilir. Bu fakt bir çox cəhətdən bizim üçün maraq kəsb edir. Əvvəla, bu mahnının təqdimi onun xalq mahnıları kimi çox geniş yayılması və sevilməsilə bağlıdır. Digər tərəfdən, kitaba notu ilə birgə daxil edilən bu mətn sovet dövründə öz vətənində yasaqlanmış, müəllifi ən ağır şəkildə cəzalandırılmış bir mahnını Qarsda məskunlaşan Azərbaycan türklərinin necə böyük sevgi ilə qoruyaraq yaşatdığını göstərir.

Yeri gəlmişkən, “Xalq türküləri” kitabına müqəddimə yazan Mahmud Rağib Köşəmihalzadə folklorşünaslığımız üçün çox dəyərli bir məqamı qeyd etmişdir: “Əski türk qəhrəmanı Baybörəkdən bəhs edən bir türkü ilə bir gün təsadüfən qarşılaşdıq. Baybörəkdən “Kitabı-Dədə Qorqud”da bəhsi keçdiyi məlumdur! İştə, Ərzurum bu qədər əski bir türk sənətləri yatağıdır” (Halk türküleri, 1930: 10).

Bu fakt hələ XX əsrin 30-cu illərində də “Kitabi-Dədə Qorqud”un (ən azından bəzi parçalarının) xalq arasında sevilə-sevilə ifa edildiyini göstərir. Qarsda azərbaycanlıların daha sıx məskunlaşdıqları nəzərə alınarsa, bu məsələnin folklorşünaslığımız üçün dəyəri aydın olar. Məlumdur ki, Əhməd Cəfəroğlu (1899-1975) Türkiyəni 1940-1951-ci illərdə qarış-qarış gəzərək, çoxsaylı folklor materialları toplamış və onları 9 kitabda nəşr etdirmişdir. Həmin silsilədən “Anadolu elləri ağızlarından dərləmələr. Van, Bitlis, Muş, Karaköşə, Əskişəhir, Bolu ve Zonquldaq elləri ağızları” kitabında Türkiyənin Zonquldaq mahalında yaşayan Ayşə Sülinin dilindən toplanan “Bol Börək” nağıl variantı da vardır. Həmin nağıl variant 2006-cı ildə “İki dastan” adlı kitabda (Həsənqızı, 2006: 60-65) nəşr edilmişdir. “Bol Börək” nağıl variantı oxuculara təqdim edilərkən, bu material müəyyən qədər təhlilə cəlb edilmiş, onunla “Dədə Qorqud”dakı “Qambürənin oğlu Bamsı Beyrək boyu” arasında müqayisələr aparılmışdır. “Bol Börək” nağıl variantının dastandakı üçüncü boydan xeyli fərqli, daha bəsit bir şəkildə olması ilə bağlı bir çox məsələlər professor Əfzələddin Əsgərin “Oğuznamə yaradıcılığı” əsərində geniş şərh edilmişdir. Belə ki, Oğuznamənin süqutunun mənzərəsini yaradarkən, Ə.Əsgər bu problemi professionallıqla şərh edərək yazmışdır: “Kitabi-Dədə Qorqud”a salınmış on iki boydan yalnız dördü XX əsrə özünü çatdıra bilmişdir: “Dəli Domrul”, “Basat", “Qazan xanın evinin yağmalanması” və “Bamsı Beyrək”. Çoxsaylı oğuznamələrdən yalnız dörd boy!” (Əsgər, 2013: 272).

Həmin dörd boyun yaşayan nişanələri ilə bağlı Ə.Əsgər əsasən O.Ş.Gökyayın tədqiqatlarına istinad edərək maraqlı təhlillər aparmışdır. “Bamsı Beyrək” boyunun nağıl variantları müasir Türkiyə coğrafiyasının, demək olar ki, hər tərəfindən yazıya alınmışdır...Yaşlı valideynin övlad həsrəti və ilahidən verilən “şirin pay”, “axirət yoldaşı at”, qürbət ölkə və orada keçirilən zindan həyatı, qürbətdən dönüş və ərə verilən nişanlı, üstəlik oğul arzusu ilə gözləri tutulmuş valideynlər, yeddi qızın ümidi cəngavər qardaş və s. türk qəlbini oynadan hadisələrdir. Bu hadisələrin “Bamsı Beyrək” boyundakı düzümü (kompozisiyası) isə türk folklorunun ən gözəl incilərindən birini yaratmışdı. Bu üzdən şifahi söz yaradıcılığının bu nadir incisinin uzun müddət öz aktuallığını saxlamasına təbii yanaşmaq lazımdır” (Əsgər, 2013: 276)

“Xalq türküləri” kitabında məhz Beyrəklə bağlı mahnının hələ də ifa edilməsinin qeyd olunması səbəbini yuxarıda verilən izahat tam aydınlaşdırır. Əgər həmin nəğmənin musiqisi nota köçürülərdisə, eposun ifası ilə bağlı daha geniş təsəvvür yaranmış olardı. Lakin belə bir mahnının mövcudluğunun xatırlanması da “Kitabi-Dədə Qorqud”un şifahi ifasının son illərə qədər davam etdiyini təsdiqləməkdədir. Göründüyü kimi, folklor mətnləri təhlil edilərkən, bir sıra hallarda musiqişünasların apardıqları araşdırmalar gözlənil-

mədən müəyyən məqamların aydınlaşdırılması üçün material verir. Ona görə də folklorla bağlı tədqiqatlarda xalq musiqisi ilə əlaqədar aparılan araşdırmaların nəzərə alınması vacib məsələlərdən biridir.

"Koroğlu" – dastandan operaya. Məlumdur ki, "Koroğlu" həm türk, həm də digər (gürcü, ərəb, tacik..., hətta erməni) xalqlar içərisində yayılmış, aşıqlar, baxşılar tərəfindən saz, dütar və başqa milli alətlərdə ifa edilən, həmçinin dünyanın müxtəlif dillərində (ingilis, fransız, rus, fars, macar və s.) nəşr olunmuş möhtəşəm bir dastandır. XIX yüzildə məşhur macar şərqşünası Armin Vamberi (1832-1913) özünün "Orta Asiyaya səyahət" əsərində Türkmənistan səfərində gördüklərini təsvir edərkən, "Koroğlu" dastanının xalq içərisində geniş yayılması ilə bağlı yazır: "Xüsusən qış vaxtlarında onlar (türkmənlər – A.H.) gözəl nağıllar və hadisələr dinləməyi sevirlər. Onlar baxşıların ikisimli alət – dütarla "Koroğlu" və ya Amin molla, ya da Məhtimqulunun şeirlərini dinləyəndə çox sevinirlər... (Вамбери).

Maraqlıdır ki, Vamberi belə baxşı məclislərinin birində özü də iştirak etmiş və onun qısa təsvirini vermişdir: "O (baxşı – A.H.) əvvəlcə sakitcə tellərə vuraraq davam edirdi, amma döyüş qızışdıqca həm oxuyanın, həm də dinləyənlərin həyəcanı daha artırdı, gənc köçərilər papaqlarını yerə atıb dəlilər kimi saçlarını yolurdular, sanki özlərilə döyüşürdülər" (Вамбери).

Macar alimi Armin Vamberi öz səyahətnaməsində türkmənlərin azərbaycanlılara olan münasibəti ilə bağlı maraqlı bir məqama diqqət yetirir: "Əgər baxşıdan nə isə yaxşı bir nəğmə oxuması xahiş edilərsə, o, hər zaman Azərbaycan mahnısı ifa edər. Hətta türk mənşəli iranlı əsir düşərsə, bağışlanacağına ümid edə bilər, ona görə ki, türkmən hər zaman deyir: "O kafir qardaşımızdır" (Вамбери).

Məhz bu rəğbətin nəticəsidir ki, nəinki folklor mətnləri, eyni zamanda, xalq musiqisi, mərasimləri, adət-ənənələri, memarlıq, xalçaçılıq, dulusçuluq, misgərlik və s. sənət nümunələri bu qohum xalqlar arasında genetik kodlarla bir-birinə bağlıdır. Tədqiqatçı Kamilə Dadaşzadə "Epik əsərlərin musiqi hermenevtikası problemlərinə dair" adlı tədqiqatında bu məsələ haqqında yazır: "Koroğlu" havalarının Azərbaycan, türk, türkmən variantlarının musiqi dilinin müəyyən səviyyələrində aparılmış müqayisəli təhlili onların tarixi-genetik qohumluğunu aşkarlamışdır. Ümumiyyətlə, qeyd olunmalıdır ki, türksoylu xalqların musiqili-epik yaradıcılığının ən dərin semantik qatlarının öyrənilməsində, onun kodunun açılmasında məhz tarixi-müqayisəli təhlil aparıcı rol oynaya bilər" (Şamil, 2009: 126).

Məşhur şərqşünas alim Xalıq Koroğlu "Oğuz qəhrəmanlıq eposu" adlı tədqiqatında bu yaxınlığın səbəbini vahid kökə bağlılıqda görür: "Türkmən və Azərbaycan mahnılarının çoxunun kökü eynidir... Azərbaycan və türkmən xalq mahnılarının ifa tərzi də oxşardır. Onların bir çoxu, məsələn, təqvim-mərasim mahnıları tamamilə eynidir" (Koroğlu, 1999: 96).

Eyni fikirləri digər türk xalqlarının folkloru ilə bağlı da söyləmək mümkündür. Məhz bu və bu kimi səbəblər yalnız folklor mətnlərinin deyil, mərasim və ənənələrin, bayramların, bir sıra sənət sahələrinin – xalçaçılıq, tikmə, toxuculuq, geyim və saç düzümü, dulusçuluq, zərgərlik, misgərlik və s. sahələrdə oxşar ilmə, naxış, ornamentlərin heyrətedici dərəcədə oxşarlığına gətirib çıxarmışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki. "Koroğlu" operası mövzusunu məşhur türk dastanından aldığı kimi, onu yaradan Üzeyir Hacıbəyov xalq musiqisindən bəhrələnmiş, gözəl bir əsər yaratmışdır. Sovet sisteminin qılıncının ən kəskin vaxtında – dəhşətli 1937-ci ildə tamaşaya qoyulan bu əsər, əslində, dahi bəstəkarın rejimə etiraz səsi idi. Mühacirətdə "Azərbaycan"

(Ankara) dərgisinin 1953-cü ilin yanvarında çıxan 10-cu sayında M.H.Türkəqulun nəşr etdirdiyi "Koroğlu" ilk dəfə necə təmsil edildi" məqaləsi operanın 30 aprel 1937-ci ildə Bakıda keçirilən ilk tamaşasına həsr olunmuş, burada xalq mahnılarına da xüsusi diqqət yetirilmişdir. Məqalə müəllifi Üzeyir bəyin məhz "Koroğlu"nu mövzu seçməsini onun xalqa daha məhrəm bir əsər olması ilə izah edərək yazmışdır: "Qəhrəman, mərd, millət və yurduna bağlı, eşqinə sadiq, zəiflərə qarşı mərhəmətli, zalımlara qarşı amansız, xülasə, irqinin bütün yüksək vəzifələrini özündə toplayan Koroğlunu öz əsərinə mövzu seçən Üzeyir bəy şübhəsiz ki, dərin milli bir zehniyyətlə hərəkət etmişdir. Koroğlunun şəxsində bəstəkar azəri türklərinin istiqlal aşiqi olduqlarını, istiqlalları uğruna hər şeylərini fəda etdiklərini bilxassə göstərmək istəmişdir. Bir sözlə, Üzeyir bəy azəri türklərinin bütün məziyyətlərini Koroğlunun şəxsində əks etdirməyə çalışmış və bu işə müvəffəq olmuşdur" (Türkekul,1953 a: 7).

Bütün bunlarla yanaşı əsərin dəyərini artıran başlıca məziyyət M.H.Türkəqula görə, onun başdan-başa xalq yaradıcılığına söykənməsi, folklordan bəhrələnməsidir ki, bu da operanın daim yaşamasına gətirib çıxaracaqdır: "Başdan sonuna qədər xalq mahnıları ilə süslənmiş bulunan bu əsərdə Azərbaycan klassik musiqisi ilə xalq musiqisinin vəhdəti bəstəkar tərəfindən çox ustalıqla təmin edilmişdir" (Türkekul, 1953 a: 7).

Sovet adlanan qanlı imperialistlərin nəzərində "qaranlıq bir keçmiş"ə malik Üzeyir bəyin (bəy nəslindən olması, qardaşı Ceyhun bəy Hacıbəylinin Fransada mühacir kimi yaşaması) həyatının, hər zaman, xüsusən dəhşətli 1937-ci ildə "bir tükdən asılı olmasına" baxmayaraq, xalqının ruhunu oxşayan, istiqlala səsləyən, qəhrəmanlıq keçmişini, zəngin saz və söz sənətini sərgiləyən belə bir operanı yaratması onun yaşadığı cəmiyyətə etirazı kimi səsləndiyini qeyd edən M.H.Türkəqul bu məqaləsində həm də böyük sənətkara olan dərin hüsn-rəğbətini ifadə etmişdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan bəstəkarlarının yazdığı əsərlərin, xüsusən operaların əksəriyyətinin mətni də, musiqisi də xalq yaradıcılığından bəhrələnməkdədir.

Nəticə. Adətən folklorşünaslıqda xalq mahnıları təhlil olunarkən, onların musiqisi haqqında çox qısa məlumatlar verilir, diqqət mərkəzində isə mətn, onun ideyası, məzmunu, ifa edilmə məqamları, zamanı, yeri və s. olur. Xalq mahnıları musiqişünaslar tərəfindən də tədqiq edilir, bu zaman onların folklorla bağlı təhlil məqamları deyil, başqa – yəni musiqi istiqaməti, notları və s. haqqında məlumatlar verilir. Təbii ki, xalq mahnılarının öyrənilməsi hər iki istiqamətin mütəxəssisləri tərəfindən birgə aparılarsa, daha dəqiq və fundamental tədqiqatlar ortaya çıxmış olar.

Xatırladaq ki, xalq mahnılarından başqa, folklorun lirik janrlarının əksəriyyti özünəməxsus musiqi ilə ifa edilirlər. Bu musiqilər mətndən asılı olaraq bəzən şən (oxşamalar, əzizləmələr), bəzən kədərli (bayatılar, ağılar), bəzən həzin (laylalar, eydirmələr), bəzən satirik (qaynana-gəlin nəğmələri) ovqatda yaranan avazla söylənilir. Maraqlıdır ki, eyni mətn müxtəlif məqamlarda fərqli avazla oxuna bilir. Məsələn, laylalar uşağın yatızdırılması üçün söylənərkən bir avazla, ölmüş əzizlər üçün deyilərkən fərqli bir hava ilə ifa olunur. Bu faktlar mətnlərin toplandığı məqamın da musiqiyə təsiri məsələsini ortaya qoyur.

Bu janrlarla bağlı folklor materialları toplanarkən, musiqişünasların da iştirakı və həmin mətnlərin söyləndiyi havaların professional şəkildə nota köçürülməsi vacib problemlərdəndir.

Düzdür, Azərbaycan folklorşünaslığında bəzən söylənən bu nəğmələrlə bağlı müəyyən qeydlərə təsadüf etmək mümkündür. Məsələn, 1933-cü ildə Fransada "Asiya jurnalı" dərgisində nəşr olunan "Qarabağın dialekt və folkloru (Qafqaz Azərbaycanı)" əsərində C.Hacıbəyli bayatıların söyləndiyi zaman, məkan və musiqi haqqında: "Musiqi baxımından bunlar çölçü,

köçəri mahnıları olub, sonluqlarını müğənni səsinin ən yüksək zirvəsilə oxuyur. Bayatılar açıq havada, xüsusən gecələr oxunur", – yazaraq (Hacıbəyli, 1999:32), yığcam məlumatı diqqətə çatdırmışdır. Lakin bu, həmin avazın dəqiq müəyyənləşdirilməsi üçün kifayət deyil.

Aşıq musiqisinin xeyli müddətdən bəri nota köçürülməsi istiqamətində görülən işlər, musiqi məktəblərində saz şöbələrinin açılması təqdirəlayiq hadisədir. Bu da dastanların ifasında istifadə olunan musiqinin qorunması üçün vacib məsələlərdəndir.

Beləliklə, bir çox folklor mətnləri musiqidən ayrı təsəvvür edilə bilməz. Eynilə, musiqi əsərləri də folklordan kənar öz zənginliyini əhəmiyyətli dərəcədə itirmiş olar. Bu da hər iki sahənin bir-birindən ayrı mövcudluğunun qeyri-mümkünlüyünü göstərən şərtlərdəndir.

ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan xalq mahnıları (1981). Tərtib edən: Bülbül Məmmədov, I cild, Bakı: İşıq, 145 s. 30.

Azərbaycan xalq mahnıları (2005). Tərtib edən: Səyavuş Kərimi, I cild, Bakı: Öndər, 168 s. 31

Azərbaycan xalq mahnıları (2005a). Tərtib edən: Səyavuş Kərimi, II cild, Bakı: Öndər, 128 s.

Caferoğlu Ahmet (1938). Cihan edebiyatında türk kobuzu, "Ülkü", İstanbul: VIII, 45, s.203-215

Cəmşidov, Şamil (1999). Kitabi-Dədəm Qorqud, Bakı: Elm, 680 s.

Əfəndiyev, Paşa (1981). Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı, Bakı: Maarif, 404 s.

Əsgər, Əfzələddin (2013). Oğuznamə yaradıcılığı, Bakı: Elm və təhsil, 340 s.

Hacıbəyli, Ceyhun bəy (1999). Qarabağın dialekt və folkloru (Qafqaz Azərbaycanı), Bakı: Ozan, 48 s.

Halk türküleri (1930). İstanbul Konservatuarı Neşriyatından, kitap 13, İstanbul: Evkaf Matbaası, 214 s.

Həsənqızı, Almaz (2006). İki dastan, Bakı: Azərnəşr, 120 s.

Hüseynov, Rəfael (2001). Millətin zərrəsi, Bakı: Azərbaycan nəşriyyatı, 720 s.

Koroğlu, Xalıq (1999). Oğuz qəhrəmanlıq eposu, Bakı: Yurd, 243 s.

Nərimanoğlu, Kamil Vəli (1999). "Kitabi-Dədə Qorqud" və musiqi, Filoloji araşdırmalar ("Kitabi-Dədə Qorqud" – 1300), Bakı: AAMM, s. 74-79

Resulzade, Mehmet Emin (1993). Kafkasya Türkleri, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 132 s.

Şamil, Əli (2009). Azərbaycan Əlyazmaları İnstitutunun arxivindəki "Koroğlu" dastanı Krımda nəşr olundu, Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, Bakı: Nurlan, s.147-154

Şinasi, Tekin (1968). Vanq Yen Tenin seyahetnamesinde anlatdıkları. Hayat. Tarih, İstanbul: № 8, s. 75-77

Türkekul, Mustafa Hakkı (1953). Azerbaycan musikisi, "Azerbaycan", Ankara: yıl 1, sayı 5, s.10-12; yıl 1, sayı 6, s.9-11; sayı 7,s.4-5; sayı 8, s.13-24; sayı 9, s.8-10

Türkekul, Mustafa Hakkı (1953 a). "Koroğlu" ilk defa nasıl temsil edildi, "Azerbaycan", Ankara: yıl 1, sayı 10, s.5-6

Vahabzadə, Bəxtiyar (1989). Gəlin açıq danışaq... Məqalələr toplusu. Bakı, Azərnəşr, 222 s.

Vahabzadə, Bəxtiyar. Əsərləri (1990-1999), VI cild, Bakı, Çaşıoğlu, 776 s.

Вамбери Арминий. Путешествие по Средней Азии (itexts.net) – internet resurs

Vural Feyzan Gövher, Vural Timur (2013). Büyük Uyğur döneminde "Arp" çalğısı, Turan-Sam, cilt 5, sayı 17, Konya: s.25-31

Aygül QURBANOVA
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Xəzər Universiteti
ORCID ID: 0000-0002-3823-3673
E-mail: aygul.qurbanova.89@gmail.com

AŞIQ SƏNƏTİ: ƏNƏNƏVİ ŞİFAHİ-MUSİQİLİ İRSİN MÜASİR KONTEKSTDƏ TƏDQİQİ

Özət. Aşıq sənəti türk xalqlarının şifahi və musiqili irsinin əsas sütunlarından biri olaraq, əsrlər boyu həm mədəni, həm də mənəvi dəyərlərin qorunmasında mühüm rol oynamışdır. Bu sənət növü saz musiqisi, poeziya və ifaçılığın sintezindən ibarət olub, xalqın tarixi yaddaşı, dünyagörüşü və estetik düşüncəsi ilə sıx bağlıdır. Məqalədə aşıq sənətinin tarixi inkişaf mərhələləri, funksional komponentləri (şeir, musiqi, ifaçılıq) və onun mədəni kimlik formalaşdırmasındakı rolu təhlil olunmuşdur. Eyni zamanda, müasir dövrdə bu sənətin qarşılaşdığı əsas problemlər – qloballaşma, gənc nəsildə marağın azalması, şifahi ənənənin zəifləməsi, ticariləşmə və elmi tədqiqatların yetərsizliyi – geniş şəkildə araşdırılmışdır. Məqalədə aşıq sənətinin qorunması və davamlı inkişafı üçün təhsil proqramları, rəqəmsallaşdırma, beynəlxalq əməkdaşlıq və yeni ifa formatlarının tətbiqi kimi tövsiyələr irəli sürülmüşdür. Araşdırma göstərir ki, aşıq sənəti yalnız keçmişin mədəni mirası deyil, həm də gələcək nəsillərin milli-mənəvi dəyərlərinin formalaşmasında strateji əhəmiyyətə malik bir irsdir və türk mədəniyyət tarixinin canlı, möhtəşəm bir nümunəsi olmaqla, bu gün də öz aktual dəyərini saxlayır. Lakin müasir dövrün mədəni və texnoloji çağırışları, bu sənətin qorunmasını və inkişafını sistemli yanaşma ilə şərtləndirir. Aşıq sənətinin gələcəyi, onun ənənəyə sadiq qalmaqla bərabər, yeni formalarla inteqrasiya olunmasından asılıdır. Bu sənətin yaşaması üçün həm dövlət, həm cəmiyyət, həm də təhsil və mədəniyyət qurumları aktiv rol oynamalıdır. Ən əsası isə bu sənəti sevən, yaşadan və gələcək nəsillərə ötürən aşıq nəslinin yetişməsi təmin olunmalıdır.

Açar sözlər: aşıq sənəti, şifahi ənənə, saz musiqisi, ifaçlıq, milli kimlik

Summary. Ashiq art, as one of the fundamental pillars of the oral and musical heritage of Turkic peoples, has played a crucial role in preserving both cultural and spiritual values over the centuries. This art form represents a synthesis of saz music, poetry, and performance, and is closely linked to the historical memory, worldview, and aesthetic thinking of the people. The article analyzes the historical development stages of Ashiq art, its functional components (poetry, music, performance), and its role in the formation of cultural identity. At the same time, it examines the key challenges faced by this tradition in the modern era—such as globalization, declining interest among younger generations, weakening of oral transmission, commercialization, and insufficient academic research. The paper offers recommendations for the protection and sustainable development of Ashiq art, including educational programs, digitization, international cooperation, and the adaptation of new performance formats. The research concludes that Ashiq art is not merely a cultural legacy of the past but a strategically important heritage in shaping the moral and national values of future generations. As a vibrant and

magnificent example of Turkic cultural history, it still retains its relevance today. However, the cultural and technological challenges of the modern world necessitate a systematic approach to its preservation and development. The future of Ashiq art depends on maintaining fidAlity to tradition while integrating new forms. To ensure the continuity of this art, the state, society, and cultural-educational institutions must take an active role. Most importantly, a new generation of Ashiqs must be raised—those who will love, preserve, and pass on this legacy.

Keywords: ashiq art, oral tradition, saz music, performance, national identity

Giriş. Azərbaycan xalqının bədii təfəkkürü və mənəvi irsi içərisində aşıq sənəti xüsusi yer tutur. Bu sənət növü xalqın dünyagörüşünü, estetik duyumunu, tarixi yaddaşını və sosial-mədəni dəyərlərini əsrlər boyu yaşadan ənənəvi sistemdir. *Aşıq sənəti təkcə şeir və musiqi sintezi deyil, həm də xalqın həyat fəlsəfəsini, ədalət, sevgi, qəhrəmanlıq və mənəvi saflıq kimi ideallarını ifadə edən mədəni institutdur* (Əlizadə, 2016: 25). Aşıqlar sazla müşayiət olunan poeziya vasitəsilə həm xalqın tarixini, həm də əxlaq prinsiplərini təbliğ və tərənnüm ediblər.

Tarixi baxımdan aşıq sənəti şifahi mədəniyyətin bir qoludur, lakin zaman keçdikcə yazılı ədəbiyyatla qarşılıqlı təsirdə inkişaf etmiş, poeziya, musiqi və teatr elementlərini özündə birləşdirən kompleks yaradıcılıq sahəsinə çevrilmişdir (Hüseynov, 2021: 48–49). Müasir dövrdə isə qloballaşma, rəqəmsallaşma və urbanizasiya kimi proseslər bu sənətin yeni ifadə mühitlərini formalaşdırır. Aşıq sənətinin bu şəraitdə necə yaşadığı, hansı dəyişikliklərə uğradığı və gələcəkdə hansı istiqamətlərdə inkişaf edə biləcəyi məsələləri aktual elmi tədqiqat mövzusuna çevrilmişdir.

Aşıq sənətinin kökləri qədim türk mədəniyyətinə – ozan-baxşı institutuna dayanır. Qədim türklər üçün ozan yalnız musiqiçi və ya şair deyildi; o, həm də tarixçi, natiq, ideoloji lider funksiyasını daşıyırdı. *Ozanlar qəhrəmanlıq dastanlarını (məsələn, "Kitabi-Dədə Qorqud") ifa etməklə xalqın yaddaşını və mənəvi dəyərlərini qoruyurdular* (Quliyev, 2008, s. 14). Orta əsrlərdə bu ənənə islam mədəniyyətinin təsiri ilə yeni forma almış, ozanlar "aşıq" adlanmağa başlamış, onların repertuarına dini-mənəvi motivlər, sufizm və mənəvi kamillik ideyaları daxil olmuşdur. *Aşıq Qurbani və Abbas Tufarqanlı kimi sənətkarların yaradıcılığı bu keçid mərhələsinin təməlini qoymuşdur* (Əhmədov, 2012: 43–45). XVIII–XIX əsrlərdə isə aşıq sənəti regional məktəblərə ayrılmışdır:

- *Qarabağ məktəbi – lirizm və melodik zənginliyi ilə fərqlənir, musiqi baxımından muğam ənənəsinə yaxınlaşır.*
- *Qazax–Tovuz məktəbi – qəhrəmanlıq ruhu və improvizasiya gücü ilə seçilir.*
- *Göyçə–Borçalı məktəbi – dialekt və melodik ifadədə yerli koloriti qoruyur.*
- *Şirvan məktəbi – daha urbanizasiyalı, poetik baxımdan intellektual məzmun daşıyır* (Məmmədli, 2010, s. 74).

Aşıq sənəti yalnız bədii yaradıcılıq deyil, həm də sosial hadisədir. Azərbaycan xalqının minillik irsinin əsas sütunlarından biridir. *Tarixən aşıqlar xalqın söz adamı, ictimai tənqidçisi və xəbərçisi olmuşlar. Onlar sosial ədalətsizliklərə münasibət bildirmiş, eyni zamanda xalqın ruhunu diri saxlamışlar* (Rzayeva, 2015, s. 54). Bu baxımdan aşıq sənəti həm də Azərbaycan mədəniyyətinin tarixi, sosial, estetik və milli kimlik baxımından əvəzolunmaz bir komponenti kimi dəyərləndirilməlidir.

Aşıq sənətinin əsas funksiyaları aşağıdakılardır:

1. *Tarixi yaddaşın qorunması: Aşıqlar hadisələri, müharibələri, qəhrəmanları xatirədə saxlayaraq nəsildən-nəslə ötürmüşlər.*

2. *Mənəvi tərbiyə: Ustadnamələr və nəsihətnamələr vasitəsilə gənc nəslə ədəbi, mənəvi və əxlaqi dəyərlər aşılanmışdır.*

3. *Sosial kommunikasiya: Məclislərdə, toy və yas mərasimlərində aşıq ifası xalq arasında bir növ "canlı informasiya kanalı" rolunu oynamışdır.*

4. *Əyləncə və estetika: Saz və söz xalqın gündəlik həyatında musiqi zövqünü formalaşdıran vasitə idi* (Məmmədli, 2010, s. 78).

Aşıq ədəbiyyatının əsas janr formaları — qoşma, gəraylı, müxəmməs, deyişmə, ustadnamə və dəstəgahdır. *Bu janrların bəziləri lirik (məhəbbət, təbiət), bəziləri isə epik (dastan, qəhrəmanlıq) xarakteri daşıyır* (Süleymanov, 2017, s. 35).

Aşıq poeziyasında sözün melodiyası xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Ritmik vəzn, təkrar və alliterasiya sazın müşayiəti ilə ahəng yaradır. Burada söz və musiqi bir-birindən ayrılmazdır.

Aşıq sənəti canlı improvizasiya prinsipi üzərində qurulub. Aşıq məclisdə dinləyici ilə birbaşa əlaqədə olaraq yeni misralar, yeni melodiyalar yaradır. Bu proses sənətin ənənəvi ustad-şagird sistemi ilə qorunur; hər bir gənc aşıq ustadın yanında öyrənir, "məclis məktəbi" adlanan təbii tədris sistemi vasitəsilə püxtələşir (Qasımova, 2019, s. 28).

Təbii ki, aşıq sənətinin əhatə dairəsi olduqca geniş idi. Kişi aşıqların fəaliyyəti tarixi mənbələrdə daha çox sənədləşdirilsə də, qadın aşıqların bu sənətdəki iştirakı da Azərbaycan xalqının mədəni həyatında həm sosial, həm də estetik baxımdan əhəmiyyətlidir. *Ənənəvi aşıq mühitində qadın aşıqlar da - məsələn, Aşıq Pəri, Aşıq Zülfiyyə, Aşıq Mahnı - həm sənətkarlıq, həm də sosial baxımdan mühüm rol oynamışdır. Onların yaradıcılığı Azərbaycan cəmiyyətində qadın səsinin poetik ifadəsini təmin etmişdir* (Rzayeva, 2015, s. 63).

Aşıq havaları iki əsas qrupa bölünür:

1. Poetik formaya bağlı havalar: qoşma, gəraylı, divani, ustadnamə.

2. Müstəqil instrumental havalar: Cəngi, Koroğlu, Misri, Şahsevən və s.

Aşıq sənəti həm melodik, həm semantik baxımdan xalq musiqisinin əsas qatını formalaşdırır. Bəzi tədqiqatçılara görə, aşıq musiqisi Azərbaycan professional musiqi məktəbinin bünövrəsini təşkil etmişdir (Hüseynov, 2021, s. 52).

Aşıq sənətinin epik əsasını isə dastanlar təşkil edir. "Koroğlu", "Aşıq Qərib", "Əsli və Kərəm", "Abbas və Gülgəz" kimi dastanlar həm qəhrəmanlıq, həm də sevgi motivlərini birləşdirir.

Dastanlarda üç əsas təbəqə fərqləndirilir:

1.Mifoloji qat: sehrli hadisələr, ilahi qüvvələrin müdaxiləsi.

2.Sosial qat: cəmiyyətin ziddiyyətləri, ədalət və haqsızlıq.

3.Mənəvi qat: eşq və kamillik ideyaları (Əhmədov, 2012, s. 58–60).

Bu struktur aşıq sənətini təkcə folklor deyil, həm də filosofik düşüncə sistemi kimi xarakterizə edir.

XX əsrin ikinci yarısından etibarən aşıq sənəti kənd mühitindən şəhər mədəniyyətinə keçid etmişdir. Bu keçid sənətin konsert formasında ifasına, studiyada səsyazma təcrübəsinə və televiziya estetikasına uyğunlaşmasına gətirib çıxarmışdır (Rzayeva, 2015, s. 61). Deməli, aşıq sənəti xalqın mənəvi dünyasını, ədəbiyyat və musiqi irsini qoruyaraq həm keçmişi, həm də gələcəyi birləşdirmək missiyasını da daşıyır.

Araşdırıcıların da qeyd etdiyi kimi, *bu dövrdə aşıq sənəti musiqi məktəblərinə daxil edilmiş, Aşıqlar Birliyi və konservatoriya fakültələri yaradılmışdır* (Məmmədli, 2010, s. 80). *Rəqəmsal texnologiyalar isə aşıq sənətinə yeni həyat vermişdir.* Sosial şəbəkələrdə yayılan ifalar gənc nə-

sil arasında bu sənətə marağı artırır. *Lakin eyni zamanda bu, musiqi kommersiyalaşması, avtentiqliyin itməsi və estetik sadələşmə kimi problemləri də doğurur* (Qasımova, 2019, s. 33).

Aşıq sənətinin qorunub-saxlanılması ilə bağlı görülən tədbirlər həm də bu sənətə verilən yüksək dəyərin önəmli göstəricilərindəndir. *2009-cu ildə Azərbaycan aşıq sənəti UNESCO-nun Bəşəriyyətin Qeyri-Maddi Mədəni İrs Siyahısına daxil edilmişdir* (UNESCO, 2009, s. 2). Bu qərar dövlət səviyyəsində irsin qorunması, aşıqların sosial təminatı və gənclər arasında təbliği üçün yeni imkanlar yaratmışdır.

Bu gün Aşıqlar Birliyi, AMEA Folklor İnstitutu və Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən aşıq sənətinin arxivləşdirilməsi, ifaçılıq məktəblərinin dəstəklənməsi və beynəlxalq festivalların keçirilməsi istiqamətində ardıcıl işlər görülür.

Aşıq sənətinin öyrənilməsində performans nəzəriyyəsi və diskurs-analitik metodlar xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bu yanaşmalara görə, aşıq ifası sadəcə musiqi aktı deyil, kommunikativ performans formasıdır – yəni sənətkar və auditoriya arasında dinamik dialoqdur (Hüseynov, 2021, s. 60).

Rəqəmsal folkloristika sahəsində isə aşıq sənəti elektron arxivlərdə toplanır, mətn və audio verilənlər analiz edilir. *Süni intellekt alqoritmləri vasitəsilə aşıq poeziyasında ritmik və semantik modellər araşdırılır* (Qasımova, 2019, s. 37).

Aşıq sənəti əsrlərdən bəri xalqın ruhunu, tarixini, mənəviyyatını yaşadan bir sistem kimi bu gün də aktuallığını saxlayır. O, dəyişən cəmiyyətin ritminə uyğunlaşaraq ənənəvi və müasir formalar arasında körpü yaradır.

Aşıq sənətinin qorunması üçün üç əsas istiqamət vacib sayılır:

Təhsil və təlim – ustad-şagird sisteminin müasir tədris formaları ilə birləşdirilməsi;

Rəqəmsal arxivləşmə – aşıq irsinin elektron mühitdə qorunması;

İnnovativ təqdimat – müasir media və texnologiyalarla təbliğ.

Bu addımlar Azərbaycan aşıq sənətini həm milli mədəni dəyər, həm də qlobal irs kimi gələcək nəsillərə ötürməyə imkan verəcəkdir.

ƏDƏBİYYAT

Əhmədov, F. (2012). Aşıq sənətinin tarixi və inkişaf mərhələləri. Bakı: Elm nəşriyyatı. s. 41-67

Əlizadə, S. (2016). Azərbaycan aşıq musiqisinin struktur xüsusiyyətləri. Bakı: Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi. s. 23-58

Hüseynov, R. (2021). Qloballaşma şəraitində aşıq sənəti: müasir tendensiyalar. Bakı: Elm və Təhsil. s. 47-63

Qasımova, L. (2019). Rəqəmsal dövrdə folklor: Aşıq irsinin yeni mühiti. Bakı: Nurlan nəşriyyatı. s. 25-39

Quliyev, H. (2008). Ozanlıqdan aşıqlığa keçid mərhələləri. Gəncə: Qanun. s. 11-28

Məmmədli, T. (2010). Azərbaycan aşıq sənətinin sosial funksiyaları. Bakı: Elm. s. 71-82

Rzayeva, S. (2015). Aşıq poeziyasında janr sistemi və poetik ənənə. Bakı: AMEA Folklor İnstitutu. s. 51-65

Süleymanov, A. (2017). Azərbaycan aşıq ədəbiyyatının poetik quruluşu. Bakı: Qismət. s. 31-39

UNESCO. (2009). Azerbaijani Ashiq Art — Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. Paris: UNESCO. s. 2-5

Aygün İSMAYILOVA
Mingəçevir Dövlət Universiteti
ORCID ID: 0009-0002-4664-1973;
E-mail: aygun.smaylova.87@mail.ru

ORTA ƏSRLƏR DÖVRÜNDƏ KÖKLÜ MUSİQİ ALƏTİ – BALABAN

Özət. Azərbaycanın zəngin mədəni irsində musiqi alətləri xüsusi yer tutur. Bu alətlər arasında balaban həm xalq musiqisinin ayrılmaz tərkib hissəsi, həm də milli kimliyimizin simvollarından biri kimi diqqət çəkir. Balaban nəinki bir musiqi aləti kimi, həm də xalq yaddaşında və bədii təsvir sistemində xüsusi simvolik məna daşıyan element kimi çıxış edir. Balaban Azərbaycan musiqi mədəniyyətində dərin köklərə malik olan nəfəsli çalğı alətidir. Balabanın təsviri təkcə musiqi tarixində deyil, həm də yazılı və şifahi ədəbiyyatda mühüm yeri var. Məqalədə balabanın şifahi xalq ədəbiyyatında – xüsusilə dastanlar, bayatılar və aşıq yaradıcılığında – necə təsvir edildiyi, həmçinin klassik və müasir yazılı ədəbiyyatda hansı məna çalarlarında istifadə olunduğu araşdırılır.Həmçinin məqalədə dastanlar, bayatılar, aşıq yaradıcılığı və digər şifahi ədəbiyyat nümunələrində balabanın funksiyası, yaratdığı emosional və poetik təsir qiymətləndirilir. Eyni zamanda klassik və müasir yazılı ədəbiyyatda balaban obrazının semantik yükü və estetik funksiyaları tədqiq olunur. Tədqiqat nəticəsində məlum olur ki, balaban obrazı Azərbaycan ədəbiyyatında kədərin, həsrətin, məhəbbətin və xalqın mənəvi dünyasının ifadə vasitəsi kimi geniş istifadə olunur. Şifahi mətndə daha çox funksional xarakter daşıyan bu obraz, yazılı ədəbiyyatda fəlsəfi, milli və tarixi məna çalarları ilə zənginləşir. Məqalənin məqsədi balabanın ədəbi mətnlərdəki funksional və simvolik yüklərini ortaya çıxarmaqla, musiqi ilə ədəbiyyat arasında olan əlaqələri göstərmək və milli dəyərlərin qorunmasında bu alətin ədəbi rolu barədə elmi nəticələr təqdim etməkdir.

Açar sözlər: balaban, Azərbaycan ədəbiyyatı, şifahi xalq yaradıcılığı, musiqi, poetika, simvolika.

Summary. Musical instruments occupy a special place in the rich cultural heritage of Azerbaijan. Among these instruments, balaban is an integral part of folk music and one of the symbols of our national identity. Balaban acts not only as a musical instrument, but also as an element with a special symbolic meaning in the folk memory and artistic representation system. Balaban is a wind instrument with deep roots in Azerbaijani musical culture. The image of balaban has an important place not only in the history of music, but also in written and oral literature. The article examines how balaban is depicted in oral folk literature - especially in epics, bayatis and ashug creativity - and in what shades of meaning it is used in classical and modern written literature. The article also evaluates the function of balaban in epics, bayatis, ashug creativity and other examples of oral literature, and the emotional and poetic impact it creates. At the same time, the semantic load and aesthetic functions of the balaban image in classical and modern written literature are studied. As a result of the research, it is revealed that the image of the balaban is widely used in Azerbaijani literature as a means of expressing sadness,

longing, love and the spiritual world of the people. This image, which has a more functional character in oral texts, is enriched with shades of philosophical, national and historical meaning in written literature. The aim of the article is to reveal the functional and symbolic loads of the balaban in literary texts, to show the connections between music and literature and to present scientific results on the literary role of this instrument in the protection of national values.

Keywords: balaban, Azerbaijani literature, oral folk art, music, poetics, symbolism.

Giriş. Azərbaycan xalq musiqisi əsrlərlə formalaşan zəngin bir irsdir və bu irsin ayrılmaz hissəsi nəfəsli alətlər, xüsusilə də balaban olmuşdur. Balaban təkcə musiqi vasitəsi deyil, həm də mədəniyyətin və xalq dünyagörüşünün daşıyıcısıdır. Orta əsrlər dövründə – xüsusilə XII-XVI əsrlərdə – balabanın rolu genişlənmiş, həm xalq arasında, həm də saray və dini mühitdə mühüm yer tutmuşdur.

Balaban qədim türk və Orta Şərq mədəniyyətlərində nəfəsli alət kimi istifadə olunmuşdur. Alətin hazırlanmasında əsasən ərik, tut və qoz ağaclarından istifadə edilirdi. Balaban təxminən 28–35 sm uzunluğunda olub, 7–8 barmaq dəliyinə malikdir.

Onun səsi insan səsinə bənzər şəkildə çıxır və bu, onun emosional təsir gücünü artırır. Bu texniki özəlliklər balabanı həm muğam, həm də aşıq musiqisində ideal müşayiət alətinə çevirirdi. Orta əsrlər dövründə Azərbaycan musiqisi həm xalq arasında, həm də saraylarda geniş yayılmışdır. Balaban bu dövrdə aşağıdakı sahələrdə fəal şəkildə istifadə olunurdu:

- Aşıq sənəti: Aşıqlar balaban müşayiəti ilə dastan və şeirləri ifa edir, xalqın tarixi və sosial yaddaşını yaşadırdılar (Əliyeva, 2020: 120).
- Muğam musiqisi: Xüsusilə "Bayatı-Şiraz" və "Segah" muğamları zamanı balaban emosional zənginlik qatırdı (Quliyev, 2016: 40).
- Mərasimlər: Toy, yas və dini ayinlərdə balabanın səsi xüsusi emosional atmosfer yaradırdı.

Bu funksiyalar balabanın həm mədəni, həm də sosial baxımdan önəmli bir alət olduğunu göstərir.

Orta əsrlər ədəbiyyatında və folklorunda balaban simvolik anlam daşıyırdı. Balaban çox vaxt həsrətin, sevginin, qəhrəmanlığın və xalqın ruhani vəziyyətinin səsi kimi təqdim olunurdu. Xalq dastanlarında, o cümlədən "Koroğlu", "Aşıq Qərib" kimi epik nümunələrdə balabanın səsi qəhrəmanın duyğularını tamamlayır (Həsənov, 2018: 55).

Aşıq sənətində balaban çox vaxt sazla birlikdə müşayiət aləti kimi çıxış edir. Bu sənətdə balabanın səsləri duyğuların dərinliyini artırır və mətnin emosionallığını yüksəldir. Bayatılarda da balaban bir çox hallarda nisgilin, ayrılığın və intizarın poetik ifadəsi kimi təqdim olunur:

Balaban çal, könlüm ağla, Yar gedib, qalmışam yala (Əlizadə, 2010:95).

Bu tip misralarda balaban artıq sadəcə bir musiqi aləti deyil, həm də hisslərin daşıyıcısı və simvoludur.

Bundan başqa qəhrəmanlıq dastanlarında balaban döyüşə hazırlaşan igidin duyğularını ifadə etmək üçün istifadə olunur:

"Balaban çaldı dağlarda, İgid getdi yollarda..." (Əliyev, 2004: 155)

Bu misralar göstərir ki, balaban bəzən qəhrəmanın psixoloji vəziyyətini ifadə edən fon funksiyası daşıyır. Eyni zamanda ağılar və laylalarda balabanın səsi dərdin və həsrətin təsviri üçün vacib element kimi təqdim olunur.

Ədəbiyyat nümunələrində balaban musiqi alətindən daha çox, emosional və mənəvi ünsiyyət vasitəsi kimi təqdim olunur. Bu da onu xalqın kollektif şüurunda xüsusi yerə malik bir mədəni fenomenə çevirir.

Nəticə. Orta əsrlər dövründə balaban sadəcə musiqi ifa vasitəsi deyil, həm də xalqın düşüncə, duyğu və mədəniyyət dünyasının ifadəçisi idi. Onun emosional tembri, istifadəsi və ədəbi təsviri bu alətin nə qədər dərin və köklü bir mədəni miras olduğunu göstərir. Balaban Orta əsrlərdə Azərbaycan mədəniyyətinin formalaşmasında və ötürülməsində mühüm rol oynamış, bu günümüzə qədər öz aktuallığını qorumuşdur. Bu köklü musiqi aləti tarixi, mədəni və mənəvi dəyərləri ilə zənginləşərək, xalqın ruhunu əks etdirən səs kimi yaşamışdır. Balaban səsinin orta əsr dövründə formalaşması və inkişafı Azərbaycan musiqi və mədəniyyət tarixinin mühüm mərhələsidir.

ƏDƏBİYYAT

Əliyev, H. (2004). Azərbaycan xalq musiqi alətləri. Bakı: Elm və Təhsil. 203 səh.

Əlizadə, R. (2010). Aşıq sənətinin poetikası. Bakı: Nurlan Nəşriyyatı. 143 səh.

Əliyeva, N. (2020). Azərbaycan aşıq sənətində musiqi alətlərinin funksiyası. Bakı: Elm və Təhsil Nəşriyyatı, 159 səh.

Həsənov, A. (2018). Azərbaycan xalq dastanlarında musiqi alətlərinin semantikası. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Mədəni İrs Jurnalı, 4 (2), 55-63.

Quliyev, T. (2016). Muğam sənətində nəfəsli alətlərin rolu. Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Jurnalı, 2(1), 40-48.

Ayna BABAZADƏ
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Mingəçevir Dövlət Universiteti
ORCID ID: 0000-0002-7814-2522
E-mail: babazadə-ayna@mail.ru

FOLKLORDAN ƏDƏBİYYATA UZANAN KÖRPÜ: ƏZİZƏ CƏFƏRZADƏ VƏ AŞIQ SƏNƏTİ

Özət. Xalq yazıçısı, filologiya elmləri doktoru və professor Əzizə Cəfərzadə Azərbaycan folklorunun sadiq qoruyucusu kimi tanınmışdır. XIX əsr ədəbiyyatı üzrə ixtisaslaşsa da, onun qəlbi və elmi fəaliyyəti xalq yaradıcılığına bağlı idi. Uşaqlıqdan folklora maraq göstərən yazıçı əsərlərində xalq yaddaşını yaşatmağı əsas məqsəd seçmişdi. O, xüsusilə tarixi romanları ilə tanınırdı. Bu əsərlərdə folklor nümunələrindən ustalıqla istifadə edərək həm oxunaqlılıq yaratmış, həm də Azərbaycan tarixini təhrif olunmadan təqdim etmişdir. Əlyazmalar İnstitutunda uzun müddət çalışması ona zəngin arxiv materialları ilə işləmək imkanı vermiş, araşdırmalarını ölkə hüdudlarından kənarda da aparmışdır.

Əzizə Cəfərzadə folkloru yalnız elmi müstəvidə deyil, televiziya və radio vasitəsilə də təbliğ etmişdir. O, milli kimlik məsələlərinə toxunaraq xalqımızın mədəni irsinin qorunmasına xidmət etmişdir. Müəllif "Azərbaycanın aşıq və şair qadınları", "Folklor araşdırmaları", "Elmi araşdırmalar" kimi kitablarında qadın aşıqlar, regional mühitlər, dastanlar və yeni folklor nümunələrini tədqiq etmişdir. Onun topladığı folklor örnəkləri, apardığı elmi araşdırmalar Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında yeni istiqamət açmışdır.

Bu gün yazıçının zəngin irsi nəşrlər, tədqiqatlar və oğlu Turan İbrahimovun təşəbbüsü ilə elektron arxivlər vasitəsilə oxuculara təqdim olunur. Əzizə Cəfərzadə folkloru milli yaddaşın canlı hissəsi kimi qiymətləndirərək gələcək nəsillərə ötürülməsində mühüm rol oynamışdır.

Açar sözlər: folklor, Əzizə Cəfərzadə, aşıq yaradıcılığı, qadın aşıqları, milli kimlik

Summary. People's writer, Doctor of Philology and Professor Aziza Jafarzadeh was known as a loyal protector of Azerbaijani folklore. Although she specialized in 19th century literature, her heart and scientific activity were connected with folklore. The writer showed interest in folklore since childhood, chose to keep the folk memory alive as the main goal in her works. She was especially known for her historical novels. In these works, by skillfully using folklore examples, she created readability and presented Azerbaijani history without distortion. Her long career work at the Institute of Manuscripts gave her the opportunity to work with rich archival materials, and conduct her research outside the country.

Aziza Jafarzadeh promoted folklore not only on a scientific level, but also through television and radio. She served to protect the cultural heritage of our people by touching on issues of national identity. The author studied female ashugs, regional environments, epics and new folklore examples in her books such as "Azerbaijan's Ashugs and Poets", "Folklore Studies", "Scientific Studies". The folklore samples she collected and the scientific research she conducted opened a new direction in Azerbaijani literary criticism.

Today, the writer's rich heritage is presented to readers through publications, research, and electronic archives initiated by her son Turan Ibrahimov. Aziza Jafarzadeh played an important role in its transmission to future generations, evaluating folklore as a living part of national memory.

Key words: folklore, Azize Jafarzade, ashig creativity, woman ashigs, national identity

Giriş. Xalq yazıçısı, filologiya elmləri doktoru və professor Əzizə Cəfərzadə — folklorumuzun sadiq qoruyucusu, dilimizin aşiqi kimi yaddaşlarda qalır. XIX əsr ədəbiyyatı üzrə ixtisaslaşmasına baxmayaraq, onun qəlbi və düşüncəsi xalq ədəbiyyatı, şifahi irs və milli mədəniyyətimizin zənginliyinə bağlı idi. Əzizə xanımın folklora olan məhəbbəti uşaqlıqdan formalaşmışdı. Nənəsi və anasının folklorumuzla bağlı ona ötürdüyü zəngin məlumatlar yazıçının hafizəsində qalmışdır. Məqalədə yazıçı Əzizə Cəfərzadənin folklor araşdırmaları, eləcə də aşıq sənətinin öyrənilməsi, qorunması və müasir dövrdə bu sənətin qarşılaşdığı problemlər kontekstində rolu üzərində qurulmuşdur.

Folklor ruhu və bədii söz: Əzizə Cəfərzadə və aşıq irsinin birliyi. Azərbaycan ədəbiyyatında daha çox tarixi romanları ilə tanınan Əzizə Cəfərzadənin əsərlərini oxuculara sevdirən ən önəmli amil bədii dilinin zənginliyi, xəlqiliyi olmuşdur. Tarixi romanlar yazarkən də müəllif folklor nümunələrindən istifadə etmiş, əsəri daha axıcı və oxunaqlı etmişdir. Tarixi romanlar yazmaqda yazıçının məqsədi zamanla tarixi təhriflərə məruz qalan Azərbaycan tarixini təhrifsiz, olduğu kimi qələmə almaq olmuşdur. Uzun müddət Əlyazmalar İnstitutunda işləməsi müəllifə arxiv materialları ilə daha yaxından tanış olmaq imkanı vermişdir. Bununla kifayətlənməyən müəllif bəzən axtarışlarını ölkə hüdudlarından kənarda, başqa ölkələrin kitabxanalarında, tədqiqat mərkəzlərində də aparmışdır. Əzizə Cəfərzadəni folklora bağlayan başqa məqam da var idi. Tarixi sənədlər nə qədər yandırılıb və ya təhrif olunsa da, yazıçı əsl gerçəyin folklor nümunələrində qaldığını bildirirdi.

Əzizə Cəfərzadə əsərlərini tarixi faktlarla ağırlaşdırmamışdır. Qələmə aldığı əsərlərində xalqın gündəlik həyatı, geyimləri, adət-ənənələri və digər zənginlikləri də təsvir etmişdir. Təkcə əsər yazmaqla kifayətlənməyən müəllif eyni zamanda folklorumuzun əsas təbliğatçılarından idi. Televiziya və radio verilişlərində xalqımızın müxtəlif adətlərindən, folklor janrlarından, nümunələrindən danışan yazıçının məqsədi gələcək nəsillərə milli irsimizi ötürmək olmuşdur. Məlumdur ki, ermənilər hər zaman xalqımızın həm maddi, həm də qeyri-maddi irsinə göz qoymuş, özününküləşdirmə prosesi aparmaqla məşğul olmuşdular. Sovetlər dönəmində Əzizə xanımın tez-tez əsərlərində milli kimlik məsələsinə toxunması, verilişlərdə bu istiqamətdə söhbətlər aparması onun xalqına olan sevgisinin bariz nümunəsidir.

Əzizə Cəfərzadə təkcə bununla kifayətlənməmiş, eyni zamanda folklor istiqamətində dərin araşdırmalar aparmış, bu istiqamətdə elmi məqalələrin də müəllifi olmuşdur. Yazıçının folklor istiqamətdə apardığı araşdırmalar içərisində aşıq yaradıcılığı ilə apardığı tədqiqlər də diqqət çəkir. Bildiyimiz kimi, aşıq sənəti Azərbaycan xalqının ən qədim və zəngin mədəni irs nümunələrindən biridir. Bu sənət təkcə musiqi və poeziya sintezi deyil, həm də milli düşüncə, yaddaş və mənəviyyatın daşıyıcısıdır. Müasir dövrdə qloballaşmanın və mədəni assimilyasiyanın təsiri altında bu sənətin qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsi aktual məsələyə çevrilmişdir. Bu baxımdan, Azərbaycan xalq yazıçısı, filologiya elmləri doktoru, professor Əzizə Cəfərzadənin elmi və bədii yaradıcılığı aşıq sənətinin öyrənilməsi və təbliği istiqamətində mühüm rol oynamışdır.

Son zamanlar Əzizə xanımın əsərləri oğlu Turan İbrahimov tərəfindən yenidən cildlər şəklində nəşr edilmişdir. Həmçinin yazıçının indiyədək nəşr olunmayan əlyazmaları, müxtəlif dövrlərdə verdiyi müsahibələri, televiziya çıxışları və elmi məqalələri də ayrıca kitab şəklində toplanaraq oxucuların istifadəsinə təqdim edilmişdir. Əzizə Cəfərzadə irsinə xüsusi diqqət göstərən Turan İbrahimov təkcə bu işlərlə kifayətlənməmişdir. Yazıçının ev arxivi elektronlaşdırılmış, oxucular üçün daha əlçatan edilmiş, bir neçə xarici dillərə əsərlər tərcümə edilmiş, eləcə də kiril qrafikası ilə yazılmış əsərlər latın qrafikasında yenidən çap edilmişdir.

Əzizə Cəfərzadənin elmi yaradıcılığında Azərbaycan folkloruna – aşıq sənətinə yeni baxış. Əzizə Cəfərzadə həm yazıçı, həm də folklorşünas alim kimi aşıq sənətinin mahiyyətinə dərindən bələd idi. Onun "**Azərbaycanın aşıq və şair qadınları**" **(**2003), "**Folklor araşdırmaları**" (2020) və "**Elmi araşdırmalar**" **(**2025) kitablarının I cildində yer alan məqalələri bu istiqamətdə dəyərli elmi mənbələrdir. O, qadın aşıqların yaradıcılığını, regional aşıq mühitlərini və dastanların poetikasını araşdıraraq göstərmişdir ki, aşıq sənəti təkcə şifahi poeziya deyil, həm də xalqın tarixi yaddaşını və mənəvi dirənişini ifadə edən canlı bir sistemdir.

Yazıçının tədqiqatlarında **Aşıq Ələsgər**, **Aşıq Camal**, **Aşıq Sona**, **Aşıq Həmayıl** kimi sənətkarların poeziyası analiz olunur, onların yaradıcılığında qadın baxışının, mənəvi azadlıq ideyasının və xalqın mənəvi dünyasının ifadəsi ön plana çəkilir. Bu yanaşma müasir folklorşünaslıqda gender aspektindən aşıq sənətinin öyrənilməsinə yeni baxış gətirmişdir.

"Azərbaycanın aşıq və şair qadınları" kitabında həm Güney, həm də Quzey Azərbaycanda yaşayan tanınmış qadın şair və aşıqların şeirlərindən seçmələr daxil edilmişdir. Bu poetik nümunələr müəlliflərin yaradıcılığı barədə oxucuda müəyyən təsəvvür yaradır. Müəllif hələ Əlyazmalar İnstitutunda işlədiyi vaxtlar belə bir kitab yazmaq qərarına gəlmişdi (Cəfərzadə, 2003). "Folklor araşdırmaları" kitabında **Əzizə Cəfərzadənin müxtəlif illərdə yazdığı folklor mövzulu məqalələri, televiziya çıxışlarının mətnləri və müsahibələri** toplanıb. Materiallar sistemləşdirilərək beş bölmədə təqdim olunub. Əsas mövzular aşağıdakı şəkildə qruplaşdırılmışdır:

- **Bayatılar** (o cümlədən tarixi bayatılar, qardaş bayatıları və s.)
- **Aşıq Sənəm və qadın aşıqlar haqqında yazılar**
- **Nağıllar, rəvayətlər, atalar sözləri, tapmacalar** ilə bağlı araşdırmalar
- **Folklorun milli kimlik və tarix üçün əhəmiyyəti**

Əlavə olaraq, müəllifin polemik məqalələri də var, burada folklorun təhrif olunmasına qarşı çıxışları diqqət çəkir. Həmçinin Əzizə xanımın uşaqlıqdan eşitdiyi folklor nümunələri**,** el-el, oba-oba gəzib topladığı örnəklər, arxiv qeydləri də yer alır (Cəfərzadə, 2023).

Aşıq yaradıcılığının öyrənilməsində Əzizə Cəfərzadənin elmi baxışları

Əzizə Cəfərzadənin "Folklor araşdırmaları" ilə "Elmi araşdırmalar" kitabının I cildi bir-birini tamamlayan mənbələrdir. "Elmi araşdırmalar" kitabının I cildi Müəllifin aşıq yaradıcılığı ilə bağlı tədqiqləri yer almışdır. Müxtəlif başlıqlar altında toplanan məqalələri əsasən üç istiqamətdə qruplaşdırmaq olar:

- Qadın aşıqların yaradıcılığı
- Regional aşıq mühitləri (Şirvan, Güney Azərbaycan və s.)
- Dastanların tədqiqi və yeni nümunələr

Əsərləri toplanıb tədqiq edilmiş aşıqlar içərində Aşıq Əli Kəlibəri Qaracadağlı, Aşıq Məhəmməd Varxiyanlı, Aşıq Musa, Yəhya bəy Dilqəm, Aşıq Hüseyn Şəmkirli, Aşıq Ələsgər, Aşıq Camal və digər kişi aşıqları, eləcə də Aşıq Sona, Aşıq Səhnəbanı, Əsmər, Nazlı, Mina, Aşıq Bəsti, Aşıq Həmayıl və başqa qadın aşıqları haqqında məlumatlar qeyd edilmişdir. Müəllif adları qeyd olunan aşıqların aşıq sənətində və poeziyada iştirakını araşdırmışdır. Qadın aşıqların çətinliklərə baxmayaraq, öz dövrlərinin ictimai-fəlsəfi mühitində mühüm rol oynadığı vurğulanır. "Güney Azərbaycanın qadın aşıq və şairləri" məqaləsində müəllif Güney Azərbaycanda fəaliyyət göstərən qadın aşıqlar və şairlər haqqında məlumat verir. Zöhrə Təbrizi, Günəş Mərəndli, Fəriba Afaq kimi sənətkarların yaradıcılığı nümunələrlə təqdim olunur. Məqalə Güney bölgəsinin ədəbi mühitini işıqlandırır.

"Şirvan aşıqları və onların yaradıcılığında bəzi məqamlar" adlı məqalədə Şirvan bölgəsinin aşıq mühiti təsvir edilir. Aşıq Qurbanxan, Aşıq Bəylər, Aşıq Şakir kimi sənətkarların şeirləri analiz olunur. Əsas diqqət məhəbbət mövzusu, qoşma və təcnis formalarının işlənməsinə yönəlir. "Avtobioqrafik məhəbbət dastanları" məqaləsində müəllif bəzi dastanların müəlliflərinin şəxsi həyat hekayələri ilə bağlılığını araşdırır. Dastanların yalnız folklor nümunəsi deyil, həm də həyat həqiqətlərinin poetik ifadəsi olduğunu göstərir. "Yeni dastanlar sorağında" adlı məqalədə Əzizə Cəfərzadə XX əsrin sonlarında yaranan yeni dastanların izinə düşdüyünü görürük. Narınc Xatun və Hüseyn Saraclı dastanları nümunə kimi təqdim olunur. Məqalədə yeni dastanların da klassik ənənələrlə bağlı olduğu vurğulanır. Burada konkret olaraq "Azaflı və Narınc xatun dastanı"nın poetik strukturu və motivləri təhlil olunur. Müəllif dastanın xalq yaddaşında necə yaşadığını göstərir.

"İki şeir haqqında" başlığında Cəfərzadə Çoban Ağabalanın 1918-ci il Şamaxı qırğınlarını təsvir edən şeirləri təqdim edilmiş, burada tarixi faciəninin şeir vasitəsilə yaddaşlarda yaşadıldığı qeyd olunmuşdur. Diqqəti cəlb edən digər məqalələrdən biri müəllifin "Azərbaycanca yazan erməni aşıqları" ilə bağlı araşdırması olmuşdur. Məqalədə XIX–XX əsrlərdə Azərbaycanca yazıb-yaradan erməni aşıqları haqqında danışılır. Müəllif onların Azərbaycan aşıq mühitindən təsirləndiyini, saz götürüb çalmağı öyrəndiklərini, Azərbaycan folklorunun ezackar gözəlliyinə aşiq olduqlarını qeyd edir (Cəfərzadə, 2025).

Əzizə Cəfərzadə aşıq sənətini yalnız tədqiq etmir, həm də onun müasir dövrdə qarşılaşdığı təhrif və assimilyasiya təhlükələrinə qarşı çıxırdı. O, sovet dövründə milli kimlik məsələlərinə toxunmaqdan çəkinməmiş, televiziya və radio çıxışlarında aşıq poeziyasının milli özünüdərk üçün əhəmiyyətini vurğulamışdır. Yazıçının fikrincə, "aşıq sənəti xalqın mənəvi pasportudur" və bu sənətin qorunması milli yaddaşın qorunması ilə eynidir.

Bu gün aşıq sənəti informasiya texnologiyalarının təsiri ilə yeni şəraitdə fəaliyyət göstərir. Lakin ənənəvi ustad-şagird məktəbinin zəifləməsi, bədii səviyyənin ticariləşmə ilə bağlı enməsi, folklorun səhnələşdirilməsi nəticəsində mahiyyət itkiləri kimi problemlər mövcuddur. Əzizə Cəfərzadənin irsi bu problemlərin elmi müzakirəsi və həlli üçün nəzəri əsas verir. Onun tədqiqatlarında aşıq sənətinin məhz xalqın "canlı yaddaşı" kimi qorunmasının vacibliyi xüsusi vurğulanır. Əzizə Cəfərzadə həm ədəbiyyatşünas, həm folklorşünas, həm də milli irsin qoruyucusu kimi Azərbaycan elmi və mədəniyyət tarixində əvəzsiz bir yerə malikdir.

Cəfərzadələr nəsli: folklorun, eləcə də aşıq sənətinin qorunmasında ailəvi irs. Azərbaycan elminin, o cümlədən dilçilik və ədəbiyyat sahələrində böyük iz qoymuş Cəfərzadələrin folklor, eləcə də aşıq sənəti sahəsi üzrə olan araşdırmaları mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Belə ki, yazıçı Əzizə Cəfərzadənin qardaşları f.e.d., prof. Məmməd Cəfərza-

də və Azərbaycan folklorşünası, fil.e.d. Əhməd Cəfərzadənin də bu istiqamətdə uzun illər araşdırmalar aparmışdır. Turan İbrahimov tərəfindən bu araşdırmalar çap edilərək geniş oxucu kütləsinin istifadəsinə təqdim edilmişdir.

2020-ci ildə çap edilən "Dənizdən damlarlar" kitabında dialektoloq f.e.d., prof. Məmməd Cəfərzadənin topladığı folklor materialları, bu sahədə məqalə və radio-televiziyaya verdiyi musahibələrinin mətnləri daxil edilmişdir. Folklor materialları arasında atalar sözləri, lətifələr, deyimlər, bəzəmələr, xalq hekayələri və s. vardır. Kitaba həmçinin müəllifin müxtəlif illərdə yazmış olduğu hekayə, lirik və satirik şeirləri əlavə edilmişdir. Kitab folklorumuzun öyrənilməsi və bu qədim tükənməz söz sərvətimizin gənc nəslə ötürülməsi baxımından əhəmiyyətlidir (Cəfərzadə, 2020)

Əhməd Cəfərzadənin araşdırmaları əsasında 2021-ci ildə çap edilən "Nanaylar" kitabında qədim Qərbi Azərbaycanın Amasiya bölgəsində (Ağbaba-ŞörəyAli mahalı – Şirek Ali) yaşamş Azərbaycan türklərindən toplanmış nanaylar daxil edilmişdir. Nanaylar janr baxımından bayatılarla eyni olsa da Amasiya bölgəsinin özünəməxsusluğunu nümayiş etdirir, yer, adam adlarını, dialekt sözlərini özündə daşıyır (Cəfərzadə, 2021).

2022-ci ildə fil.ü.f.d. Tacir Səmiminin redaktorluğu ilə tərtib edilən və Turan İbrahimovun çap etdirdiyi "Ataların özü ölsə də, sözü ölməyib" kitabında filologiya elmləri doktoru Əhməd Cəfərzadənin müxtəlif yerlərdən (Göyçay, Quba, Sabirabad, Salyan, Bakı, Dəvəçi, Qonaqkənd, Qusar, Dərbənd, Xaçmaz, Kürdəmir, Şuşa, Qubadlı, Saatlı və s.) toplayıb yazıya aldığı rəvayətlər və əfsanələr verilmişdir. Bu folklor örnəklərində xalqımızın azadlıq mübarizəsi, əski inam və inanclara, təbiətə, canlı aləmə sevgisi, halallığa tapınmağı əks olunmuşdur. Əhməd Cəfərzadənin folklora dair araşdırmalarında tarixi olaylar, folkor örnəklərinin çoxunda xalq müdrikliyi, hikmətamiz düşüncələr, dədə-babalarımızın əski inanc və etiqadlarına sədaqəti, xalqımızın azadlıq və istiqlaliyyət ideyaları, onun yadellilərə qarşı mübarizəsi, dirənişi, bir sözlə, şanlı tariximizin pozulmaz izləri verilmişdir tutulmuşdu (Səmimi, 2022).

2023-cü ildə çap edilən "Ağbaba və Şirvan folklor örnəkləri" adlı kitabda filologiya elmləri doktoru Əhməd Cəfərzadənin Ağbaba və Şirvan bölgəsindən yazıya alınan müxtəlif folklor nümunələri (nanaylar, bayatılar, ovsunlar, sayaçı və atalar sözləri, tapmacalar, yanıltmaclar, düzgülər, mərasim mahnıları) toplanmışdır. Bayatılar tərbiyə, nəsihət məzmununa, tarixi hadisələrə, ağılar isə yer adlarına və s. görə qruplaşdırılmışdır. Ki-tabda həmçinin Amasiyanın Qarapapaq tayfası haqqında qeydlər, Şirvanın Udulu bölgəsinə aid maraqlı məlumatlar var (Səmimi, 2023).

Əzizə Cəfərzadənin folklor irsinin araşdırmalarda əksi. 2001-ci ildə Gülsümxanım Hasilovanın nəşr etdirdiyi "Əzizə Cəfərzadə və folklor" adlı monoqrafiyası yazıçının yaradıcılıq irsində folklorun yeri və rolu haqqındadır. Kitabın ön sözündə vurğulandığı kimi, yazıçı və folklor problemi həm ədəbiyyatşünaslıq, həm də folklorşünaslıq üçün xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Əzizə Cəfərzadənin yaradıcılığı isə bu baxımdan xüsusilə diqqətəlayiqdir, çünki o, yalnız folklordan bədii yaradıcılığında istifadə etməklə kifayətlənməmiş, həm də folklor nümunələrinin toplanması və elmi təhlili ilə məşğul olmuşdur.

Monoqrafiyada Ə.Cəfərzadənin folklorşünaslıq görüşləri geniş şəkildə araşdırılır. Onun Novruz bayramı, Xıdır Nəbi obrazı, çillə çıxarma mərasimi, çərşənbələrlə bağlı yazıları folklorun milli mahiyyətini qorumaq baxımından qiymətləndirilir. Eyni zamanda yazıçının bayatı janrına münasibəti, aşıq şeirinə və qadın-ana obrazlarına dair düşüncələri elmi əsaslarla təhlil olunur.

Ədibin nəsr əsərlərində folklor nümunələrindən yaradıcılıqla istifadə məsələləri də kitabın mühüm istiqamətlərindəndir. "Vətənə qayıt", "Yad et məni", "Cəlaliyyə", "Eldən-elə" kimi romanlarında bayatılar, mahnılar, mərasim və inancların bədii mətnə daxil edilməsi yazıçının əsərlərinə milli ruh və orijinallıq qazandırmışdır. Müəllif eyni zamanda aşıq şeirinin musiqi ritmini və xalq danışıq üslubunu nəsr dilinə gətirmiş, folkloru bədii yaradıcılığın canlı materialına çevirmişdir. Bu, folklorun müasir ədəbiyyatda yaşadılmasının modelidir və bugünkü gənc yazıçılar üçün yaradıcılıq nümunəsi ola bilər.

Gülsümxanım Hasilovanın tədqiqatı ilə oxucu belə bir qənaətə gəlir ki, Əzizə Cəfərzadənin folklorla bağlı fəaliyyəti yalnız bir yazıçının yaradıcılıq yolu deyil, bütövlükdə Azərbaycan nəsrinin milli mənbələrə bağlılığının, xalq mədəniyyəti ilə əlaqələrinin parlaq nümunəsidir. Kitab həm ədəbiyyatsevərlər, həm də folklor araşdırıcıları üçün dəyərli bir mənbədir.

Nəticə etibarilə, "Əzizə Cəfərzadə və folklor" monoqrafiyası Azərbaycan folklorşünaslıq elminə yeni baxışlar gətirməklə yanaşı, xalq yazıçısı Əzizə Cəfərzadənin zəngin yaradıcılıq irsinin daha dərindən öyrənilməsi üçün etibarlı tədqiqat əsəri kimi əhəmiyyət kəsb edir (Hasilova, 2021).

Əzizə Cəfərzadənin 100 illik yubileyi münasibətilə oğlu Turan İbrahimov tərəfindən nəşr edilmiş "Azərbaycan ədəbiyyatının sönməz mənşəli" kitabında bir sıra tanınmış alimlərin və tədqiqatçıların məqalələri yer almışdır. Kitaba Gülsümxanım Hasilova və Məhəmməd Məmmədlinin Əzizə Cəfərzadənin folklor və aşıq yaradıcılığına dair məqalələri daxil edilmişdir.

Müəllif Məhəmməd Məmmədlinin kitaba daxil olan "Folklor vurğunu Əzizə Cəfərzadə və aşıq yaradıcılığı" adlı məqaləsində xalq yazıçısı Əzizə Cəfərzadənin folklor tədqiqatlarından danışarkən onun xalq məişətini, etnoqrafiyasını, adət-ənənələrini dərindən bilən, onların elmi təhlilinə xüsusi diqqət yetirən ədiblərdən biri olduğunu qeyd edir. Yazıçının aşıq yaradıcılığına dair tədqiqlərindən bəhs edərkən aşıq poeziyasına dair qələmə aldığı "Şairnamə və vücudnamələr" adlı məqaləsinə toxunulur. Ə.Cəfərzadə həmin məqaləsində türkologiyada mühüm tədqiqat əsəri hesab edilən Toğan Qayanın "Vücudnamələr" kitabına istinad edərək göstərmişdir ki, "Şairnamə"lər aşıqların həm öz dövründə, həm də onlardan əvvəl yaşamış sənətkarları tanıtmaq məqsədi daşıyır. Ə.Cəfərzadənin qənaətinə görə, bir bənddə belə onlarla şair və aşığın adı çəkilməsi onların xalq yaddaşında necə möhkəm iz buraxdıqlarını sübut edir.

Ədibin diqqət yetirdiyi digər mühüm janr "vücudnamə"lərdir. Onun fikrincə, vücudnamələr yalnız avtobioqrafik xarakter daşımır, həm də xalqın etnoqrafiyasını, məişətini, adət-ənənələrini öyrənmək baxımından dəyərli mənbədir. Aşıq Valeh, Aşıq Mustafa, Aşıq Mədəd, Abbas Tufarqanlı kimi ustadların vücudnamələri həm insan ömrünün poetik təsviri, həm də dövrün ictimai-mədəni mənzərəsini əks etdirən sənəd kimi diqqətəlayiqdir.

Əzizə Cəfərzadə aşıq yaradıcılığını təkcə poetik ənənə kimi deyil, həm də xalqın tarixi yaddaşının, milli-mənəvi dəyərlərinin daşıyıcısı kimi qiymətləndirmişdir. O, göstərirdi ki, məhəbbət dastanları – "Abbas-Gülgəz", "Əsli-Kərəm", "Tahir-Zöhrə", "Valeh-Zərnigar" – yalnız fərdi sevgi dastanları deyil, həm də dövrün ictimai həyatını, xalqın azadlıq arzularını, ictimai ədalətsizliklərə qarşı mübarizəsini əks etdirir.

Əzizə Cəfərzadənin folklor və aşıq yaradıcılığına dair araşdırmaları həm elmi baxımdan, həm də milli-mədəni irsimizin qorunması baxımından xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Onun irsi bir daha sübut edir ki, aşıq sənəti xalqın yaddaşının güzgüsüdür və bu yaddaşı yaşadan, gələcək nəsillərə ötürənlərdən biri də məhz Əzizə Cəfərzadə olmuşdur (Ibrahimov, 70).

Gülsümxanım Hasilovanın kitaba daxil olan "Əzizə Cəfərzadənin bədii nəsrində inanc, ritual və ovsunlar" adlı məqaləsində yazıçının bədii əsərlərinin mövzu və poetikasında milli məişətə, qədim inanclara, ritual və ovsunlara geniş yer ayırdığı qeyd edilir. Ədibin həm folklor nümunələrini toplayıb araşdırması, həm də onları bədii mətndə yaradıcı şəkildə işlətməsi onun ədəbi irsini daha da dəyərli etmişdir.

Əzizə Cəfərzadənin "Aləmdə səsim var mənim", "Vətənə qayıt", "Bakı-1501", "Hun dağı", "Eşq sultanı", "Zərrintac-Tahirə" kimi romanları xalqın həyat tərzini, adət-ənənələrini və etiqadlarını əks etdirən zəngin nümunələrdir. Bu əsərlərdə mövsüm və ailə-məişət mərasimləri, toy və yas adətləri, qədim inanclar, fal və ovsunlar bədii süjetin üzvi hissəsinə çevrilmişdir.

Yazıçının diqqət yetirdiyi folklor elementlərindən biri ovsunlardır. Ovsunların magik gücü, xalqın gözdəymədən qorunma vasitələri – üzərlik, dağdağan, at nalı kimi atributlar romanlarda real məişət detallarının poetik ifadəsinə çevrilir. "Aləmdə səsim var mənim" əsərində üzərlik tüstüsünün qoruyucu xüsusiyyətləri, xalqın şifahi ovsunları bədii mətndə həm inamı, həm də ironiyanı ifadə edən vasitə kimi çıxış edir.

Ədibin digər diqqət yetirdiyi məqam şaman ayinləri, fal açma mərasimləridir. "Hun dağı" povestində şamanın ovsunlarla, qaval səsası ilə ruhlarla ünsiyyətə girməsi qədim türk inamlarının yazılı ədəbiyyata gətirilməsi baxımından mühüm əhəmiyyət daşıyır. Eyni zamanda Hal anası kimi demonik mifoloji obrazların nəsrdə təqdim olunması xalqın şər qüvvələrlə mübarizə inamını bədii müstəvidə canlandırır.

Əzizə Cəfərzadənin romanlarında övliya kultları, müqəddəs ocaqlara bağlı inanclar, ziyarət və dua mərasimləri də geniş təsvir olunmuşdur. "Vətənə qayıt" romanında "Diri Baba" piri ilə bağlı rəvayətlər xalqın dini-əfsanəvi təfəkküründü göstərir. Yazıçının toy mərasimlərini, qədim yarış və oyun ənənələrini "Bakı-1501" və "Eşq sultanı" romanlarında əks etdirməsi isə milli etnoqrafiyanın zənginliyini ortaya qoyur.

Əzizə Cəfərzadənin bədii nəsri folklor elementlərinin zəngin istifadəsi ilə seçilir. Onun əsərlərində inanc, ritual və ovsunlar yalnız milli-mədəni ənənələrin bədii əksi deyil, həm də qəhrəmanların psixologiyasını, cəmiyyətin düşüncə sistemini açan əsas vasitələrdir. Bu xüsusiyyətlər Ə.Cəfərzadəni həm folklorşünas, həm də böyük realist sənətkar kimi Azərbaycan ədəbiyyatında əbədi yaşadan dəyərlərdən biridir (Ibrahimov, 153).

Hələ bunu da qeyd etmək lazımdır ki, Turan İbrahimov folklorçu alim, dosent Tacir Səmimi ilə birlikdə Əzizə Cəfərzadənin folklor araşdırmalarını və toplularını əhatə edən üçcildliyi nəşrə hazırlamaq üzərində çalışırlar; ehtimal olunur ki, bu materiallar "Elmi əsərləri"nin 6, 7 və 8-ci cildlərində yer alacaqdır.

Əzizə Cəfərzadənin folklorla bağlı tədqiqatları yalnız yazılı şəkildə araşdırılmamış, eyni zamanda onun vaxtilə etdiyi çıxışlar, həmçinin "Folklor araşdırmaları" kitabları radio verilişlərində də səsləndirilərək ictimaiyyətə təqdim edilmişdir (Elektron resurs, 2023).

Nəticə. Əzizə Cəfərzadənin yaradıcılığı və elmi fəaliyyəti Azərbaycan folklorunun, xüsusilə də aşıq sənətinin qorunması və təbliği baxımından mühüm əhəmiyyət daşıyır. O, tarixi romanlarında folklor nümunələrindən bəhrələnməklə xalqın yaddaşını bədii şəkildə əks etdirmiş, folklor araşdırmalarında isə milli kimlik və mədəni irsin yaşadılması ideyasını əsas hədəf seçmişdir. Yazıçının elmi məqalələri, topladığı folklor örnəkləri, qadın aşıqlar və regional mühitlərlə bağlı tədqiqatları Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında yeni istiqamət açmışdır.

Bu gün Əzizə Cəfərzadənin zəngin irsi həm tədqiqatçılar, həm də oxucular üçün mühüm qaynaqdır. O, folkloru yalnız keçmişin yadigarı deyil, milli yaddaşın canlı bir hissəsi

kimi təqdim etmiş, gələcək nəsillərə milli-mənəvi dəyərlərin ötürülməsində silinməz xidmətlər göstərmişdir. Yazıçının folklorla bağlı fəaliyyəti yalnız yazılı mənbələrlə məhdudlaşmamış, həmçinin radio və televiziya verilişlərində ictimaiyyətə təqdim edilərək xalq irsinin qorunmasına xidmət etmişdir. Eyni zamanda Cəfərzadə ailəsi – xüsusilə qardaşları Məmməd və Əhməd Cəfərzadələr – bu sahədə apardıqları elmi tədqiqatlarla Azərbaycan folklorunun öyrənilməsinə və gələcək nəsillərə çatdırılmasına töhfə vermişlər.

Əzizə Cəfərzadənin folklor irsi, onun elmi və bədii yaradıcılığı ilə birgə, milli-mədəni dəyərlərin qorunması və xalq yaddaşının yaşadılması baxımından əvəzsiz əhəmiyyət kəsb edir. Hazırda Turan İbrahimov və fil.ü.f.d. Tacir Səmimi tərəfindən Əzizə Cəfərzadənin topluları üzərində aparılan üçcildlik nəşr işi bu irsin daha geniş oxucu auditoriyasına çatdırılmasına xidmət edir.

Beləliklə, Əzizə Cəfərzadənin yaradıcılığı və elmi fəaliyyəti aşıq sənətinin həm elmi, həm də praktik müstəvidə qorunması və inkişafına böyük töhfə vermişdir. Onun tədqiqatları göstərir ki, aşıq sənətinin müasir problemlərinin həlli yalnız onun mahiyyətinə – xalq ruhuna – qayıtmaqla mümkündür. Cəfərzadə irsi bugünkü folklorşünaslar, musiqişünaslar və mədəniyyət siyasəti sahəsində çalışanlar üçün yol göstərici mənbədir.

Əzizə Cəfərzadə xalqın söz yaddaşını qoruyan, aşıq sənətinə elmi baxış gətirən, onu gələcək nəsillərə ötürən böyük ziyalı kimi Azərbaycan ədəbiyyatı və folklorşünaslığında silinməz iz qoymuşdur.

ƏDƏBİYYAT

Ağbaba və Şirvan folklor örnəkləri. (2023). Toplayanı Əhməd Cəfərzadə. Tərt.edən, red. Səmimi T. Bakı: SkyE, 340 s.

Ataların özü ölsə də, sözü ölməyib (Folklor örnəkləri: rəvayətlər və əfsanələr) (2022). Tərt.edən, red. Səmimi T. Bakı: SkyE, 192 s.

Azərbaycan ədəbiyyatının sönməz mənşəli (2022). Elmi araşdırmalar toplusu. Tərt.edəni və yayına hazırlayan T.İbrahimov. Bakı:Nurlar, 216 s.

Cəfərzadə, Ə. (2003). Azərbaycanın şair və aşıq qadınları. Bakı: Maarif, 280 s.

Cəfərzadə, Ə. (2020). Folklor araşdırmaları. Bakı: Elm və təhsil, 296 s.

Cəfərzadə, Ə. (2023). Folklor araşdırmaları: 1-ci hissə [Elektron resurs]. Bakı: Canlı kitab

URL: https://www.youtube.com/watch?v=T9ycbjm3DpY

Cəfərzadə, Ə. (2023). Folklor araşdırmaları: 2-ci hissə [Elektron resurs]. Bakı: Canlı kitab

URL: https://www.youtube.com/watch?v=WLojQstE1po

Cəfərzadə, Ə. (2025). Elmi əsərləri. I cild. Aşıq yaradıcılığının tədqiqi. Bakı: SkyE, 496 s.

Cəfərzadə, M. (2020). Dənizdən damlalar. Bakı: Elm və təhsil, 480 s.

Hasilova, G. (2021). Əzizə Cəfərzadə və folklor. Bakı: Elm və təhsil, 186 s.

Nanaylar (2021). Toplayıb, tərt.edənlər: Əzizə Cəfərzadə, Əhməd Cəfərzadə. Bakı: Elm və təhsil, 84 s.

Aynur CƏLİLOVA
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
AMEA Folklor İnstitutu
ORCID ID: 0000-0003-3015-6412
E-mail: cAlilova1976@mail.ru

MUSİQİ SƏNƏTİNİN TƏŞƏKKÜLÜNDƏ OVÇULUĞUN ROLU

Özət. İlk sistemli, ahəngdar musiqinin və eləcə də musiqi alətlərinin yaranışı ovçuluq peşəsi ilə bağlıdır. Qədim ovçular heyvanları təqlid etmə yolu ilə ovun uğurunu təmin edirdilər. Bundan başqa ovdan qabaq ov əyəsinin könlünü xoş etmək üçün şənlik keçirirdilər, bu zaman onlar ilk zərb musiqi aləti olan qavaldaş çalırdılar. Azərbaycan ərazisində qədim ov məskənləri Qobustanda və Naxçıvanda tapılan qavaldaş ovçuların çaldığı ən qədim musiqi alətlərindən sayılır.

Qədim musiqi alətləri sırasında qopuzun adını çəkməyə xüsusi ehtiyac var. Bu alətin bir neçə növü var, ən qədimi ağız qopuzudur, onun ilkin forması yay şəklində olmuşdur, bəzən "musiqili yay" da adlandırırlar. İlk vaxtlarda alətin simi qurudulmuş vəhşi heyvan bağırsaqlarından çəkilirdi, sonradan at qılından istifadə olundu, buna qıl qopuz adı vermişlər, ağız qopuzundan fərqli olaraq qıl qopuz diz üstündə çalınırdı, müasir kamança misalı. Qopuzun qolça qopuz variantı indiki sazın sələfi sayılır, formasına və simlərin sayına görə qopuzdan fərqlənir, sazın funksiyası qopuz kimi geniş olmuşdur: döyüşdə, toyda, yasda saz ifa olunmuşdur.

Ən qədim alətlərdən sayılan tütək ovçuların qamışdan hazırladığı sadə formalı nəfəsli musiqi alətidir. Ov zamanı istifadə olunduğu haqda məlumatlar var. Avropa, Asiya və Afrikada geniş yayılmış musiqi alətlərindən biri buynuzdur, müasir forması zurna, truba (boru) sayılır. Maral buynuzundan düzəlmiş zurna maral səsi çıxarırdı, onunla maralları çağırmaq üsulu ilə ovlayırdılar. Azərbaycandan toplanmış folklor nümunələrində quş oxumağı, heyvan səsi çıxaran alətlərin olduğu haqda məlumatlar var, bunlar musiqi sənətinin və musiqi alətlərinin ovçuluqdakı mövqeyinə aydınlıq gətirir. Məqalədə həm türk, həm də başqa xalqların ov mənşəli musiqi alətləri haqqında məlumat verilir.

Açar sözlər: qopuz, zurna, tütək, ov ritualları, Avropa və türk musiqisi

Summary. The origins of the first systematic, coherent music, as well as musical instruments, are linked to hunting. Ancient hunters ensured success by imitating animals. They also performed rituals before the hunt to please the hunting spirit, during which they played the first percussion instrument, the gavaldash (clinkstone). The gavaldash, found in ancient hunting settlements in Gobustan and Nakhchivan in Azerbaijan, is considered one of the oldest musical instruments played by hunters.

Among ancient musical instruments, the gopuz deserves special mention. There are several types of this instrument, the oldest of which is the agyz gopuz (jaw harp). Its original form was bow-shaped, sometimes also called a "musical bow." Initially, the strings of the instrument were made from the dried intestines of wild animals; later, horsehair was used, and the instrument was called the gil gopuz (hair gopuz). Unlike the agyz

gopuz, the gil kopuz was played resting on the knee, which is similar to the modern kamancha. The gopuz, a variant of the gopuz, is considered the predecessor of the modern saz. It differs from the gopuz in its shape and number of strings. The saz's functions were just as broad as the gopuz's: it was played in battle, at weddings, and during mourning.

The pipe, considered one of the most ancient instruments, is a simple wind instrument made of reed, crafted by hunters. It is said to have been used during hunting. One of the musical instruments common in Europe, Asia, and Africa is the horn, whose modern form is the zurna (trumpet). The zurna, made from deer antler, produced the sounds of deer and was used to call deer to hunt. Folklore samples collected in Azerbaijan contain information about the existence of instruments that produced bird songs and animal sounds, shedding light on the role of music and musical instruments in hunting. This article provides information about musical instruments of hunting origin among both Turkic and other peoples.

Keywords: gopuz, zurna, pipe, hunting rituals, European and Turkish music

Giriş. Musiqi təbiətin harmonik qanunauyğunluğunun estetik, zövqverici dəyərlərindən biri kimi həyatımızda əhəmiyyətli yer tutur. Musiqini adətən ruh və ruhlar aləmi ilə əlaqələndirirlər, ruhən zövq yaratmayan musiqi qəbul olunmur. Musiqi sənəti incəsənət sahəsi sayılsa da folklorla sıx bağlıdır, musiqi folklordan başlayır deyə bilərik. Musiqi tarixinin yüz min illər əvvələ getdiyi haqqında deyilmişdir, ilk musiqi örnəklərinin Afrika, Asiya ölkələrində yaranıb oradan Avropa, Amerikaya yayıldığı iddiası tədqiqiatçılar tərəfindən irəli sürülmüşdür. Musiqinin tarixi əslində insanlığın tarixi qədər qədimdir. Təbiətin özü səslərdən, melodiyalardan ibarətdir, çünki hava var və hava səs yaradır. Dilimizdə musiqi parçalarına hava deyirlər, bu anlayış təkcə həyatın mövcudluğunda deyil, həm də səsin ecazkar qüvvəsində özünü göstərir.

Ovçu ilə musiqi kontaktı. Musiqi sənətinin mərhələli təşəkkülündə ovçuluğun rolu böyükdür. Musiqi də ovçuluq kimi qədim, sistemli, qayda-qanunlu peşə növüdür, ruhi aləmlə birbaşa bağlıdır. İlk musiqi alətini ovçular kəşf edib desək yanılmarıq. Bu məsələyə həm milli, həm də bəşəri kontekstdə yanaşmaq lazımdır, ovçuluğun və musiqinin yarandığı tarixdə insanlar toplu şəkildə bir yerdə yaşayırdı, xalqlara, millətlərə bölünmürdü. Bu gün ən qədim musiqi alətlərini yaşadan xalqların hər biri onu özünün milli musiqi aləti hesab edir, həmin alətdən dünyanın bir çox xalqlarında var və həmin xalqlar qohum deyil. Mədəniyyət, incəsənət, yaradıcılıq isti ölkələrdə yaranıb, oradan qərbə və şimala doğru genişlənib, qədim sivil mədəniyyətin beşiyi planetimizin Asiya qitəsidir.

Təbiətdə olan qırıq-qırıq, nizamsız səsləri, əlbəttə musiqi hesab etmək olmaz, musiqi üçün ilk növbədə tembr, ritm, ahəng lazımdır, bunu qədim insan ancaq təbiətin canlılarından götürə bilərdi. Təbiətdəki canlılarla təmasda olan, onları izləyən, öz məqsədinə yönəldən ovçular olmuşlar, peşə özü bunu tələb edirdi. Ovçu ova başlamazdan qabaq ovlaqda müşahidə aparır, heyvanların hərəkət trayektoriyasını izləyir, xasiyyətini, gücünü öyrənir, eyni zamanda onun səsinə, avazına da qulaq asır, onu yamsılayır, heyvan səsi çıxaran alət düzəldib ovlayırdı. Ovçular bu işdə o qədər professional olurdular ki, heyvan səsin orijinal sahibinin insan olduğunu təyin edə bilmirdi, özü öz ayağı ilə ovçunun yaxınına gəlirdi. Ovçular səsli alətlərlə təkcə ov ovlamırdılar, həm də ovqabağı mərasim, şənlik keçirirdilər, bununla uğurlu ova "vəsiqə" almış olurdular. Musiqinin magik funksiyasını ilk dəfə

qədim dünya ovçuları aşkara çıxarıblar, ona qədər musiqinin hansısa peşədə fetişləşdirilməsini müşahidə etmirik.

Təbiətdə olan səsləri heç nə ilə əvəz etmək olmaz, onların itirilməsi bəşəri faciəyə gətirib çıxarar. Çay şırıltısı, bülbülün, çöl toyuğunun oxuması, cırcıramanın cırıldamasında həzin musiqi var və onlar insanda əhval-ruhiyyə yaradır. Naxçıvanlı ovçuya ova olan həvəsinin necə yarandığını sual verəndə mənə belə cavab verdi: "Çöldə gəzirdik dağları. Dağlar elədi ki, ən gəzməli yeri nədi? Ən çox da məni həvəsləndirən o idi. Səhər-səhər biz yatırdıq, gecə işıqlanmamış vəhşi heyvanların səsi, quşların səsi, hər cür səs eşidirdik. Bu biraz da adamın əhval-ruhiyyəsini açırdı" (Söylədi: Kərimov, topladı: Cəlilova). Ovçu təbiətə təkcə maddi ehtiyacını qarşılamaq üçün yanaşmır, həm də mənəvi zövq, ruhi qida alır. Başqa bir ovçunun dediyinə görə sovet zamanı oxuyan quşları vurmağa görə cərimə varmış, ovçu özü də onları ovlamağı rəva görmür: "Biz tərəfdə bülbül elə də olmur, onu da yeyənlər var, amma o düzgün deyil. Bülbülün gecə vaxtı oxumağı bir milyon pula dəyər. Onu adam vurar, onu adam yeyər? Qaratoyuq oxuyan quşlara aiddir, sonra sığırçın. Bax, indi onların oxuyan vaxtıdı, səhər-səhər, bir də axşam. Adam həzz alır, niyə atasan onu, günahdı da. SSRİ vaxtında qaratoyuq, sığırçın yuvasını dağıtmaq cərimə idi"(Söylədi: Seyidməmmədov, topladı: Cəlilova). Ovçular ruhi zövq verən quşları ovlamağı günah sayırlar, bu tendensiya təbiət – ovçu münasibətlərini nizamlayan musiqinin ilahi nemət olduğu ideyasını ortaya qoyur.

Musiqi alətlərinin mənşəyinə və tarixinə qısa nəzər. Qavaldaş. Dünyada məlum olan ilk qədim musiqi aləti qavaldaş dediyimiz zərb alətidir. Adından göründüyü kimi alət qaval səsi çıxaran iri daş parçasıdır. Qavaldaşda səsi çıxaran havadır, yerə qoyulanda çalınmır, onun bu unikal xüsusiyyətini dağda-daşda gəzən ovçular kəşf ediblər. Prof. M.Qasımlı təbiətdə olan ilk musiqi alətinin içi boş daşlar olduğu fikrini müdafiə edir və bunların ov mərasimlərində heyvanların ayaq səslərinin əks-səda verdiyi daşlardan törədiyini bildirir (Qasımlı, 2023: 30). Ovçular qavaldaşı döyəcləməklə ritmik musiqi ahəngi yaradır, yallı gedirdilər. Dünya tarixində yallını ilk dəfə kişilər oynayıb, bu birlik rəmziydi, çünki ovçuluq möhkəm birlik, bütövlük qaydaları əsasında idarə olunur, ovçuluqda nizamsızlıq, xaos yoxdur. Azərbaycan ərazisində qavaldaş Qobustanda, Naxçıvanda aşkara çıxarılmışdır. Qavaldaş tipli litofon daşlar dünyanın bir çox yerlərində var, onlar bunu "oxuyan daş", "cingiltili daş" adlandırırlar. Rusiyada Kandalakşa dağında, ABŞ-da, Cənubi Amerikada, İngiltərədə Stounhencdə, Misirdə, Əfqanıstan dağlarında qaval çalan daşların olduğu haqda məlumatlar var (https://travellizy.com/ru/journal/post/ringing_stones_of_stonehenge). Qaval çalan daşların mövcudluğu XVIII əsrdən hindulara məlum idi və bu daşlar müqəddəs hesab olunurdu, onunla ruhlarla əlaqə yarandığına inanırdılar. Daşları tədqiq edən alimlərin bəziləri daşa səs verən maddənin diabaz – tərkibində dəmir olan vulkanik suxur olduğu fikrini irəli sürür, bəziləri isə daşda olan mikroskopik çatlardan səs yarandığı fikrindədir, bu versiyaların heç biri təsdiqini tapmayıb. Möcüzə burasıdır ki, daşları başqa yerə aparanda çalmır. Amerikalı tədqiqatçı Riçard Faas qaval daşında insanın eşidə bilməyəcəyi səslərin də olduğu qənaətinə gəlmiş, cingiltili səslərin isə haray, kömək istəmək funksiyasını yerinə yetirdiyini bildirmişdir (https://dzen.ru/a/YPvkVtCpfVQAs1-e). Qavaldaşın cingiltili səsi ov ritualı keçirmək üçün daha əlverişli idi və dağ əyəsini çağırıb ov istəyən ovçuların uğurlu ov etməsində sakral təbii vasitə olmuşdur.

Qobustan qayaüstü rəsmlərində qavaldaş çalıb rəqs edən ovçuların, dağ əyəsinin, ov heyvanlarının təsviri ov mədəniyyətinin Azərbaycan ərazisində qədim dovrlərdən üzü bəri mövcud olduğunu sübut edir, petroqliflərin yaşının e.ə. XIII-X əsrlərə, mezolit dövrünə aid olduğu deyilir (Rzayev, 2019: 11). Qavaldaş Cingirdağ ərazisində yerləşir, cingir-dınqır sözü səslə əlaqəli termin kimi işlənir, cingirin ov quşu olduğu fikrini əldə əsas tutub dağın bu adla adlanması fikrini irəli sürənlər də var (https://www.xalqcebhesi .az/news/culture/9846.html), fikrimcə 1-ci versiya daha ağlabatandır, cingiltili səs çıxardığına görə daşın yerləşdiyi qayaya bu adı vermişlər. Naxçıvanda tapılan qavaldaş Çalxanqala kəndi yaxınlığındadır. Daşın haqqında ciddi araşdırma aparılmayıb, konkret olaraq hansı tarixi dövrə aid olduğu, hansı qayalığın yaxınlığında olması, ətrafında hansı maddi-mədəniyyət nümunələrinin tapılması haqqında məlumat yoxdur. Naxçıvan ərazisi qədim ovlaq məskənlərindən olmuşdur, hal-hazırda da dağ keçisi, dağ qoyunu Naxçıvan dağlarının bəzəyidir. Naxçıvanda yerləşən qavaldaşın fərqli səs tembrinə malik olduğunu qeyd edirlər, bu unikal daşın ətraflı öyrənilməsinə ehtiyac var.

Qavaldaş çalan ovçu sehirli, haraylı səslə ov əyəsinə təsir edəcəyinə, onun könlünü alacağına inanırdı, çünki heyvanlar ov əyəsinin ixtiyarındadır və onun izni olmazsa ovçu ovlaya bilməz, ac qalar, aclıq və ölüm ovçunu xaotik dünyaya aparar, bunun qarşısını almaq üçün ovçu qurban verir, ov həddini gözləyir, musiqi çalıb şənlik edirdi, musiqi ilə bərabər xoşagələn, maraqlı hekayə danışırdı. Musiqi burada ruhi rahatlıq verən vasitə rolunda çıxış edir, tanrıları əyləndirir, tanrı ilə ovçu arasında harmonik münasibət yaradırdı.

Qopuz. Dünya xalqları arasında yayılmış qədim musiqi alətlərindən biri də qopuzdur. Qopuzun yaranması haqqında əfsanə Anadolu folklorunda qeydə alınmışdır. Əfsanəyə görə ilk musiqi alətini ovçular qartalın ovladığı dovşanın ağacda qalıb qurumuş bağırsağından düzəldiblər (https://tr.wikipedia.org/wiki/ Kopuz). Əfsanə əfsanə olaraq qalır, hər bir əfsanədə gerçəklik gizlənir, burada deyildiyi kimi musiqi alətini ovçular düzəldiblər, amma onu qurumuş bağırsaqdan yox, qamışdan əldə ediblər, bu alət türk xalqlarında qopuz adlandırılmışdır. Qopuzun növləri çoxdur: qıl qopuz=qıl qıyak, şən qopuz, qol qopuz, qolça qopuz, alaca qopuz, quruluca qopuz, kamanlı qopuz və s. Onun ilk nümunəsi ağız qopuzudur, yaranma tarixinin e.ə. 2-ci minilliyə aid olduğu deyilir (https://dominantamusic.ru/blog/vargan-muzykalnyy-instrument-narodov-severa-kak-vybrat-vargan). Alət zərb alətləri sırasına daxildir, ön dişlərə sıxılaraq üstünə vurulmaqla çalınır. Qopuz sözü türk xalqlarında təxminən eyni fonetik quruluşda səslənir: kopuz, xomıs, xomus, komıs, qobız, qobza və s. Qopuz terminin necə yaranması haqqında müxtəlif fikirlər var (Есиповa, 2013: 27), ağlabatan versiya onun qov, qop (içi boş) söz kökündən yaranmasıdır, çünki alət içi boş qamışdan yaranıb və yarandığı vaxt ov aləti kimi istifadə olunub. Azərbaycan türkcəsində içi boş əşyaya qobur deyilir, eyni kökdən gəldiyimiz uyğurlar qopuzu qobur adlandırıblar. Türk xalqlarında bu qədər variantlaşma və yayılma onu göstərir ki, qopuzun sahibi türklərdir, böyük ehtimalla uyğurlardır.

Yakutlarda ağız qopuzu milli musiqi aləti sayılır, yakut dilində xomıs qamış mənasını ifadə edir. Qamışlar adətən göl kənarında, bataqlıq yerlərdə bitir, içi boş qamış quş səsi çıxarır, ovçular bu yolla çöl, bataqlıq quşlarını ovlayırdılar, sonradan bu aləti təkmilləşdirib müxtəlif növlərini – qamışı əyib at qılı bağlayıb qıl qopuz, qol və çanaq yerləşdirib qolça qopuz, topşur, dambur və b. qopuzlar yaratdılar. Yakutlar xomısı tanrının müqəddəs hədiyyəsi hesab edirdilər, hal-hazırda da onlar bunu milli musiqi aləti kimi yaşadırlar, Yakutiyada 30 noyabr xomıs günü kimi qeyd olunur(https://travel-ykt.ru/kultura-i-istoriya/yakutskie-instrumenty/yakutskij-khomus.html).

Tədqiqatçılar xomıs adının cənubdan gəldiyi fikrini təsdiq edirlər (https://tatarica.org/application/ files/8116/7352/7741/Esipova_M.pdf). Tütək, qopuz kimi alətlər ilk vaxtlar qamışdan düzəlib və cənubdan şimala yayılıb, alətin yayılma arealı dediyimiz kimi Asiyadan, Çindən başlayaraq Afrika, Amerika, Avropaya doğrudur. Hər bir xalq onu öz leksikonuna uyğun adlandırıb (https://yakutmuseum.ru/stati/o-proishozhdenii-yakutskogo-muzykalnogo-instrumenta-homus).

Tuvalı ovçular xomısı kamanla çalırdılar, ovçu kamanı şəklində olan alətin bir ucu yerdə, bir ucu ifaçının çiynində olurdu, ifaçı kamanı dartmaqla səs çıxarırdı. Amerikanın yerli əhalisi hindular və afrikalı zəncilər bu aləti musiqili yay, berimba adlandırırlar, onun çalınma üsulu fərqlidir: alətin bir ucu çalğıçının əlində, o biri ucundakı sim ağzında olurdu, yay simə sürtülməklə çalınırdı. Hindular musiqili yayda ov haqqında hekayələr danışarkən çalırdılar (https://james-camerons-avatar.fandom.com/ru/wiki), yəni qopuzun funksiyası bütün xalqlarda eyni olmuşdur. Afrika xalqlarının qopuzu berimba hazırda dini mərasimlərdə ölülərin ruhları ilə əlaqə yaratmaq üçün çalınır, akustik rezonator içi boş balqabaqla idarə olunur, at qılı isə simlərlə əvəz olunub (https://nervmusic.ru/muzykal-nye-instrumenty/strunnye/berimba/ muzykal-naya-enciklopediya-ot-a-do-ya-berimba.html). Udmurtların milli musiqi aləti qopuz düz ağacdan düzəlib, simləri at qılındandır, onlar onu tanqıra adlandırırlar (https://kitap.tatar.ru/ru/site/42318025a/news/255 432). Udmurtlar tanqıranı meşədə ucadan səs salmaq, vəhşi heyvanlardan qorunmaq, onların yerini müəyyən eləmək üçün çalırdılar. Zamanla alət müharibə meydanlarında göründü, düşmənlərə qarşı döyüşçüləri xəbərdar etmək funksiyasını icra edirdi (https://vk.com/@madeinudmurtia-udmurtskie-tradi cionnye-muzykalnye-instrumenty).

Şamanlar bəd ruhları qovmaq və xəstələri sağaltmaq üçün xomıs çalırdılar. Altay ovçuları ovdan qabaq xomıs çalıb uğurlu ov üçün dua edirdilər. Altay əfsanələrində xomıs, şoor, komıs, kay və bu musiqi alətlərini ifa edən xomısçı, şoorçı, kayçı, komısçı ovçulardan söhbət açılır, xomısçı tayqada ov etməzdən qabaq nəğmə çalıb oxuyur, xomıs nəğməsini eşidib xoşallanan dağ əyəsi ovçunu bol ov payı ilə mükafatlandırır. Kumandin əfsanələrində şoorçı və komısçının uğurlu ov əhvalatı danışılır. Əfsanələrin başlıca motivi komıs və ya şoor çalan ovçunu dağ əyəsinin mükafatlandırması üzərindədir (*Дыренкова*, 1949: 118). Müəlliflər əfsanələrdə adı çəkilən şoorun tütək olduğunu diqqətə çatdırırlar, komıs (xomıs) isə at qılından hazırlanmış dizüstü alətdir (*Дыренкова*, 1949: 111; Потапов, 1929:126). Alətin başqa adının topşur və varqan olduğu qeyd olunur(Яданова, 2009: 183). Şor türklərində qopuz alətinin necə yarandığı haqda əfsanə qeydə alınmışdır. Burada Abaxan çöllərindən Altaya gəlmiş iki öküzün vətənindən ayrı düşüb kədərlənməsi və qüssəli nəğmə oxuması deyilir. Həmin nəğməni eşidən ovçu o qədər təsirlənir ki, komıs düzəldir, çalmaq üçün ona at qılından yay bərkidir. Ovçu komısda çalır, oxuyur, həmin öküzləri yada salır. Beləliklə həmin ovçu məşhur kayçı olur, o oxuyanda ulduzlar göydən yerə enirmiş, külək dayanırmış, heyvan və quşlar balalarını atıb tayqadan çıxırmış, qocalar isə ağlayırmış (Егорочкин, 2012: 226). Başqa bir əfsanədə Altayın sahibinin ovçuya kay və topşur düzəltməyi öyrətməsi deyilir. Ovçu topşuru ildırım vurmuş sidr ağacının parçasından və ağ madyan qılından, membranını isə qoyun başının dərisindən hazırlayıbmış (Егорочкин, 2012: 227). Topşurla yanaşı ikili adlı alətdən də danışılır, ikili 2 taylı qopuzun başqa adıdır. Tədqiqatçılar topşur və komısın məhsuldarlıq kultuna bağlı olduğunu bildirirlər. Dambur, dombra topşurun varisləridir. Azərbaycanda dambur alətinin repertuarı daralmış, ancaq

qərb rayonlarında qalmışdır, yerli camaat iməciliklərdə, gap (söhbət) məclislərində dambur çalıb oxuyurmuşlar, oxunan nəğmələr hayla, müğənni isə haylaçı adlanırdı (Süleymanova, 2020: 33, 41). Hayla haray, çağırış səsi mənasında işlənir, bu da dambur nəğməsinin ovçu harayı funksiyasının xalq mahnı yaradıcılığına ötürülməsinə dəlalət edir.

Qopuz haqqında əfsanələrə təkcə türk xalqlarında yox, başqa xalqlarda rast gəlinir. Osetin əfsanəsində ov əyəsi Apsatın himayə etdiyi yetim oğlanı evinə aparan ovçunun qopuz çaldığı deyilir, oğlan ovçudan qopuz çalmağı öyrənir və məşhurlaşır. Əfsanədə oğlanı incidən və onun qopuzunu sındıran knyazın Apsatın qəzəbinə düçar olub məhv olmasından danışılır(Плаева, 2017: 192). Əfsanələrin məzmunundan anlaşıldığı kimi qopuz müqəddəs alət olmuşdur, onun səsi hər şeyə təsir edir, ov tanrıları, dağ əyələri qopuzun səsini sevirlər, qopuz çalan ovçunun ruzisini bol edir, əlidolu yola salırlar, qopuzu və qopuzçunu təhqir edənlər isə cəzalandırılır, ov əyəsinin lənətini qazanır.

Orta Asiya xalqlarında da qopuz milli musiqi aləti sayılır, çox sevilir və təbliğ olunur. Qıl qopuz simli musiqi alətidir, diz üstündə çalınır, səsinə və formasına görə bizim kamança alətinə çox bənzəyir. Qolça qopuz Azərbaycan, İran, Türkiyə və başqa şərq ölkələrində geniş yayılmışdır, "Kitabi- Dədə Qorqud" dastanında adı keçir. Dədə Qorqud qopuzun piri sayılır, əfsanəyə görə qopuzu yaradandır. Qopuz şamanlığın müqəddəs aləti olmuşdur, Dədə Qorqud şaman ənənələrini yaşadan ustad ozan kimi türk xalqlarının folklorunda önəmli yerə sahibdir. Əslində isə qopuz Dədə Qorqudun əlinə düşənə qədər uzun yol keçmişdir, belə demək olarsa Dədə Qorqud qopuzu ovçu babalarından miras almışdır. Müasir saz qolça qopuzun varisidir, bu barədə Azərbaycanda araşdırmalar aparılmışdır.

Davul, təbilbaz. Ov zamanı istifadə olunan zərb alətləri sırasında davul və təbilbazın adlarını çəkə bilərik. Ovçular davulda gurultu yaratmaqla heyvanları hürküdürdülər, hürkmüş heyvan canını qurtarmaq üçün hara gəldi qaçır, pusquda dayanmış ovçu onu ovlaya bilirdi. Təbilbaz da demək olar ki, eyni funksiyanı yerinə yetirirdi, amma o davuldan balaca idi və ovçu quşlar üçün yaradılmışdı, adı fars dilində ovçu quşun təbili anlamına gəlir. Təbilbaz daha çox saray ovçuluğuna xas musiqi alətidir. Sarayda təlim görmüş, öyrədilmiş ovçu quşlar quşçunun təbili vurmasından sonra hərəkətə gəlir, qaçan dovşan, cüyür, tülkü, kəklik, tetra, göyərçin, qırqovul və b. ovlayıb sahibinə gətirirdi. Nizaminin "Xosrov və Şirin" əsərində Xosrovun ov mərasimini təsvir edən şair təbilbazın rolunu göstərir (Gəncəvi, Xosrov və Şirin, 2004: 349). Əsərdə təbilbaz laçın təbilciyi kimi tərcümə olunub, amma baz sözü bütün ovçu quşlara şamil oluna bilər.

Tütək. Qədim ovçu icadı musiqi alətlərindən biri də tütəkdir. Dünyada tapılan ən qədim nəfəsli alət tütək və ya düdək hesab olunur, 40 min il yaşı olan alət Almaniyada tapılmışdır, avropalılar onu fleyta adlandırır (https://jamschool.ru/samye-drevnie-muzykalnye-instrumen/). İlk tütəklər qamışdan hazırlanırdı, quş ovunda istifadə olunurdu. Bu alət də dünyanın müxtəlif xalqlarında fərqli adlarla tanıdılmışdır, məsələn udmurtlar çıpçırqan, altay xalqları şoor adlandırırlar, tütək rus dilinə türk dillərindən dudka şəklində keçmişdir. Tütək müasir orkestrdə çalınan bütün nəfəsli alətlərin babası sayılır. Azərbaycanda tütəyin bir neçə növü olmuşdur, onlar haqqında A. Nəcəfzadənin "Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti" əsərində ətraflı məlumat verilir (Nəcəfzadə, 2004). Quş tütəyi, yan tütəyi, ney, burbuğ, fıştırıq quş ovunda istifadə olunan alətlər olmuşlar. Ovçu-söyləyicilərin verdiyi informasiyaya əsasən Azərbaycanda müasir dövrdə göl və meşə quşlarının ovunda tütəyəbənzər alətlərdən istifadə olunur, qaz, ördək, cüllüt, sığırçın, bildirçin və

başqa quşları ovlayarkən həmin alətlə quşun səsini yamsılayıb ov məsafəsinə gətirib ovlayırlar, maraqlı burasıdır ki, bu alətləri ovçular özləri düzəldiblər(Söylədi: Mansurov, topladı: Cəlilova).

Zurna. Dünya xalqları arasında geniş yayılmış qədim musiqi alətlərindən biri də zurnadır, onun haqqında danışmağa xüsusi ehtiyac var. Zurna aləti yarandığı vaxt vəhşi heyvan buynuzundan hazırlanırdı və buynuz da adlanırdı. Ovçular buynuzu ov vaxtı bir-biri ilə əlaqə yaratmaq, heyvanları hürkütmək, tələyə salıb ovlamaq məqsədilə hazırlamışdılar. İçi boş buynuz yaralı maral, öküz səsi çıxarırdı, buynuzun şiş tərəfini kəsib çilalayıb üfürmək üçün hazır vəziyyətə gətirirdilər. Ovçular maral ovunda maral buynuzundan hazırlanmış buynuz çalırdılar, dişi maralın harayını eşidən erkək maral səs gələn tərəfə qaçırdı, ovçunun tələsinə düşürdü. Buynuzun səs diapazonu güclü idi, meşənin dərinliklərində də eşidilirdi, buna görə də ovçular uzun əsrlər boyu buynuzla ova çıxırdılar. Heyvan səsi çıxaran musiqi alətlərinə Azərbaycan folklor nümunələrində rast gəlirik: "Ovçu Pirim" nağılında deyilir ki, Ovçu Pirimin qardaşı Xan Kəlbi dumanlı havada geyik səsi çıxaran alətlə geyik ovuna çıxır, bundan xəbərsiz olan Ovçu Pirim səsin həqiqi geyik olduğunu zənn edib qardaşını vurub öldürür (Dərbənd I, 2014: 217). Yəni bu alət o qədər dəqiq oxşarlıq verirmiş ki, peşəkar ovçu belə onu ayırd edə bilmirmiş. Buynuz müqəddəs sayılırdı, buynuzla bağlı türk xalqlarında inanclar var, inanclar bu gün də aktuallığını itirməyib. Əvvəldə adlarını çəkdiyimiz musiqi alətlərinin hamısı, o cümlədən buynuz da dünya xalqlarının mifoloji təsəvvüründə qutsal sayılmış, tanrılar, ruhlar aləminə aid olduğuna inanmışlar. Azərbaycan ərazisində maral buynuzundan hazırlanmış zurnalar tapılmışdır, onların 3000 il yaşının olduğu deyilir (https://az.wikipedia.org/wiki/Zurna). Bu alətlərin ov üçün, yoxsa sırf musiqi aləti kimi hazırlandığını deyə bilmərik, hər bir halda Azərbaycanın musiqi və ovçuluq sənəti üçün dəyərli tapıntıdır.

Udmurtların milli musiqi alətləri sırasında buynuzdan düzəlmiş zurnanın olduğu haqda məlumat var, onlar bunu tütəkton adlandırırlar, bu alət ov zamanı çağırış və siqnal ötürmək rolunu oynayırdı. Udmurtlarda çipson, dombra, çıpçırqan, tütəkton ov mənşəli alətlər sayılır, başqa türk xalqlarında olduğu kimi sakral funksiya daşıyır (https://kitap.tatar.ru/ru/site/42318025a/news/255432/).

Yunan mifologiyasında musiqi alətlərini allahların düzəltdiyi haqqında miflər var, həmin alətlərdən biri də buynuz, yəni zurnadır, onu avlos adlandırırlar. Əfsanədə deyilir ki, müdriklik ilahəsi Afina avlosu maral buynuzundan düzəldir, allahların məclisində onu çalır, ovurdlarını şişirdib zurna çaldığına görə ilahə Hera və Afrodita ona baxıb gülürlər, Afina çay qırağına gedib pülənmiş ovurdlarının əksini suda görür və hirslənib avlosu atır, həmin aləti Marsiy adlı frigiyalı satir çoban götürüb çalır və məşhurlaşır. O, qopuz (kifara) çalan Apollonla yarışa girir, oxuya bilmədiyi üçün muzalar onu cəzalandırır (http://xn--90aeea2bghkbmep4j.xn--p1ai/projects/uchebnye-programmy/music/index.php?SECTION_ID=&ELEMENT_ID=5359). Avlos qoşa borulu zurna kimi təsvir olunur, yunanlar bu alətin Kiçik Asiyadan gəldiyi fikrindədirlər.

Zurna Avropada ən çox sevilən və yayılan musiqi alətlərindən sayılır, onu hər yerdə - hərbidə, dini mərasimlərdə, şənliklərdə çalırlar. Avropa saray musiqisində yer alan Ovçular xorunda zurna xüsusi yer tuturdu, sonradan orkestr aləti olaraq həm baletdə, həm də operada səslənmişdir(Michel, Eric, 2022).

Afrika zurnası ov zamanı əsas ünsiyyət vasitəsi olmuşdur, ovçular onunla bir-birinə kodlaşmış mesajlar göndərir, ovdan sonra ritual keçirir, uğurlu ov üçün ov əyəsinə təşəkkür nəğməsi çalırdılar. Afrika zurnası antilop buynuzu və fil dişindən hazırlanırdı. Onlar aləti daha gözəl, cazibədar göstərmək üçün ona ilan və bəbir dərisindən üzlük çəkirdilər. Afrika zurnasının sədası hazırda milli orkestrdə və idman meydançalarında eşidilir (https://music.africamuseum.be/instruments/english/congo%20drc/ilola.html).

Orta əsr ov ənənəsində musiqi. Orta əsr hökmdarları ova çıxmağı xoşlayırdılar. Onlar qədim ənənələrə sadiq qalaraq ov vaxtı xoş ab-hava yaratmaq üçün özləri ilə ovlağa musiqiçi aparırdılar, bu ənənə həm Şərqdə, həm də Qərbdə eyni idi. Şərq ov mərasimlərini klassiklərin əsərlərindən öyrənirik. Nizaminin "Yeddi gözəl" əsərində Bəhram şahla kənizi Fitnənin hekayəsini yada salaq: Bəhram şah ova çıxarkən sevimli kənizi Fitnəni özü ilə aparırdı. Fitnə çalır, oxuyur, rəqs edir, şənlik keçirirdi(Gəncəvi, Yeddi gözəl, 2004: 96). Qədim ov rituallarında ov əyəsini şənləndirən qopuzçu və tütəkçilərin rolu orta əsrlərdə saray musiqiçisi, müğənni və rəqqasların üzərinə keçmişdi. Amma burada artıq məqsəd ov əyəsini şənləndirmək deyildi, çünki ov əyəsi haqqında mifoloji təsəvvürlər keçmiş zamanda qalmışdı, vahid allah inancını qəbul etmiş ovçu uğurlu ov üçün allaha dua edir, nəzir verirdi. Ovlaqda şənlik keçirmək ənənəsi qalmışdı, bu da hökmdarların ov mərasimini canlı, dinamik, şən-şux etmək üçün hazırlanırdı. Eyni ənənə Avropada da özünü göstərir: kral ova çıxanda zurnaçıları da aparırdı, zurna havası kralın ov mərasiminə şuxluq, rəng qatırdı. XVII əsrdə Fransada opera səhnəsində ov səhnələri qrup şəklində göstərilirdi. Bəstəkarlar operaların üvertüralarına klassik ov melodiyalarını daxil edirdilər və bunlar zurna (boru) ilə ifa olunurdu, amma ənənədə olduğu kimi bərkdən yox, yavaşdan çalınırdı. Qədim ov havaları uzun səsli 2 notdan ibarət olurdu. XVIII əsrdən başlayaraq ov zurnası üçün çoxnotlu melodik havalar bəstələnməyə başlandı. Bəstəkarlar zurna aləti üçün musiqi yazarkən ovçuluqdan, ov havalarından ilham alırdılar. XVIII əsrin II yarısından etibarən ov mövzulu simfoniyalar bəstələnmişdir, ov simfoniyaları bəstələyən bəstəkarlardan C.Haydn, C. Marş, L. Motsart (ata), Paqanini və b. misal göstərmək olar (https://atc-trompe-cors.fr/wp-content/uploads/2022/10/How-the-hunting-horn-became-a-musical-ment.pdf). Şərq ölkələrində o cümlədən Azərbaycanda zurna öz dizaynını itirmədi, necə vardısa elə saxladılar, ola bilsin ki, bu "sabitlik" islam dininin musiqi sənətinə qoyduğu qadağa ilə bağlı olmuşdur. Avropada isə təkmilləşdirmə apararaq zurnanın həm dizaynında, həm də səslənməsində dəyişiklik etdilər, nəticədə müasir truba meydana çıxdı. Avropada zurna varlı təbəqənin aləti sayılırdı. Zurnaların bəzəkli döyülməsi, muncuq aksesuarların taxılması alətin Azərbaycanda da yüksək zümrəyə aid olmasından xəbər verir. Zurna orta əsrlərdən başlayaraq populyarlaşdı, döyüşə gedəndə, pəhləvanlar güləşəndə, toyda-mağarda, hətta məhərrəmlik mərasimlərində də zurna çalınmışdır. Hazırda rəsmi tədbirlərdə, hərbi paradlarda döyüş əhval-ruhiyyəsi yaradan tempdə truba çalınır, himnlər, marşlar, fəxri qonaq qarşılama mərasimləri hərbi orkestrin müşayəti ilə keçirilir, truba ilə çalınan musiqidən cəngavərlik iyi gəlir, musiqi qəhrəmanı ruhlandırmaq, psixoloji təsir etmək məqsədi güdür.

Çağdaş musiqi sənətində ov ənənələri. Musiqi sənətində qədim ov mədəniyyətinin izlərini bu gün toplanmış folklor nümunələrindən öyrənə bilirik. Azərbaycan folklorunda ovçu nəğmələri o qədər də çox deyil, amma ibtidai xalq mahnı nümunəsi kimi qiymətlidir:

Gedən kəklik,
Gələn kəklik,

Bir qıç üstə
Duran kəklik
Haş gedə,
Huş gedə,
Bu ox sənə
Tuş gedə (AFA Muğan, 2008: 72).

Burada ovçu ilə kəklik arasında magik ünsiyyət ritmik tonda oxunur. Nəğmə ovunun uğurlu olmasını oxuyan ovçunun arzusunu ifadə edir. Azərbaycan bayatılarında ov motivləri kifayət qədər çoxdur, nəzərə alsaq ki, bayatının bəzi növləri musiqili oxunmuşdur, onlar da gələcək tədqiqatlarda mövzu daxilində araşdırıla bilər. Musiqi sənətində ovçuluqda olduğu kimi jarqon sözlərdən istifadə olunduğunu qeyd etməliyik. Bu danışıq forması qədim ov ritualları ilə bağlıdır. Ovçu jarqonu ilə danışan ovçular heyvanların onları başa düşməməsi üçün "gizli dil" yaratmışdılar, onlar heyvanları öz adı ilə yox, başqa adla adlandırırdılar. Ənənə sonradan başqa sənət sahələrinə, o cümlədən musiqiyə, aşıq sənətinə keçmiş, peşəyə uyğun jarqon terminlər yaranmışdır. Məsələn, *manıs* – musiqiçi, *cırçı* – aşıq, *cırra* – çal, *yonqar* – saz, *karva* – pul, *dünüf* - ərli qadın, *cırın xardır* – səsin pisdir, *pərəz xaslandıraq* – çörək yeyək, *yannamır* – pul vermir və s. (Söylədi: Məmmədli, topladı: Cəlilova). Başqa türk xalqlarına nəzər salsaq, xomısçılar həmin ənənəni Tuva musiqi mədəniyyətində yaşatmışlar, gənclər gizli danışığı xomıs çalmaqla həyata keçirirdilər. Şamanlar qamlıq edərkən xomısda nəğmə oxuyurdular, nəğmədə xomısı orta dünyanın uçan maralı kimi təqdim edirdilər, xomıs şamanı dünyalar arasında uçurdur, gəzdirirdi (https://dominantamusic.ru/blog/vargan-muzykalnyy-instrument-narodov-severa-kak-vybrat-vargan/).

Musiqili hekayə söyləmək janrı da ovçuluq ənənələrindən başlayır, bəstəkarlar hekayəni tamaşa ilə birləşdirib opera yazıblar. Musiqi və oyun sənəti ovçuluqla sıx bağlıdır, hər ikisi ovçunun daxili hiss-həyəcanını əks etdirir, gerçək dünya ilə ruhlar aləmi arasında kontakt yaradır.

Nəticə. İnsanlığın özü qədər qədim olan musiqi sənəti ovçuluqla birbaşa bağlıdır. Ovçu ov heyvanlarının səsini yamsılamaqla həm maddi tələbatını ödəmiş, həm də təfəkküründə mifik kompozisiya yaratmışdır. Ən qədim təbii musiqi alətlərini ovçular aşkara çıxarmışlar, qamışdan ilk musiqi alətləri yaratmışlar. Peşə ilə bağlı ilk musiqi janrlarını ovçular yaratmışlar, musiqili hekayə söyləmək, musiqidə jarqon dillə danışmaq ənənəsinin əsasını ovçular qoymuşlar, birliyi və bütövlüyü simvolizə edən yallı rəqsini ilk dəfə ovçular oynamışlar. Dünya xalqlarının əfsanə və miflərində musiqi ovçuluqla əlaqələndirilir, musiqi alətləri ov kultu kontekstində təqdim olunur. Azərbaycan dünyanın ən qədim insan məskənlərindən sayılır, incəsənətin bütün növləri bu torpaqda inkişaf etmişdir, o cümlədən qədim musiqi alətləri – qavaldaş, zurna, qopuz Qafqazda yalnız Azərbaycanda mövcud olmuş, buradan qonşu xalqlara yayılmışdır.

Musiqi sənəti ilə ovçuluğun sintezi orta əsrlərdə də davam etmiş, şahların ova çıxma mərasimi musiqiçilərin iştirakı ilə baş tuturdu. XVIII əsrdən başlayaraq Avropa musiqisində ov ənənələri simfonik musiqiyə və orkestrə gətirilmişdir. Müasir dövrdə döyüş ruhunda səslənən marşlar, himnlər, cəng havaları qədim ovçuluq ənənələrinin təsirilə yaranmışdır, simfonik və hərbi orkestr alətləri ovçuların düzəltdiyi, çaldığı alətlərin varisləridir.

ƏDƏBİYYAT

AFA XVII kitab (Muğan folkloru) (2008) Bakı: Nurlan, 447 s.

Авлос.http://xn--90aeea2bghkbmep4j.xn--p1ai/projects/uchebnyeprogrammy/music/index.php?SECTIONID=&ELEMENT_ ID=5359

Dərbənd folklor örnəkləri, 1-ci cild. (2014) Bakı: Elm və təhsil, 368 s.

Дыренкова Н.П. (1949) Охотничьи легенды кумандинцев / / Сб. Музея антропологии и этнографии. Т. 11 М.; Л., С. 110—132;

Егорочкин М.В.(2012) Охотничья артель, сказитель и промысловая магия текста в традиционном мировоззрении тюрков Южной Сибири. Мировоззрение населения Южной Сибири и Центральной Азии в исторической ретроспективе: сборник статей под ред. П.К.Дашковского. Барнаул, Изд-во Алт. ун-та, Вып. V. 294 с.: ил. С. 216-240.

file:///C:/Users/User/Downloads/ohotnichya-artel-skazitel-i-promyslovaya-magiya-teksta-v-traditsion nom-mirovozzrenii-tyurkov-yuzhnoy-sibiri%20(1).pdf

Есипова М.В.(2013) История и география распространения древнетюркского термина «кобуз» («музыкальный инструмент»). Научный Татарстан • 3’2013, s.26-35. https://tatarica.org/applica tion/files/8116/7352/7741/Esipova_M.pdf

Gəncəvi Nizami (2004) Xosrov və Şirin. Bakı: Lider nəşriyyat, 392 s.

Gəncəvi Nizami (2004) Yeddi gözəl. Bakı: Lider nəşriyyat, 336 s.

Horn. https://music.africamuseum.be/instruments/english/congo%20drc/ilola.html

Хомус–якутский музыкальный инструмент. https://travel-ykt.ru/kultura-i-istoriya/ya-kutskie-instrumenty /yakutskij-khomus.html

Qasımlı M. (2023) Ozan-aşıq sənəti və ədəbiyyatı. Bakı: Azərbaycan Aşıqlar Birliyi, 544 s.

Kopuz. https://tr.wikipedia.org/wiki/Kopuz

Michel R, Eric B. How the hunting horn became a musical instrument. https://atc-trompe-cors.fr/wp-content/uploads/ 2022/10/How-the-hunting-horn-became-a-musical-instrument.pdf

Музыкальная энциклопедия от А до Я| Беримба. https://nervmusic.ru/muzykal-nye-instrumenty/ strunn ye/berimba/muzykal-naya-enciklopediya-ot-a-do-ya-berimba.html

Малый музыкальный лук. https://james-camerons-avatar.fandom.com/ru/wiki/%D0%9C%D0% B0%D0 %BB%D1%8B% D0%B9_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB %D1 %8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BB%D1%83%D0%BA

Nəcəfzadə A.Qavaldaş necə tapılıb?

https://www.xalqcebhesi.az/news/culture/9846.html.

Nəcəfzadə A. (2004) Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. Bakı: Min bir mahnı, 224 s. https://anl.az/el/n/na_acail_1.pdf

Потапов Л.П. (1929) Охотничьи поверья и обряды у алтайских турков. Баку: Культура и письменность Востока. Книга V, С. 123-149.

file:///C:/Users/User/Downloads/000199_000009_0055097361520-%D0%9E%D1%85%D0%BE%D1%82%D0%BD%D0%B8%D1%87%D1%8C%D0% B8 % D0%BF%D0% BE%D0%B2% D0% B5%D1% 80%D1%8C%D1%8F_%D0%B8_%D0%BE%D0% B %82%D0%B0%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D1%85_%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B2.pdf

Плаева З.К. (2017) Охотничьи божества и обычаи Кавказа: параллели с осетинами. NARTA MONGA/ VOL XII, N 1,2. С. 189-204.

https://vncran.ru/upload/nartamongae/2017/189-204.pdf

Rzayev N. (2019). Qayalar danışır. Bakı: Elm və təhsil, 392 s.

Самые древние музыкальные инструменты. https://jamschool.ru/samye-drevnie-muzykalnye-instru men/

Süleymanova L. (2020) Dambur ifaçılığı və hayla yaradıcılığı. Bakı, Elm və təhsil, 264 s.

Шишигин Е. О происхождении якутского музыкального инструмента хомус. https://yakutmuse um.ru/stati/o-proishozhdenii-yakutskogo-muzykalnogo-instrumenta-homus/

The history of Western wind instrument. https://www.britannica.com/art/wind-instrument/The-history-of-Western-wind-instru ments#ref266771

Удмуртские традиционные музыкальные инструменты. https://vk.com/@madeinudmurtia-udmurtskie-tradicionnye-muzykalnye-instrumenty

Удмуртские народные музыкальные инструменты. https://kitap.tatar.ru/ru/site/42318025a/news/ 255432/

Варган - музыкальный инструмент народов севера. https://dominantamusic.ru/blog/vargan-muzykalnyy-instrument-narodov-severa-kak-vybrat-vargan/

Яданова К.В. (2009) «Встреча охотника с духами-хозяевами / алмысом». Опыт указателя сюжетов и версий по материалам алтайской фольклорной традиции // Древности Сибири и Центральной Азии. Сб. науч. тр. / Под ред. В.И. Соёнова. Горно-Алтайск: № 1-2 (13-14). С. 174–185.

Zurna. https://az.wikipedia.org/wiki/Zurna.

Загадка природы: камни, звенящие как колокола. https://dzen.ru/a/YPvkVtCpfVQAs1-e

Звенящие камни Стоунхенджа. Догадки, факты и тайны. https://travellizy.com/ ru/jour nal /po st / ringing_stones_of_ stonehenge

SÖYLƏYİCİLƏR

Rasim Səttar oğlu Seyidməmmədov. 1948-ci il təvəllüdlü, Quba rayon, Qımıl kəndi. Orta təhsilli. Pensiyaçı. Topladı: Fil.ü.f.d. dos. Aynur Elman qızı Cəlilova. AMEA Fİ Folklorun toplanması və sistemləşdirilməsi şöbəsi, aparıcı elmi işçi

Əli Zeynalabdin oğlu Kərimov. 1963-cü il təvəllüdlü, Naxçıvan MR Şahbuz rayon Keçili kəndi. Ali təhsilli. Keçili kəndinin bələdiyyə rəisi. Topladı: Fil.ü.f.d. dos. Aynur Elman qızı Cəlilova. AMEA Fİ Folklorun toplanması və sistemləşdirilməsi şöbəsi, aparıcı elmi işçi

Altay Ələddin oğlu Məmmədli. 1972-ci il təvəllüdlü. Gədəbəy rayon, Düzrəsullu kəndi. İncəsənət universitetinin müəllimi, fil.ü.f.d., dosent. Aşıqlar Birliyinin sədr müavini. Topladı: Fil.ü.f.d. dos. Aynur Elman qızı Cəlilova. AMEA Fİ Folklorun toplanması və sistemləşdirilməsi şöbəsi, aparıcı elmi işçi

Nadir Məhər oğlu Mansurov. 1957-ci il təvəllüdlü. Ermənistan, Cəlaloğlu mahalı, Puşkin kəndi. Ali təhsilli. Pensiyaçı. 1988-ci ildə deportasiya olunub. Topladı: Fil.ü.f.d. dos. Aynur Elman qızı Cəlilova. AMEA Fİ Folklorun toplanması və sistemləşdirilməsi şöbəsi, aparıcı elmi işçi

Aynurə SƏFƏROVA
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
AMEA Folklor İnstitutu
ORCID ID: 0000-0002-2198-9116
E-mail: aynura.safarova1@gmail.com

AŞIQ KAMİL ZÜLFÜQAROV YARADICILIĞININ SƏNƏTKARLIQ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Özət. Yazıda Şirvan aşıq məktəbinin layiqli nümayəndələrindən olmuş, məktəbin özünəxas ənənələrini yüksək səviyyədə davam və inkişaf etdirmiş ustad aşıqlarımızdan biri Kamil Zülfüqarov haqqında bəhs edirik. O, kiçik yaşlarından kənd mədəniyyət evinə üzv olmuş, tarda və sazda ifa etməyi öyrənmiş, yaşadığı bölgənin el şənliklərində yetişmiş, püxtələşmiş, 17 yaşından sərbəst aşıq kimi fəaliyyət göstərmişdir. 1952-ci ildən Salyan rayon Mədəniyyət evinin aşıqlar ansamblının üzvü, 1980-ci ildən bədii rəhbəri olmuşdur. Aşıq 1951-ci ildən başlayaraq ölkə əhəmiyyətli tədbirlərdə fəal iştirak etmiş, dövlət tədbirlərinə, festivallara, respublika üzrə müxtəlif müsabiqələrə qatılaraq I, II dərəcəli mükafatlar qazanmış, müxtəlif fəxri fərmanlarla təltif edilmişdir. Aşığın "Sazım mənim" adlı şeirlər kitabı, Azərbaycan Dövlət Televiziyasının "Qızıl fondu"nda qorunan 10 el havası musiqi nömrələri, müxtəlif illərdə təltif edildiyi orden və medalları ailəsi tərəfindən qorunmaqdadır.

Yazıda aşığın həyat və yaradıcılığına nəzər salınır, şeirlərinin üslubi cəhətlərindən, ifa tərzinin sənətkarlıq xüsusiyyətlərindən bəhs edilir.

Açar sözlər: Kamil Zülfüqarov, Şirvan aşıq məktəbi, aşıq, saz

Summary. This article examines the life and artistic legacy of Kamil Zulfugarov, one of the distinguished representatives of the Shirvan school of ashug art, who successfully preserved and developed its traditions. From a young age, he frequently visited the local cultural center, learned to play both the tar and saz, and matured as an artist through participation in village celebrations and public performances. At the age of seventeen, he began performing independently as an ashug.



Since 1952, Zulfugarov was a member of the Ashugs Ensemble at the Salyan District Cultural Center. From 1951 onward, he actively participated in national events, state ceremonies, festivals, and republic-wide competitions, earning first- and second-degree awards as well as numerous honorary diplomas. His poetry collection "My saz" (sazım mənim), ten folk melodies preserved in the "Golden Fund" of Azerbaijan State Television, and the orders and medals awarded to him over the years are carefully kept by his family.

This study explores the ashug's life, poetic style, and performance manner, focusing on the distinctive artistic features that characterize his contribution to Azerbaijan folk art.

Keywords: Kamil Zulfugarov, Shirvan ashug tradition, ashug, saz

Giriş. Şirvan aşıq məktəbinin layiqli nümayəndələrindən biri Kamil Zülfüqarov Şirvan məktəbinin özünəxas ənənələrini yüksək səviyyədə davam və inkişaf etdirmiş ustad aşıqlarımızdan olmuşdur. Aşıq Kamil Şamil oğlu Zülfüqarov 1929-cu il mayın birində Salyan rayonunun Boranıkənd kəndində sadə, zəhmətkeş ailədə dünyaya gəlmişdir. Atası Şamil Zülfüqarov kənd təsərrüfatı işlərilə məşğul olmuş, anası Müxlisə Zülfüqarova evdar qadın olmuşdur. Kamil Zülfüqarov 1936-1946-cı illərdə Şorsulu kənd orta məktəbində təhsil almışdır. Saza qarşı sonsuz heyranlığı onu kiçik yaşlarından kənd mədəniyyət evinə gətirmişdir. Balaca Kamil kənd mədəniyyət evinə müntəzəm getmiş, tarda və sazda ifa etməyi orada öyrənmişdi. Kamil saza o qədər bağlanmışdı ki, özünü ondan ayrı təsəvvür etmirdi. Atasının qoyduğu qadağalara baxmayaraq o, bütün günü saz çalır, söz qoşur, öz üzərində çalışırdı. Atası Şamil kişi onun həkim olmasını çox arzulasa da, o, bütün varlığı ilə saza bağlanmışdı (Hüseynov, 2006: s. 218). Beləcə yeniyetmə çağlarından Kamil Zülfüqarov yaşadığı bölgənin xeyir işlərində iştirak etmiş, toy-düyünlərdə, el şənliklərində yetişmiş, püxtələşmişdir. Kamil Zülfüqarov 17 yaşından sərbəst aşıq kimi fəaliyyət göstərmiş, bölgənin toy-düyünlərini müstəqil şəkildə idarə etmişdir. 1952-ci ildən Salyan rayon Mədəniyyət evinin aşıqlar ansamblının üzvü olmuşdur. Həmin illər bölgədə Şirvan aşıq məktəbinin ən geniş yayıldığı, parlaq inkişaf etdiyi dövr idi. Salyan rayon Mədəniyyət evində fəaliyyət göstərən "Kür" aşıqlar ansamblının üzvləri aşıq Qurbanxan Sadıqovu, aşıq Pənah Pənahovu, aşıq Bəylər Qədirovu, aşıq Kamil Zülfüqarovu, aşıq Valeh Quliyevi və digər onlarla tanınmış aşığı örnək göstərmək olar. Bu aşıqların yaradıcılığını izləməklə həmin dövr üçün bölgənin aşıq mühitini yüksək səviyyədə səciyyələndirmək mümkündür. Adları sadalanan aşıqların sənətə olan böyük ehtiramı və fədakar əməyi sayəsində bölgədə aşıqlıq sənəti yüksələn dinamika ilə inkişaf etmiş, özünün ən məhsuldar dövrünü yaşamışdır. Kamil Zülfüqarov da məhz həmin dövrün aşıqları ilə eyni mühitdə yetişmiş, bu sənətin sirlərinə dərindən yiyələnmiş, ustad aşıq kimi formalaşmış, kamilləşmişdir.



Aşıq Kamil Zülfüqarovun idarə etdiyi el şənliklərində onu balabanda əməkdar mədəniyyət işçisi, balabançı Manaf Məmmədov, balabançı Əlməmməd Əmrahov, balabançı Gülmurad Babayev və digərləri müşayət etmişlər. Aşıq Kamil Zülfüqarovun özünün yetirmələri arasında aşıq Ağababa Bədəlov tanınmışdır. Ağababa Bədəlov öz xatirələrində qürurla aşıq Kamilin şagirdi olduğunu vurğulamış, aşıq sənətinin sirlərini ustadı Kamil Zülfüqarovdan öyrəndiyini göstərmişdir. "Mən Aşıq Kamildən çox şey öyrənmişəm. Sazda çalıb oxumağı, ifa etməyi mənə ustadım Aşıq Kamil öyrədib. Kamil bildiyini öyrədən sənətkar olmuşdur. Fəxrlə deyə bilərəm ki, belə bir sənətkarın şagirdi olmuşam" (Zərbəliyev, 1996: 4). Məşhur qarmon ustası Aslan İsmayılovla, xanəndə Sədulla Rzayevlə və digər tanınmış sənət adamları ilə birlikdə bölgənin toy-düyünlərini idarə edən aşıq Kamilin həm də bu sənətkarların sənət yolunda inkişaf etməsində, formalaşmasında böyük əməyi olmuşdur. Aslan İsmayılov 14 yaşında ikən anası onu aşıq Kamilin yanına gətirmiş, özü ilə toylara aparmasını xahiş etmişdi. Bu barədə Aslan İsmayılov öz xatirələrində də qeyd etmiş, aşıq Kamilin onun üzərində böyük əməyi olduğunu, ilk zamanlar sənətə gələrkən ona arxa-dayaq olduğunu, uzun illər birgə toy məclislərinə getdiklərini vurğulamışdır. Balabançısı Əliməmməd Əmrahov ustad aşıq haqqında xatirələrini belə ifadə etmişdi. "Mən aşıq Kamili balabanda çox müşayət et-

mişəm. Hər sənətdə olduğu kimi aşıq sənətinin də öz incəlikləri var. Aşıq Kamil onu duya, tuta bilir. Sözü yerində və tutarlı deyir" (Zərbəliyev, 1996: 4). Aşıq 1951-ci ildən başlayaraq ölkə əhəmiyyətli mərasimlərdə fəal iştirak etmiş, dövlət tədbirlərinə, festivallara, respublika üzrə müxtəlif müsabiqələrə qatılaraq I, II dərəcəli mükafatlar qazanmış, müxtəlif fəxri fərmanlarla təltif edilmişdir. O, 1962-ci ildə Azərbaycan Gənclərinin III Ümumrespublika festivalının laureatı olmuşdur. 1972-ci ildə Aşq Ələsgərin 150 illik yubileyində aşıq sənətindəki fəaliyyətlərinə görə "Aşıq Ələsgər – 150" yubiley medalı ilə təltif olunmuşdur. 1980-ci ildən Salyan rayon Mədəniyyət evindəki "Kür" aşıqlar ansamblının bədii rəhbəri olmuşdur. 1984-cü ildə Azərbaycan Aşıqlarının IV Qurultayının nümayəndəsi, elə həmin ildən Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin üzvü olmuş, qurultayın mükafatına layiq görülmüşdür (az.wikipedia.org). Aşığın "Sazım mənim" adlı bir ədəd şeirlər kitabı, iyirmidən çox əlyazısı ilə yazılmış dəftərləri, Azərbaycan Dövlət Radio və Televiziyasının "Qızıl fondu"nda qorunan on ədəd el havası, müxtəlif musiqi nömrələri, ayrı-ayrı illərdə təltif edildiyi orden və medalları bu gün də ailəsi tərəfindən qorunmaqdadır.

Aşıq Kamil Zülfüqarov 1952-ci ildə Məssurə Soltan qızı ilə ailə həyatı qurmuşdur. Onların altı övladı doğulmuşdur. Dördü qız, ikisi öğul övladı olmuş, onlardan on bir nəvəsi dünyaya gəlmişdir. Qızlarından biri – Təranə xanım gənc yaşlarında dünyasını dəyişmişdir. Gənc qızının vaxtsız itkisi aşıq Kamili çox üzmüş, sarsıtmışdır. Bu hadisədən sonra aşıq iki il sənətə ara vermişdir. Kamil Zülfüqarov 7 dekabr 2004-cü il tarixində 75 yaşında Salyan rayonunda dünyasını dəyişmişdir. Aşıq haqqında qızlarının dediyi xatirələrdən anlaşılır ki, aşıq çox səxavətli, mərhəmətli, təvazökar, kasıba əl tutan, süfrəsi açıq insan olmuşdur. Aşığın övladı İradə Zülfüqarova atası ilə bağlı bir xatirəni belə nəql edir: "1996-cı ildə Bakıda keçirilən Novruz bayramı tədbirində atam ölkə başçısı Heydər Əliyevin qarşısında çıxış etdi. Tədbirdən sonra H.Əliyev atamla görüşüb söhbət etdi. "Aşıq, məndən nə arzun-mətləbin varsa, istə" dedi. Atam gözü-könlü tox insan idi. Odur ki, ölkə başçısına "Canınızın sağlığı" deyə cavab verdi" (az.wikipedia.org). Bu kiçik faktın özü də ustad aşığın milli mənəviyyata bağlılığını, ədəb-ərkanını göstərir. Aşığın yaradıcılığı ilə bağlı bütün mövcud mənbələri, onun mənəvi irsini qoruyan, haqqında Vikipediya üçün lazımi bilgiləri sistemli şəkildə hazırlayan qız nəvəsi Aygün Mirzəyeva həm də babası haqqında ən gözəl xatirələri qohumlardan, tanışlardan, onu tanıyanlardan qeydə almış, bir araya toplamışdır.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, aşıq Kamil Zülfüqarovdan qalan şəxsi əşyaları və əl yazısıyla yazılmış dəftərlərlə yanaşı, "Sazım mənim" adlı bir kitabı vardır. Aşıqdan yadigar qalmış dəftərlərdən onun repertuarı haqqında informasiya almaq olur. O, "Koroğlu", "Qurbani", "Abbas və Gülgəz", "Valeh və Zərnigar", "Əmrah" dastanları da daxil olmaqla xeyli dastanı əzbərdən bilmiş, qatıldığı məclislərdə onları yüksək səviyyədə ifa etmişdir (az.wikipedia.org). Qoşma, gəraylı və təcnislərinin toplandığı kitabda aşığın bir-birindən maraqlı şeirləri yer almışdır. Həmin şeirlər arasında "Gözəldir", "Dəyməsin", "Vətən", "Mənimdir", "Öyünsün", "Axı bahardır", "Bir görüşün xatirəsi", "El sevinir", "Gözlərində şəfəq yanır", "Sizə dastan qoşuram", "Ömrünə bəzəkdir", "Səni bizim üçün göndərib Allah", "Salam olsun" və d. Başlıqlı maraqlı, müxtəlif məzmunlu aşıq şeiri şəkilləri vardır. Şeirlərinin məzmun və məndəricəsi aşığın əsl xalq adamı olduğunu, xalq ruhunu oxşayan üslubda yazıb yaratdığını təsdiqləyir. Əksər şeirlərində toxunduğu mövzular zamanın tələbinə uyğun şərtlərlə yazılmış, sadə, zəhmət adamlarının həyat tərzindən, onların əmək fəaliyyətindən, gündəlik qayğılarından, duyğu və düşüncələrindən bəhs etmişdir. "Mənim" adlı qoşmasında ustad aşıq doğma yurda,

müqəddəs torpağa, vətənə qırılmaz tellərlə bağlı olduğunu yazmışdır. Onun üçün iman da, din də Vətəndir!

Mən yurdun oğluyam, bağlıyam elə,
Müqəddəs torpağa, müqəddəs dilə.
Vermişəm eşqimi sazımda telə,
Vətəndir imanım, həm dinim mənim (Aşıq Kamil, 1993: s. 7).

"Dəyməsin" rədifli gəraylısında aşıq qəlbindəki arzu-istəkləri dilə gətirmiş, xoş niyyətlərini ifadə etmişdir. Maraqlı bədii təsvir və ifadə vasitələrindən istifadə edərək obrazlı cümlələr qurmuş, sadə təbiət hadisələrini yüksək sənətkarlıqla ifadə edərək "sabah yAlinin qönçə güllərə zərər verməməsini" arzulamış, yağan yağışın, leysanın ellərə, çöllərə ziyan verməməsini niyyət etmişdir.

Elə əssin sabah yeli,
Qönçə güllərə dəyməsin.
Elə çalsın aşıq əli,
Sözü ellərə dəyməsin.

Kür qırağı tarla, zəmi,
Hərəsinin öz aləmi.
Yağış yağsın leysan kimi,
Bəla çöllərə dəyməsin (Aşıq Kamil, 1993: s. 7).

Şeirlərində həm də yaşadığı dövrü tərənnüm edən ustad aşığın əsl el adamı olduğu, xalq ruhuna qırılmaz tellərlə bağlılığı aşkar müşahidə olunur. Dərin mənəviyyat sahibi olan aşıq "Mənimdir" rədifli qoşmasında sinəsindəki telli sazı ilə yanaşı, həm də qəlbindəki sözlərilə, ümumiyyətlə, el aşığı olması ilə qürur duyduğunu yazmışdır. "Kərəmi" havası oxuyan tellərə, "qəlbindən dünyaya saçılan güllü yaza" sahib olduğu üçün özünü xoşbəxt hiss etmişdir.

Mən el aşığıyam, sinəmdədir saz,
"Kərəmi" oxuyan tellər mənimdir.
Könlümdən dünyaya gəlir güllü yaz,
Çiçəklər mənimdir, güllər mənimdir (Aşıq Kamil, 1993: s. 6).

Aşıq Kamil Zülfüqarov şeirlərində müqəddəs sənətə – aşıqlığa qəlbən bağlılığını, öz sözləri ilə desək, "bu müqəddəs oda mehir saldığını", sazını qopuzun, udun varisi sandığını yazmış, özünü el ozanı Dədə Qorqudun, ustad Ələsgərin davamçısı hesab etmişdir. Aşıq müqəddəs sazıyla sənətin keşiyində ayıq-sayıq durduğunu göstərmiş, bu əməyini xalqın yüksək qiymətləndirdiyini qeyd etmişdir.

Vurulub mehrinə müqəddəs odun,
Varisi olmuşam qopuzun, udun,

Ustad Ələsgərin, Dədəm Qorqudun
Sazını çınlatan əllər mənimdir.

Sənətdə bənzərsiz mülkümü qurdum,
Sazımla, sözümlə keşikdə durdum.
Verdi qiymətimi müqəddəs yurdum,
Gəlişi uğurlu illər mənimdir (Aşıq Kamil, 1993: s. 6).

Şeirlərindən anlaşılır ki, aşığın mənəvi dünyası zəngindir, sinəsindəki söz boxçası rəngarəngdir. Hiss edilir ki, o, fitri istedad sahibi olması ilə yanaşı, həm də öz üzərində həmişə çalışmış, daim axtarışda olmuş, özünü inkişaf etdirmişdir. Özünəqədərki aşıq ədəbiyyatını, aşıq ənənələrini yaxşı mənimsəmişdir. Aşıq Kamil ana dilinin incəliklərini dərindən bilmiş, dilimizin leksikasına yaxşı bələd olmuş, şeirlərində bundan məharətlə istifadə etmişdir. Bütün bu keyfiyyətlər onun ustad aşıq kimi formalaşmasına müsbət təsir göstərmişdir. Gələcək tədqiqatlarda ustad aşıqdan yadigar qalan örnəkləri daha əhatəli araşdırmaqla Şirvan aşıq mühitinə töhfə veriləcəyinə ümid edirik.

ƏDƏBİYYAT

Aşıq Kamil Zülfüqarov. Sazım mənim. Neftçala, 1993 az.wikipedia.org // Aşıq Kamil

Əliyev Əlizadə. El sənətkarlarımız – Aşıq Kamil. "Qələbə qəzeti" 74-cü sayı, 1989, 24 iyun, s. 4

Hüseynov İbrahim. Unutsaq, unudularıq (XX əsr Salyanın xatirə kitabı), IV kitab. Bakı, 2006

Qəniyev Seyfəddin. Şirvan aşıqları II cilddə / I cild. Bakı, 2007

Zərbəliyev Lətif. Hər sənətin var əzabı. "Gündoğar" qəzeti, 29-cu sayı, 1996, 30 avqust, s. 4

Aytac ABBASOVA
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Laçın rayonu Mehman Səfərov adına
Qozlu kənd tam orta məkətəbinin direktoru
ORCID ID: 0000-0003-2316-4086
E-mail: aytacabbasova2020@gmail.com

XALQ TAMAŞALARINDA MUSİQİ VƏ SƏHNƏ SİNTEZİ: MUSİQİ ALƏTLƏRİNİN TƏTBİQİ

Özət. Azərbaycan teatrının tarixi qədimdir. Teatr sənətinin elemetləri, yəni çalmaq, oxumaq, oynamaq, hərəkət etmək, obrazlaşdırmaq və s. insanın özünüdərk prossesindən başlayaraq günümüzə qədər öz aktuallığını qoruyub saxlayır. Azərbaycan teatrının üç min ildən artıq tarixə malik olduğu fikrini irəli sürməyə əsas verən bir çox mənblər vardır. Azərbaycanda teatr sənətinin kökləri xalqın fəaliyyəti, məişəti, şənlik və toy ənənələri, həmçinin dünyagörüşü ilə bağlıdır. Mərasim, ayin və oyunlardakı tamaşa elementləri müstəqil xalq teatrının yaranmasında mühüm rol oynamışdır. Xalq oyunları, bütövlükdə xalqın oyun-tamaşa mədəniyyətinə dair ilk məlumatlara bir sıra qədim mənbələrdə rast gəlmək mümkündür. Belə ki, IX-X əsrlərdə yaşamış Yaxın Şərq alimlərindən Kəsrəvi, Səala bi və Əl- Biruninin. XII əsrdə isə dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin əsərlərində də xalqımızın islamiyyətdən əvvəlki mərasim şənlikləri, oyunlarına rast gəlmək olar Xalq dramları tarix boyu müəyyən inkişaf yolu keçmiş və getdikcə təkmilləşmişdir.

Azərbaycan xalq tamaşalarını musiqisiz və musiqi alətlərsiz təsəvvür etmək mümkün deyildir. Xalq musiqisi tamaşaların bədii-estetik təsirini gücləndirən əsas vasitələrdən biridir. Tamaşada musiqi alətlərinin funksiyası məqalədə bir neçə istiqamətdə araşdırılır.

Açar sözlər: tamaşa, səhnə, xalq, milli, musiqi, alət

Summary. The history of Azerbaijani theater is ancient. The elements of theater art, namely playing, singing, acting, moving, depicting, etc., have retained their relevance since the beginning of the process of human self-awareness to the present day. There are many sources that give grounds to put forward the idea that Azerbaijani theater has a history of more than three thousand years. The roots of theater art in Azerbaijan are connected with the activities of the people, their daily lives, festive and wedding traditions, as well as their worldview. The elements of performance in ceremonies, rituals and games played an important role in the creation of an independent folk theater. The first information about folk games, and the people's play-performance culture as a whole, can be found in a number of ancient sources. Thus, in the works of the Middle Eastern scholars Kasravi, Saalabi and Al-Biruni, who lived in the 9th-10th centuries. In the 12th century, the pre-Islamic ceremonial festivities and games of our people can also be found in the works of the great Azerbaijani poet Nizami Ganjavi. Folk dramas have undergone a certain development path throughout history and have gradually improved.

It is impossible to imagine Azerbaijani folk performances without music and musical instruments. Folk music is one of the main means of enhancing the artistic and aesthetic impact of performances. We will examine the function of musical instruments in the performance in several directions in the article.

Keywords: performance, stage, folk, national, music, instrument

Giriş. Xalqımızın zəngin, özünəməxsus və maraqlı folklor nümunələrindən biri də xalq oyun və tamaşalarıdır. Tarixi çox qədimlərə gedən, xalqın müxtəlif dövrlərdə adət-ənənələrini, etnoqrafiyasını özündə yaşadan bu oyunlar nəsildən-nəslə keçərək bu günümüzədək gəlib çatmışdır.

Tamaşalar məxsus olduğu xalqın həyatının müxtəlif cəhətlərini, eləcə də müxtəlif mərasimləri əks etdirən qədim folklor janrlarından biridir. Xalq tamaşaları ən qədim dövrlərdən xalqın məişət həyatını, əyləncə dünyasını özündə əks etdirmək baxımından xüsusi maraq doğurur. Belə ki, xalq tamaşalarının mövzu, məzmun, yaranma yolu və formaları baxımından da çox zəngin və rəngarəngdir.

Xalq tamaşalarında yüksək, humanist insani duyğular, şəri cəzalandırmaq, yaxşıları qorumaq, zəifin yanında olmaq, haqqı və ədaləti bərpa etmək, yaxşı, günahsız insanların qələbəsi və s. bu kimi müsbət keyfiyyətlər aşılanırdı.

"Xalq tamaşaları şifahi xalq ədəbiyyatının qədim janrlarından biridir. Bu nümunələr insanların əylənməsinə xidmət edən qədim folklor nümunələrindəndir. Xalq tamaşaları tarix boyu müəyyən inkişaf yolu keçmiş və getdikcə təkmilləşmişdir. Xalq tamaşaları bir janr kimi formalaşana qədər folklorun başqa növləri daxilində, xüsusilə epik növün ayrı-ayrı janrlarında yaranmağa başlamışdır. Belə ki, peşəkar nağılçılar, aşıqlar, körpələrinə nağıl danışan analar və nənələr nağıldakı hadisələrin gedişindən asılı olaraq mimikadan, jestlərdən, əlqol hərəkətlərindən də geniş istifadə etmişlər (Azərbaycan xalq ədəbiyyatından seçmələr: 2005, 47)".

Bildiyimiz kimi, Azərbaycan xalq tamaşalarına "meydan teatrı" da deyilir. Meydan teatrı açıq havada oynanılan, el-oba məskunlaşan yurdun mərkəzində, şəhər meydançalarında, karvansaraylarda, bazar içində, küçələrdə, kənd mərkəzlərində kütləvi formada oynanılan sənət növü idi. Meydan teatrı xalqın mənəvi varlığını, idrakının təkamül mərhələlərini, dünyanın dərkolunmaz hadisələrinə münasibətini, əsatir və folklor mədəniyyətinin estetik prinsiplərini müxtəlif məzmun və formalarla təcəssüm etdirən oyun vasitələrinin, üslub və janrlarının bədii toplumudur. Meydan tamaşalarını şərti olaraq dörd bölümə ayırmaq olar: mərasim və əsatir şənlik oyun-tamaşaları; kütləvi həyat və məişət etno-mədəni oyun-tamaşaları; əyləncəli səhnə oyunları; mistik xarakterli şəbih tamaşaları.

Qarabağa məxsus toplunun Kəlbəcərə aid cildində "Kaftar oyunu" adlı bir oyun da qeyd edilir. "Oyun kaftar adlı bir vəhşi bir heyvanın insanla vuruşmasını əks etdirir. Burada kaftara qalib gələn insanın qalibiyyəti əks etdirilir. O hiylə ilə qalib gəlir. İnsanları kaftarın əlindən xilas edir" (Qarabağ: Folklor da bir tarixdir: 2014, 391). Oyun ibtidai insanın dünyagörüşü ilə bağlı olub, şərin üzərində xeyirin qələbəsi kimi öz əksini tapmışdır. T.Orucov haqlı olaraq qeyd edir ki, "Xalq oyunları ibtidai insanların formalaşmasında əvəzedilməz əməllərdən biri kimi qiymətləndirilir. İbtidai insanlar formalaşdıqca onların oyunları da sadə formadan mürəkkəb formaya düşmüşdür. Azərbaycan oyunları yarandığı dövrdən xalqın adət-ənənələrini özündə əks etdirmişdir" (Orucov: 2012, 49).

Oyunlarda heyvan dərilərindən istifadə edilməsi maraq doğuran məsələlərdən olmuşdur. Belə ki, bu səhnənin yaradılması ibtidai insanın düşüncə tərzi ilə bağlı ola bilər. Çünki qədim insan ov mərasimlərində müxtəlif heyvan dərilərinə bürünərək, onlara bənzəmək yolu ilə ova yaxınlaşa bilmək məharətini göstərmişlər. Hətta bu həmin dövrlərdə ritual səciyyəsi daşımışdır.

Xalq tamaşalarının əksəriyyətində musiqi və səhnə dekoru qurulur. Xalq ənənələrinin qorunmasında tamaşalarda istifadə olunan musiqi alətləri (tar, kamança, balaban, zur-

na, saz, nağara və s.) Azərbaycan xalqının mədəniyyətini və musiqi ənənələrini qoruyub yaşadır. Bu alətlər həm musiqi, həm də milli kimliyin ifadəsi kimi çıxış edir. Canlılıq yaratmaq üçün xalq tamaşalarında musiqi çox vaxt improvizasiya xarakteri daşıyır. Musiqiçilər hadisələrin gedişinə uyğun olaraq ritmi və melodiyanı dəyişdirirlər. Bu, tamaşanın təbii və canlı şəkildə qavranılmasına kömək edir. Azərbaycan xalq tamaşalarında musiqi alətləri sadəcə fon deyil, hadisələrin bir parçası kimi işlənir. Onlar həm emosional təsiri artırır, həm də tamaşanı milli ruhda təqdim edir. Birincisi, musiqi alətləri tamaşanın ab-havasını yaradır, hadisələrin emosional çalarını gücləndirir. Tamaşada gülüş doğuran məqamlarda zərb alətlərinin sürətli ritmləri, dramatik səhnələrdə isə kamança və tarın lirik səsləri istifadə olunur.

"Kosa -kosa" tamaşası xalq meydan tamaşalarının ən fəal, ən sevilən və ən çox oynanılan, hətta müasir dövrümüzdə də öz aktullığını qoruyan mövsüm-mərasim tamaşasıdır. Bu tamaşa da həm səhnə tərtibatı, həm də musiqi ifası tam bir -biri ilə sintez yaradır. "Azərbaycanda "Kosa-kosa", Anadoluda "Köse" adıyla icra edilən oyun və tamaşalarda Kosanın geyim-keçimində qam-şaman geyim rəmzləri, rəqslərdə, ölüb-dirilmə motivlərində şamanizmin və əski türk inanclarının izləri vardır (Məmmədova: 2014, 70)".

Novruz bayramında nümayiş edilən bu tamaşada Kosa obrazının, eləcə də Keçəl obrazının geyimi, hazırlanan səhnə dekoru, çalınan musiqilər tamaşanın daha maraqlı və yaddaqalan edərək tamaşaçını əyləndirir. "İllər keçdikcə Keçəl maskası da aradan çıxıb. Oyunçu-aktyorlar bu obrazı maskasız ifa ediblər. İfaçı cındır, nimdaş libas geyinib. Qrim əvəzinə üzünü unlayıb, yaxud buna bənzər vasitələrlə çöhrəsmi gülünc doğuran şəklə salıb. Sallaq və uzun bığ yapışdırıb. Boynundan balqabaq asıb. Təbil və yaxud qaval gəzdirib. Oxumağı, ən müxtəlif kişi və qadim rəqslərini məzəli tərzdə oynamağı, zərb, simli və nəfəsli musiqi alətlərində çalmağı bacarıb" (Rəhimli:2005, 121). Keçəlin geyimi, taxdığı maska, maskaların dəyişməsi onun obrazlaşdırdığı rolun ümumi ifasında asılı olubdur. "Kosa-kosa" oyununda istifadə olunan təbil və bir çox yerdə isə qaval (dəf) qədim musiqi alətləridir. "Qədim alətlərdən biri olan təbil (və ya təbl) müxtəlif şəraitlərdə səslənirdi. İri ölçülü təbil xüsusi dayaqlarda yerləşdirilirdi və onun səsi ilə xalqı qarşıdakı mühüm hadisələr haqda xəbərdar edirdilər. Orta ölçülü təbillər şah sarayının darvazası ağzında müsəlmanların namaz vaxtına uyğun olaraq gündə beş dəfə səslənirdi. Belə bir adət vardı – sübh şəfəqini və günəşin batmasını təbilə döyməklə, şeypurun səsləri və sincin vurulması ilə qeyd edilirdi. Kiçik təbil (təbil-bas) isə hərbi döyüşlər və ya şahinlə ov zamanı səslənirdi" (Abdullayeva:2002, 385).

Oyunda təbilin və qavalın səsi, onda çalına musiqinin ritmi keçəl və kosanın deyişməsində xüsusi bir ahəng yaradır. Təbinin və ya qavalın ritminin dəyişilməsi oyunçuların növbəti səhnə hərəkətini tamaşaçıya xəbər edir. Oyunda əl ilə çırtıq çalmaqla da oyunçuların deyişməsinə müşayiət edilir. Çırtıq ritim tutmaq üçün bir və ya iki əlin barmaqlarını bir-birinə vurmaqla səs çıxarmaqdır. Bu da tamaşanın daha əyləncəli, daha şən edir.

Xalq musiqi alətlərinin və səhnə dekorunun yer aldığı tamaşalardan "Kosa-kosa", "Kəndirbaz", "Masqara", "Gözübağlıca" kimi meydan tamaşaları, eləcə də "Maral oyunu", "Kilimarası", "Çövkən" və digər bayram oyunları yer alır. Bu tamaşalar Novruz bayramı kimi xüsusi mərasimlərlə bağlıdır və əsasən xalq nağılları, toy-mərasimləri və şifahi xalq ədəbiyyatı əsasında yaranmışdır.

Musiqi alətləri obrazların xarakterinin açılması üçün tamaşada çıxış edən personajların xarakterlərinə uyğun istifadə olunur. Gülməli və ya məzəli obrazlar balaban, nağara, zurna ilə müşayiət edilə bilər, qəhrəmanlıq və ya mərdlik göstərən obrazlar isə tar və ka-

mança ilə təqdim olunur. Səhnə hərəkətlərinin müşayiəti üçün rəqs, döyüş, oyun və ya kütləvi səhnələr musiqi ilə müşayiət olunur. Bu, həm tamaşaçı üçün daha maraqlı təsir bağışlayır, həm də aktyorların ritmik hərəkətlərini asanlaşdırır.

Xalq arasında çox qədimdən yaranan "Maral oyunu", "Kilimarası" oyunlarında həm uşaqlar, həm də böyüklər həvəslə iştirak edərdilər. Burada xalqın tarixi, etnoqrafiyası, adət-ənənəsi, yaradıcılıq qabiliyyəti əks etdirilmişdir. Hər iki oyun musiqi müşayiəti ilə ifa edilirdi. Burada "qara zurna" və "dəf" qədim tarixə malik olan musiqi alətləri olub oyunun mahiyyətini daha da zənginləşdirilir. Tarix boyu xalqımız zurnanın, əsasən də "qara zurna"nın sədaları altında igid oğullarını döyüşə göndərmiş, toylarda, bayramlarda şənlənmişdirlər. Xalq çalğı aləti olan zurnanın tarixi çox qədimdir. Ə.Bədəlbəylinin verdiyi məlumata əsasən Mingəcevir ərazisində aparılan axeoloji qazıntılar zamanı maral buynuzundan hazırlanmış zurna aşkar edilmişdir. Alimlərin hesablamasına görə isə yüksək zövqlə hazırlanmış bu zurnanın üç min il yaşı olmuşdur (Abdullayeva: 2002, 135). "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında adı çəkilən musiqi alətlərindən biri də zurna idi. Zurna qədər dəf də qədim tarixə malik musiqi aləti olmuşdu. Bu baxımdan "Maral oyunu" və "Kilimarası" oyununun zurna və dəflə müşayiət edilməsi oyunun qədimliyindən xəbər verən bir kombinasiya idi.

"Kilimarası" oyunu tamaşa şəklində qurulan bir oyundur. "Oyunun iştirakçısı bir nəfər olurdu. Onun sağ əlinin üç barmağına çubuq bağlayırdılar. Bu çubuqları qız və iki oğlan formasında bəzədirdilər. İfaçını isə kilimə bükürdülər. Oyun sabit süjet xəttinə malik idi. İlk səhnədə Ceyran adlı gənc qadın və onun əri birlikdə rəqs edirlər. Aralarındakı sevgini, məhəbbəti göstərirlər və buna uyğun hərəkətlər edirdilər. Sonra gəlinin əri yatır. Gəlin onun yatıb-yatmadığını yoxlayıb, o tərəf-bu tərəfə baxıb başqa bir oğlanı-aşiqini qaldırıb oynadır. İkisi də səmimi formada oynayırlar. Yəni qadın ərinə xəyanət edir. Bu vaxt gəlinin əri yuxudan oyanıb oğlanı əlindəki xəncərlə, yaxud da bıçaqla qətlə yetirir. Bunla da oyun bitirdi. Hər kəs alqışlayırdı. Oyunda musiqiçilər də olurdu. Onlar əsasən qara zurna və dəfdə ifa edirdilər" (1, 85).

"Adam Olearinin qeyd etdiyi kimi, geniş şəhər meydanında oyunbaz və gözbağlayıcıların çıxışı zamanı carçılardan biri qoltuğundan zurna (röjok) çıxardaraq melodiya çalır. Sonra dəfin ritmik sədaları altında meydana boyunlarına dəmir xalta keçirilmiş canavarlar çıxarılır (Abdullayeva:2002, 47)".

Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində zurnanın müxtəlif növlərindən istifadə olunmuşdur. Qoşa zurna, zil zurna, qara zurna, balaban və s. hər biri nəfəs aləti olub, ölçü, səs və hazırlanma materialına görə fərqlənirdi.

Akademik M.Arif qeyd edir ki, Kəlbəcərin Ağcakənd kəndində kilimlərin arasına bükülmüş kuklalarla oynanılan "Kilimarası oyunu" Azərbaycan kukla teatrının bəsit forması ola bilər. "Onlar səssizdir, barmaq, diz və ayaqla hərəkət etdirilir. Kuklalar kilim arasında göstərilir. "Kilimarası oyunu güldürmək, əyləndirmək məqsədi daşıyır. Onlara nümunə olaraq, "Tapdıq çoban", "Maral oyunu", "Kaftar-küs" və s. göstərmək olar" (Arif:1946, 390). Görkəmli sənətşünas İ.Rəhimli də yazır ki, "Kilimarası" kimi ümumiləşdirilən xalq oyunlarının çağdaş kukla teatrının peşəkar səviyyəyə çatmasında böyük əhəmiyyəti olub. Kilimarasının "Şah Səlim", "Qaragöz", "Maral oyunu" "Kaftarkus, "Keçəl pəhləvan" kimi məşhur oyunları var. Bunların arasında kölgə-xəyal tamaşaları da göstərilib" (Rəhimli:2005, 10).

"Kosa-kosa", "Kəndirbaz", "Sim pəhləvan", "Masqara", "Cıdır" kimi tamaşaları, qılınc oynatmaq, kəmənd atmaq, qurşaq tutmaq, daş qaldırmaq, at çapmaq və s. kütləvi

əyləncəli milli oyunların bayramla əlaqədar keçirildiyi söylənilir. Sadaladığımız xalq oyunları zaman-zaman yol keçərək bu günümüzədək gəlib çatıb. Novruz bayramında həmçinin güləş yarışları təşkil edilir, meydanlarda yallı oynanılır, kəndirbazlar tamaşalar göstərir, mahnılar oxunur, aşıqlar deyişirlər.

"Kosa-gəlin", "Tapdıq çoban", "Tənbəl qardaş" (üçpərdəli komediya) və s. tamaşalar el arasında məşhur olmuşdur. Bu tamaşalarda əsasən kəndin təsərrüfat və məişət həyatı əksini tapmışdır. Tamşada obrazlar başlıca nikbinlik yaratmaq və tamaşaçını əyləndirmək məqsədini qarşıya qoysa da, həmin tamaşalarda gülüş bəzən ciddiləşərək acı kinayə satiraya çevrilərək adamların əmək, məişət və psixologiyasındakı qüsurları açıb göstərir.

Eyni zamanda "Kilimarası" oyununda xalqımıza məxsus milli geyim mədəniyyəti də öz əksini tapmışdır. Kilimin arasında oynadılan kuklaların paltarı milli geyimdə olub bölgənin milli mentalitetinin göstəricisidir. Milli geyim xalqın maddi mədənyyətini, ona xas olan xüsusiyyətləri əks etdirir və xalqın sarsılmaz etnik nişanələrini göstərir. Xalq yaradıcılığının bədii xüsusiyyətləri, onların müxtəlif halda formalaşmaları, bədii bəzək naxışları, toxuculuq qabiliyyəti xalq geyimində öz əksini tapır. Milli geyimlə yanaşı oyunda istifadə edilən kilimin özü qadınlarımızın və analarımızın yaradıcılıq qabiliyyətini əks etdirir.

Azərbaycan coğrafiyasında mövcud olan oyun və tamaşa nümunələri özündə ən qədim dövrlərin dünyagörüşünü, adət və ənənələrini mühafizə edib yaşadır. Qloballaşma və müasirləşmə şəraitində bu mədəniyyət nümunələrinin bir çoxu icra və ifa proseslərindən kənarda qalıb, bir hissəsi isə tamamilə unudulmaq təhlükəsi ilə üzləşibdir. Görkəmli folklorşünas İ.Aliyev yazır ki, "Öz milliliyini qorumaq, yaşatmaq, inkişaf etdirmək istəyən xalq sahib olduğu təlim-tərbiyə sistemini bu zəngin, çeşidli irsə arxalanaraq qurmalıdır. Övladı mənsub olduğu xalqın əski tarixə sahib olduğunu, onun ədəbiyyat və gözəl sənətlərin etnoqrafiyasının zənginliyini böyüməkdə olan nəslə ötürmək, bununla bağlı inam, inanc, güvən yaratmaq müasir günümüzün ən gərəkli istəklərindəndir" (Aliyev:1997, 19-26). Müasir dövrdə xalq oyun və tamaşaların gələcək nəslin yaddaşında qorunması və ötürülməsi üçün onun təbliğinə böyük ehtiyac vardır.

ƏDƏBİYYAT

Abdullayeva, S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq – orqanoloji tədqiqat), Bakı, Adıloğlu, 2002, 453 s.

Aliyev İ. "Folklor örneklerinin terbiyesel olanaklarına dair" V Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi. Genel konular seksiyon bildirileri. Ankara, 1997, 19-26 s.

Arif, M.Azərbaycan xalq teatrı. Ədəbiyyat məcmüəsi, Bakı, 1946, s. 8

Azərbaycan xalq ədəbiyyatından seçmələr (Qaravəllilər, oyunlar və xalq tamaşaları), Bakı, Şərq-Qərb, 2005, 312

Qarabağ: Folklor da bir tarixdir. VII c./Toplayıb tərtib edən: İ.Rüstəmzadə. Bakı, 2014, 420 s.

Məmmədova, M. Azərbaycan və Anadolu folklorunda oyun və tamaşalar. Bakı, "Elm və təhsil", 2014, 202 səh.

Orucov, T. Qarabağda xalq oyunları. Qarabağ folkloru: problemlər, perspektivlər mövzusunda Respublika Elmi Konfransının materialları. Bakı, 26 dekabr 2012, 35-55s.

Rəhimli, İ. Azərbaycan teatr tarixi. Bakı, Çaşıoğlu, 2005 - 864 s.

Sultanlı Ə. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixindən. Bakı, Azərnəşr, 1964, s. 62-63

Azatgül TAŞMATOVA
Sənətşünaslıq doktoru, professor
Özbəkistan Dövlət Konservatoriyası
E-mail: ozoda_museum@mail.ru

ÖZBƏK MUSİQİ ALƏTLƏRİ SURNAY VƏ BOLAMANIN TÜRK DÜNYASININ MİLLİ ƏNƏNƏVİ MƏDƏNİYYƏTLƏRİ KONTEKSTİNDƏ ROLU

Özət. Məqalədə özbək milli musiqi alətləri – surnay və bolaman tədqiq olunur. Onların quruluşu, tərkib hissələri, hazırlanma üsulları, ifa edilən repertuarı və hər bir alətin funksiyaları təsvir edilir. Məqalənin müəllifi – xalq instrumental mədəniyyəti sahəsində aparıcı mütəxəssis, incəsənətşünaslıq elmləri doktoru, Özbəkistan Dövlət Konservatoriyasının Xalq Alətlərində İfaçılıq kafedrasının professoru – özünün iyirmi il ərzində Özbəkistan Dövlət Konservatoriyası nəzdində fəaliyyət göstərən "Milliy Çolğu" elmi-istehsalat eksperimental laboratoriyasının direktoru kimi topladığı çoxillik yaradıcılıq təcrübəsini ümumiləşdirir. Tədqiqatda surnay və bolaman alətlərinin digər nəfəs alətlərindən fərqləndirən spesifik xüsusiyyətləri, orijinallığı, artikulyasiya texnikası və ifa üsulları müəyyənləşdirilir.

Açar sözlər: zurna, balaban, ifaçılıq, Özbəkistanın musiqi mədəniyyəti, toy mərasimi, təntənəli tədbir

Резюме. В статье рассматриваются узбекские национальные музыкальные инструменты сурнай и боламан. Описываются конструкции, составные части, способы изготовления, исполняемый репертуар и функции каждого инструмента. Автор статьи, ведущий специалист в области народной инструментальной культуры, доктор искусствоведения, профессор кафедры исполнительства на народных инструментах Государственной консерватории Узбекистана, обобщает свой многолетний творческий опыт, накопленный в течение двадцати лет в должности директора научно-производственной экспериментальной лаборатории «Миллий чолгу» при Государственной консерватории Узбекистана, выявляет специфические особенности и отличительные черты сурная и боламана от других духовых инструментов, своей оригинальностью, штриховой техникой, приёмами игры.

Ключевые слова: сурнай, боламан, исполнительство, музыкальная культура Узбекистана, свадебный обряд, торжественное мероприятие.

Summary. This article examines the Uzbek national musical instruments surnay and bolaman. It describes the design, components, manufacturing methods, repertoire, and functions of each instrument. The author, a leading expert in folk instrumental culture, Doctor of Arts, and professor in the Department of Folk Instrument Performance at the State Conservatory of Uzbekistan, summarizes her extensive creative experience, accumulated over twenty years as director of the Milliy Cholgu Scientific and Production Experimental Laboratory at the State Conservatory of Uzbekistan. She identifies the specific features and distinguishing characteristics of the surnay and bolaman from other wind instruments, including their originality, stroke technique, and playing techniques.

Keywords: surnay, bolaman, performance, musical culture of Uzbekistan, wedding ceremony, ceremonial event.

Введение. Сурнай является одним из древнейших узбекских деревянно-духовых музыкальных инструментов. Сведения о нём сохранились в изображениях на стенах крепостей, датируемых до нашей эры, а также в средневековых миниатюрах. Как свидетельствуют исторические источники, сурнай использовался в качестве основного инструмента в музыкальных ансамблях с участием карная, нагоры и дойры во время военных походов, на свадебных торжествах, народных гуляниях и праздников.

Уже в III веке до нашей эры искусство игры на сурнае было тесно связано с народными театрализованными представлениями, кукольным театром. В IX веке музыка, исполняемая во время торжественных придворных церемоний, занимала особое место. Обычно это была ансамблевая игра на нескольких духовых и ударных инструментах – карнае, сурнае и нагоре. В «Большой книге музыки» Фараби дал чёткое и ясное определение древнего музыкального язычкового инструмента мизмар, который раньше назывался сурнай (Матякубов, 1986: 10). Хотя у народов тюркского мира встречаются инструменты, схожие с сурнаем, немногие из них могут сравниться с узбекским сурнаем по своеобразию звучания и востребованности.

Фараби в своих теоретических трудах часто упоминал широко распространённый сурнай, который обычно изготавливался из дерева урюка или тутовника. Ансамбль, состоящий из трёх пар нагоры, сурная и карная, использовался не только в военных походах, но и в торжественных празднествах и спортивных играх. Живописные миниатюры эпохи Тимуридов содержат ценные сведения о существовании двух видов народных инструментальных ансамблей. Первый вид ансамбля включал в себя дойру и най, использовался в закрытых помещениях. Второй вид ансамбля состоял из духовых и ударных инструментов: карнай, сурнай, боламан, дойра и нагора, использовался для исполнения на открытом пространстве. Второй вид ансамбля часто применялся в качестве военного оркестра. Ансамбли духовых и ударных инструментов, включающие сурнай, карнай, дойру и нагору, функционировали при дворцах ханов и беков. Руководил такими ансамблями сурнайчи (мехтар).

Развитие искусства исполнения на сурнае в Хорезме приходится на период правления Мухаммада Рахимхана II Феруза (1863–1910). В то время ансамбль сурнаистов состоял из 40 исполнителей, среди которых братья Хасан и Хусан Калот, Якоб боламанчи, Сарык Мехтар, Бабаджон (Бува боламанчи), Худойберган Курбон оглы, выступавшие вместе с исполнителями на карнае и нагоре. Данный ансамбль принимал участие во время проведения праздничных дворцовых церемоний. «Настоящий мастер может играть на сурнае длинные пьесы, не делая пауз – у слушателя возникает ощущение, что вся пьеса (в 300 и более тактов) исполняется «на одном дыхании»» (Вызго, 1980: 147).

Одним из самых сложных по своей конструкции является сурнай. Он состоит из двенадцати соединённых между собой составных частей. Каждая из этих частей имеет своё название и выполняет определённую функцию:

Первая часть т а н а – форма сурная, то есть его внешний вид.

Вторая часть б а ч к и - приспособление для настройки сурная.

Третья часть б а л д а к - кольца, установленные в различных частях корпуса сурная, для защиты инструмента от повреждений и создания эстетической красоты инструмента.

Четвёртая часть к а а б а – нижняя широкая часть корпуса инструмента.

Пятая часть н а й п а ч о к – приспособление для звукоизвлечения, изготавливаемое исполнителями-сурнаистами из тростника.

Шестая часть д у ч о п – двойная тростниковая вставка внутрь корпуса инструмента .

Седьмая часть н и л – специальная серебряная или медная деталь для передачи звука от найпачока к бачки.

Восьмая часть н и л ч о п – тростниковая или камышовая деталь, вставляемая внутрь корпуса инструмента.

Девятая часть п е ш д а м или д а м п е ш – изогнутое приспособление из рога или перламутра, устанавливаемое на головной части сурная для обеспечения удобства игры.

Десятая часть б у ш н а й – внутренняя часть корпуса инструмента, не содержащая отдельных элементов.

Одиннадцатая часть и с к а н ж а – зажим или фиксатор, надеваемый на найпачок и оберегающий его от поломки.

Двенадцатая часть ч у п н а й – основная трубка, способствующая подготовке найпачока-пищика к исполнительскому процессу.



Современный сурнай обычно изготавливается из урюка, тутовника или орешины. Самым лучшим считается сурнай, изготовленный из урюка. Он состоит из конической трубки с широким раструбом, выточенным из твердой древесины длиной 450-500 мм. «На узкую (верхнюю) часть основной трубки инструмента надевается небольшая деревянная трубочка, в которую помещается узенькая металлическая трубочка, куда вставляется трость, состоящая из пищика (двух камышовых пластин), оправленных в металлическое кольцо» (Кароматов, 1972: 83). Сверху над металлической трубочкой, под тростью, находится дампеш, в который прочно упираются губы исполнителя. Данный инструмент **Фергано-Ташкентский сурнай** изготовлен из урюка в 1954 году мастером Каюмом Азимовым. Вес 500 гр, ширина раструба 78 мм, длина без трости 460 мм [Ташматова, 2006: 27].

Звукоряд сурная диатонический. По своим тембровым качествам он заметно отличается от деревянных духовых инструментов. При исполнении на сурнае участвуют четыре пальца правой руки: указательный, средний и безымянный для закрытия первого, второго, третьего отверстий и большой палец для закрытия отверстия на противоположной стороне инструмента, а также четыре пальца левой руки: указательный, средний, безымянный и мизинец для закрытия четвертого, пятого, шестого и седьмого отверстий. Данная аппликатура может варьироваться в зависимости от адаптации музыканта-исполнителя к инструменту, поиска наиболее удобного расположения пальцев. Диапазон сурная может достигать от 1,5 до 2 октав в зависимости от мастерства исполнителя.

В Узбекистане существуют два основных вида сурная:

1. Хорезмский сурнай – с узкой мензурой и широким раструбом, обладает резким, пронзительным, специфическим звуком.

2. Фергано-Ташкентский сурнай – имеет широкую мензуру и узкий раструб, отличается своеобразным темброво окрашенным звуком.



Матрасул Матякубов. Хорезмский сурнай

Оба вида сурная имеют одинаковый звуковой диапазон. Нижний регистр начинается с ноты до-диез первой октавы, а при усилении дыхательного давления может достигать *си* второй октавы или *до* третьей октавы. Извлечение звука на этом инструменте является сложным процессом. Оно требует умения играть с использованием непрерывного дыхания. Суть данной техники заключается в следующем: древние мыслители полагали, что слово не должно прерываться во времени, так и в музыке не должно быть даже кратковременных остановок.

В Хорезмской школе исполнения на сурнае техника непрерывного дыхания, основанная на вращения дыхания – д а м а й л а н т и р и ш, является традиционной и до сих пор активно применяется. Суть техники непрерывного дыхания заключается в том, что исполнитель надувает щёки и сохраняет в них запас воздуха. Во время вдоха через нос, он с помощью щёчных мышц выдувает этот запас воздуха в мундштук сурная.

Таким образом, обеспечивается одновременно поступление воздуха в лёгкие и непрерывное звукоизвлечение. Для обучения этой технике известный хорезмский мастер-сурнайчи Худак-ота (Худойберган Курбон угли) давал своим ученикам тростниковые трубочки и объяснял метод вращения дыхания. Затем он укладывал ученика возле арыка, погружал тростниковую трубочку в воду и просил ученика дуть в неё. Если в воде непрерывно образовывались пузырьки, то это означало, что дыхание правильно «вращается». Только после этого ученик получал в руки сурнай. Если дыхание прерывалось, то данное педагогическое диагностическое упражнение продолжалось до тех пор, пока не достигался результат техники непрерывного дыхания, в данном случае, образования непрерывного потока пузырьков воздуха. Сегодня в обучении игре на сурнае используется модернизированная версия этого метода: ученик уже не ложится у арыка, а берёт стакан с водой, помещает в него трубочку и дует, наблюдая за пузырьками[1].

Основными жанрами игры на сурнае были произведения, исполнявшиеся на свадьбах, суннатах и других торжествах. Большинство из них – танцевальные мелодии, такие как «Шодиёна», «Катта ўйин», «Танавор», «Муножот», «Оразибон», «Норим-норим» и особенно «Сурнай лязгиси». Танцы часто исполнялись под аккомпанемент карная.

[1] Из личной беседы автора статьи с виртуозным исполнителем на сурнае Матрасулом Матякубовым 25 сентября 2025 года.

Исполнение на сурнае отличается особым стилем и характерным тембром, выделяющим его среди других духовых инструментов. Ранее наши композиторы пытались передавать звучание сурная с помощью *глиссандо* гиджака или рубаба в оркестрах узбекских народных инструментов. Сегодня же современные творцы благодаря своему мастерству умело используют сурнай, раскрывают его неповторимо самобытное звучание. Например, произведение композитора



Насриддин Рузиев

Мирсадыка Таджиева для оркестра народных **Фергано-Ташкентский сурнай** инструментов "Туёна" ("Свадебная") является тому доказательным подтверждением. Фергано-Ташкентской сурнай применяется в двух разновидностях. Первая из них имеет металлические кольца на внешной стороне ствола инструмента, оберегающие его от повреждения и улучшающие эстетический вид. Вторая разновидность не имеет колец. Фергано-Ташкентский сурнай отличается от Хорезмского сурная более сложным звукоизвлечением, связанным с использованием непрерывного дыхания.

Сурнай часто исполняется как сольный инструмент в сопровождении дойры, а в большинстве случаев, вместе с карнаем. При этом наряду с дойрой также используется нагора. Ансамбли, состоящие из карная, сурная, дойры и нагоры, широко распространены в Ташкенте, Коканде, Фергане, Андижане, Бухаре, Хорезме и других городах Узбекистана, активно участвуют в общенародных праздниках и в семейных торжествах.



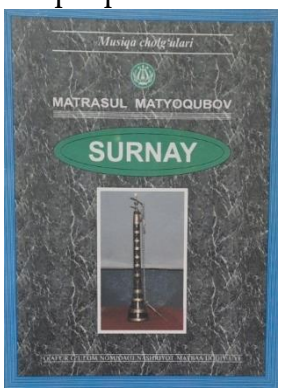
Шамсимат Турсинметов
виртуозный исполнитель на сурнае

Неоценимый вклад в развитие испольнительского искусства на сурнае внесли такие известные мастера, как Рустам Мехтар, Ашурали Юсупов, Ахмаджон Умурзоков, Хайрулла и Саъдулла Убайдуллаевы, Абдукаюм Азимов, Махкам Собиров, Матякуб Оллоёров, Куронбой Бободжонов, Гуломжон Мирзаев, Ахмаджон Ходжибаев, Шамсимат Турсинметов, обогатившие узбекскую музыкальную культуру

XX века. Из перечисленных имен музыкантов самым виртуозным исполнителем, несомненно, являлся Шамсимат Турсинметов, непревзойденно владевший техникой непрерывного дыхания при игре на Фергано-Ташкентском сурнае[2].

В наше время узбекское исполнительское мастерство блестательно демонстрируют такие виртуозы, как Ахмаджон Собиров, Насриддин Рузиев, Матрасул Матякубов, Ёлдош Тоджиев, Саддин Садиев, Шавкат Матякубов, Икром Матанов, Комил Моминов и ряд других артистов. Они активно участвуют в качестве солистов и ансамблистов в республиканских и международных музыкальных фестивалях.

Большое значение в овладении искусством игры на сурнае имеет разработанное заслуженным артистом Узбекистана, многогранным музыкантом–исполнителем и опытным педагогом, профессором Узбекского Института национального музыкального искусства имени Юнуса Раджаби Матрасулом Матякубовым учебное пособие «Сурнай» для колледжей и лицеев искусств и культуры, вышедшее в свет в Ташкенте в 2003 году. Оно является прекрасним руководством молодым талантам, стремящимся освоить технику игры на уникальном музыкальном инструменте сурнае.



Одним из древнейших деревянно-духовых язычковых инструментов является боламан. Он состоит из деревянного ствола урюка длиной 300 мм с коническим внешним расширением в нижней части с толстым ложным раструбом, внутри которого находится узкий цилиндрический канал. Диаметр канала 5 мм, сохраняющий свое сечение и в раструбе (Ташматова, 2014: 28). «В верхнюю часть деревянной трубочки вставляется небольшая (длиною 80 мм) камышовая трубочка диаметром тоже около 5 мм с надрезанным на ней одинарным язычком-пищиком» (Кароматов, 1972: 79).



Эпические и драматические дастаны исполнялись с обязательным участием боламана. В средные века существовали двойные боламаны. В XVIII-XIX веках в результате ускорения темпо-ритма мелодий бахши возникла востребованность повышения технического мастерства исполнителей, играющих на боламане и поэтому с двух сторон исполнители на боламанах сопровождали пение бахши. Народная практика сама способствовала росту профессиоанльного мастерства, развитию акустического слуха исполнителей дастанов. Это очень благоприятно пов-

Боламан лияло на расширение звукового пространства. Сегодня в северном Узбекистане, в Хорезме и Каракалпакстане боламан широко используется в ансамблях бахши.

По внешнему виду боламан напоминает сурнай, в значительно уменьшенном виде. Поэтому в народе говорят, что боламан является как бы ребёнком сурная. На лицевой стороне ствола имеются семь игровых отверстий диаметром 4 мм. «При игре на боламане используются: четыре пальца левой руки: указательный, средний, безымянный – для закрытия первого, второго, третьего отверстий и большой палец –

[2] Из личной беседы автора статьи с Бахадыром Турсинметовым, племянником Шамсимата Турсинметова 15 октября 2025 года.

для закрытия отверстия на тыльной стороне инструмента; четыре пальца правой руки: указательный, средний, безымянный, мизинец – для закрытия четвертого, пятого, шестого и седьмого отверстий» (Петросянц, 1990: 74).



Матрасул Матякубов на боламане

Боламан отличается от других духовых инструментов особой певучестью, нежным и матовым тембром звучания. Он наиболее широко распространен в Хорезме. «Игроки на балабане обладают особым искусством в непрерывной игре legato. Этого искусства они достигают особыми упражнениями, благодаря которым они научатся делать вдыхания воздуха носом, не прерывая в то же самое время выдыхания его в инструмент ртом» (Беляев, 1933: 44).



Звукоряд боламана диатонический, но с помощью управления губ можно воспроизводить хроматический звукоряд. Диапазон инструмента в основном ограничен пределами одной октавы, но приёмом передувания исполнители расширяют его почти до двух с половиной октав (от *соль* малой октавы до *соль* (*ля*) второй октавы). «Звук инструмента низкий, глухой по тембру, однако буламан инструмент певучий» (Лутфуллаев, Соломонова, 2005: 15). Боламан используется преимущественно в составе ансамбля бахши, а иногда как солирующий инструмент.



В Хивинском ханстве боламан широко применялся в исполнении макомов, дастанов и в сольной игре. На свадебных торжествах исполнитель на боламане аккомпанировал певцам. “Среди известных мастеров-боламанчи были Бобожон боламанчи, Худак ота, Матнияз гуржа, Матя **двойной боламан** куб Аллаяров, Қуряз ота и другие. Иногда хивинский хан Мухаммад Рахимхан II Феруз лично слушал макомы в сольном исполнении на боламане. За высокое мастерство в исполнении макомов на боламане Бобожон боламанчи получил от хивинского хана Мухаммада Рахимхана II Феруза литой из серебра боламан, украшенный бирюзовыми камнями” (Матякубов, 2025: 365).

«Я держал в руках тот самый боламан, который был подарен Бобожону Боламанчи, за высокое мастерство исполнения макомов на боламане, хивинским ханом Мухаммадом Рахимханом II Ферузом, литой из серебра, украшенный бирюзовыми камнями. Мой учитель Матякуб Аллаяров, передавая мне боламан, показал два оди-

наковых (похожих) инструментов Хасан-Хусан и сказал: Сынок, раньше эти боламаны были единым инструментом. Со временем, когда темп исполнения ускорился, нам, боламанчи, стало трудно успевать за пальцами бахши. Поэтому мы разделили двойной боламан на две части: один исполнитель сидел справа от бахши, другой – слева. С тех пор боламан стал сполняться и соло. После этого он подарил мне один из тех боламанов Хасан–Хусан. Вдохновившись рассказами отца, учителя и народными преданиями, я совместно с преподавателем Ургенчского государственного университета имени Аль-Хоразми Рустамом Болтаевым восстановил двойной боламан и исполнил на нём «Сувора» из макома Дугох Хорезмской школы в 1987 году на выпускном экзамене ассистентуры-стажировки кафедры восточной музыки Ташкентской государственной консерватории, защитив таким образом свою научную работу"[3]. Данный двойной боламан находится в коллекции заслуженного работника культуры Узбекистана, знаменитого виртуоза сурнаиста Матрасула Матякубова.

Сегодня обучение игре на боламане ведётся по школе Матрасула Матякубова, в личном архиве которого бережно хранится уникальный двойный боламан, изготовленный в начале XIX века. Этот инструмент был передан ему около тридцати лет назад Норбеком бахши, сыном Бола бахши Қурбонназаром, как семейная реликвия. На протяжении многранной исполнительской и педагогической деятельности, а также в кругу семьи Матрасул Матякубов вдохновенно играет на боламане. Его сын, Қувондиқ Матякубов, изучая историю своих предков, ныне работает преподавателем в Государственном институте искусств и культуры Узбекистана по классу кошнай. Также он обучает своих студентов к игре на сурнае и боламане. Среди них – Икрамджан Матанов, Кувондик Матякубов, Лочинбек Муминов, Тулкин Таджиев, Фаррух Курбанбаев, Хабибулла Эргашев являются замечательными исполни-телями на данных инструментах.

Таким образом, узбекские традиционные музыкальные инструменты **Кувандик Матякубов** сурнай и боламан, являются достижениями музыкальной культуры Узбе- **с двойным боламаном** кистана и, шире, - тюрского мира, продолжают развиваться и совершенствоватся, обогащая современное музыкально-исполнительское искусство.

БИБЛИОГРАФИЯ

Беляев В. (1933). Музыкальные инструменты Узбекистана. Москва: Государственное музыкальное издательство, 132 с.

Вызго Т. (1980). Музыкальные инструменты Средней Азии. Москва: Музыка, 192 с.

Кароматов Ф. (1972). Узбекская инструментальная музыка. Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 360 с.

Лутфуллаев А. Соломонова Т. (2005). Узбекские народные музыкальные инструменты: учебно-методическое пособие. Ташкент: Мусиқа,104 с.

Матякубов О. (1986). Фараби об основах музыки Востока. Ташкент: Издательство ФАН, 88 с.

[3] Из личной беседы автора статьи с виртуозным исполнителем на боламане Матрасулом Матякубовым, 25 сентября 2025 года.

Матякубов М. (2025). Буламон ва қўш буламон ҳақида//Международная научно-практическая конференция. Традиции “Устоз-шогирд” в исполнительстве макома. Перевод с узбекского языка на русский А.Ташматовой. Ташкент: 534 с.

Ташматова А. (2006). Каталог музея музыкальных инструментов. Ташкент: Фан, 118с.

Ташматова А. (2014). Халқ чолғулари антологияси. Тошкент: Musiqa, 172 с.

Петросянц А. (1990). Инструментоведение. Узбекские народные инструменты. (3-е издание, дополненное) Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 136 с.

УСТНЫЕ ИСТОЧНИКИ:

Личная беседа А.Ташматовой с Матрасул Матякубовым, 05.09.2025 г.

Личная беседа А.Ташматовой с Кувандиком Матякубовым, 09.09.2025 г.

Личная беседа А.Ташматовой с Бахадыром Турсинметовым, 16.09.2025 г.

Личная беседа А.Ташматовой с Абдукаримом Аширматовым, 23.09.2025 г.

Личная беседа А.Ташматовой с Хамидназаром Худайназаровым, 10.10.2025 г.

Bənövşə RZAYEVA
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent.
Naxçıvan Dövlət Universiteti
Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvü.
ORCID ID:https://orcid.org/0000-0003-4486-2174
E-mail: rzayeva.benovse62@gmail.com

QƏDİM NAXÇIVAN TOYLARININ YARAŞIĞI: TULUM, NEY, ZURNA

Özət. Məqalənin tədqiqat obyekti Azərbaycan xalq çalğı alətləri sırasında əsas yer tutan nəfəsli alətlərin Naxçıvan ərazisində tarixi inkişaf yolları və eləcə də bu alətləri günümüzədək yaşadan el sənətkarlarının fəaliyyətindən ibarətdir.

Müəllif yazısında vaxtiylə Naxçıvan ərazisində nəfəsli alətlərin ifaçıları və onların repertüarında yer alan oyun havalarımızla bağlı yazdığı məqalələrdən yararlanaraq məlumat verir. 1977-80-ci illərdə naxçıvanlı sənətkarların qədim alətlərimizdən ibarət yaratdıqları "Tulumu" folklor ansambllarının ölkəmizdən kənarda ifa etdikləri el havaları və rəqslərimizi əcnəbi xalqlar qarşısında nümayiş etdirmələrini, dünya xalqlarına çatdırılması baxımından yüksək qiymətləndirir.

Naxçıvanlı tulum ifaçısı Məşədi Bayramalının keçən əsrin əvvəllərində Cənubi Azərbaycanda fəaliyyəti onun bir tulumçu kimi orada məhşurlaşması maraqlı məlumat kimi diqqət cəlb edir. Müəllif bir ifaçının bir neçə nəfəsli alətdə ifa etməsini və onların qədimdən bəri ata-babalarından eşitdikləri xalq musiqisi və oyun havalarının elə o üslubda da ifa etmələrini musiqimizin qorunaraq gələcək nəsillərə çatdırılması baxımından təqdirəlayiq hesab etmişdir.Yazıda hələ Sovetlər Birliyində Azərbaycanda qədim nəfəsli alətlərlə bağlı araşdırma aparan musiqişünas Səadət Abdullayeva və türk xalqlarının milli irsinin araşdırıcısı Əli Şamilin bu mövzuda məqalələrindəki məlumatlar çox maraqlıdır.

Müəllif məqalədə vaxtilə naxçıvanlı nəfəsli alətlərin ifaçıları haqqında topladığı məlumata əsasən onların yaşadıqları bölgələr və yaradıcılıq illəri ilə bağlı düzgün məlumat vermişdir.

Məqalənin sonunda verilən məlumatda unudulmaqda olan qədim alətlərimizin, hərtərəfli istedada malik olan İxtiyar Seyidov tərəfindən yenidən ifaçılıq sənətimizə qaytarılması, milli irsimizin qorunaraq gələcək nəsillərə çatdırılması baxımından böyük əhəmiyyətə malik olduğu göstərilmişdir.

Açar sözlər: nəfəsli alət, ney, zurna, blaban, tulum, oyun havaları.

Summary. The research object of the article is the historical development of wind instruments, which hold a central place among Azerbaijani folk musical instruments, in the Nakhchivan region, as well as the activities of local artisans who have preserved these instruments up to the present day.

The author utilizes previously published articles on wind instrument performers in Nakhchivan and the folk dance melodies included in their repertoires to provide comprehensive information. The article highlights the significance of the "Tulum" folklore ensembles created by Nakhchivan artisans between 1977 and 1980, composed of ancient

instruments, and their performances of folk melodies and dances both within Azerbaijan and abroad, emphasizing the role of these performances in promoting Azerbaijani folk culture internationally.

The activity of Nakhchivan tulum performer Məşədi Bayramalı in the early 20th century in Southern Azerbaijan, where he became renowned as a tulum player, is presented as particularly noteworthy. The author appreciates the practice of individual performers playing multiple wind instruments and performing folk music and dance melodies passed down from their ancestors in the original style, considering it important for the preservation and transmission of Azerbaijani musical heritage to future generations.

The article also references the works of musicologist Səadət Abdullayeva, who conducted research on ancient wind instruments in Azerbaijan during the Soviet period, and of Əli Şamil, a researcher of the national heritage of Turkic peoples, whose publications provide valuable information on this topic.

Based on collected data about Nakhchivan wind instrument performers, the author accurately presents information regarding their regions of residence and years of creative activity. The article concludes by emphasizing the importance of the revival of nearly forgotten ancient instruments by the versatile musician İxtiyar Seyidov, which contributes significantly to the preservation of national heritage and its transmission to future generations.

Keywords: wind instrument, ney, zurna, balaban, tulum, folk dance melodies.

Bəşər sivilizasiyasının ilkin beşiklərindən biri kimi tanınmış qədim Naxçıvan diyarı tarixən türklərin mədəniyyət məskənlərindən biri olmuşdur.

Naxçıvan torpağının mədəniyyət tarixi, özünün yaranma tarixi kimi çox-çox qədim dövrləri əhatə edir. Beləki, ta qədimdən bu diyarda Naxçıvan, Ordubad, Giran və s. şəhərlər XIII-XIV əsrlərdə Azərbaycanda və eləcə də Şərq xalqları arasında elm və mədəniyyətin əsas özəklərindən biri olmuş və yetişdirdikləri görkəmli sənətkarlar təkcə Azərbaycanda deyil, bütün Şərqdə şöhrət qazanmışlar.

Tarixi 1300 ildən əvvələ gedib çıxan "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında dünyanın ən qədim şəhərləri sırasında Naxçıvanın da adına rast gəlinir. Azəraycanın bir sıra şəhərləri ilə yanaşı, Naxçıvanın da adı çəkilir. Arxeloq alimlərimiz qazıntılar zamanı aşkara çıxardıqları maddi-mədəniyyət nümunələrinin tarixini təxminən 5-7 min il bundan əvvəlki dövrlərə aid etmişlər. Bütün bu tapıntılardan aydın olur ki, ulu əcdadlarımız burada min illər boyu zəngin mədəniyyət yaratmaqla, mənəvi dəyərlərə üstünlük vermişlər.

Məhz bunun nəticəsidir ki, Naxçıvan diyarının bütün bölgələrində Azərbaycanın milli-irsini özündə yaşadan folklor sənətinin təsviri izləri vardır. Belə təsvirlər içərisində Azərbaycanın milli adət-ənənələrini, xalq yaradıcılığını özündə çəmləşdirən və tarixlərin sınağından bu günə kimi gəlib çatmış, folklorun bütün nümunələrini özündə yaşadan Novruz bayramı və Xıdır Nəbi mərasimləri ilə də bağlı təsvirlər də vardır. Qədim Naxçıvan diyarında vaxtilə, yaşamış əcdadlarımızın dünyagörüşünün, bədii-estetik təfəkküründün təzahür forması olan folklorun, musiqi və rəqs sənətinin ən qədim qaynaqları eramızdan əvvəl IV-I minilliklərə aid olan Gəmiqaya təsvirlərində öz əksin tapmışdır.

Azərbaycanmilli musiqi alətləri içərisində nəfəsli alətlərimizin çox böyük rolu vardır. Bu alətlərin yaranma tarixinə gəldikdə alimlərimiz onların ilk sadə növlərinin eramızdan əvvəlki dövrlərdə mövcud olmasından danışırlar. Müasir dövrdə də bir neçə nəfəsli alətin-ney. tütək, musiqiar, sümsü və onun növləri qarğı və qamışdan hazırlanması bizə məlumdur.

Bir vaxtlar unudulmaqda olan nəfəsli alətlərimizin qədim Naxçıvan diyarında öz ifaçıları tərəfindən müasir dövrümüzədək yaşadılaraq ifa edilməkdədir.

Naxçıvan diyarında onun musiqi tarixini özündə əks etdirən çoxlu sayda tarixi abidələr vardır. Hələ qədim dövrlərdən başlayaraq mədəni irs, tariximizi ilk dəfə olaraq Naxçıvan Muxtar Respublikasının Ordubad rayonunun Nəsirvaz kəndi yaxınlığında Gəmiqaya adlanan ərazidə, yaşı təxminən 5-6 min ilə yaxın olan qayaüstü rəsğmlərdə əks olunmuşdur. Burada qayaüstü rəsmlərdə ovçuluq, heyvandarlıq eləcə də sırf mədəniyyətlə bağlı rəqs səhnələri diqqəti cəlb edir [Rzayeva, 1998: 66].

Naxçıvanda Gəmiqaya təsvirləri içərisində həm kollektiv həm də solo rəqs səhnələri təsvir edilmişdir. Burada üç rəqs növü aşkarlanmışdır, ağır templi rəqs növü, iti templi rəqs növü və magik məzmunli pantomima rəqs növləri aşkarlanmışdır.

Burdakı qayüstü mərasim xarakterli səhnədə aparıcı rəqqasın başında buynuzlu maska vardır və digər bir rəqsdə isə solist ifaçı rəqqas təsvir olunub. Onun dəqiq çəkilmiş spesifik hərəkətləri belə bir fikir yürütməyə imkan verir ki, rəqqas magik məzmunlu pantomima rəqsində iştirak edir. Digər bir rəsmdə yenə də yallı tipli rəqs təsvir olunub. Arxeoloq alimlərimiz "Gəmiqaya" rəsmlərini tunc dövrünə aid etmişlər. Eramızdan əvvəl bu ərazidə ifa edilən rəqslər sözzssüz ki, nəfəsli musiqi alətlərin müşayəti ilə ifa edilmişdir

Naxçıvanda Gəmiqaya qayaüstü abidələrindən əlavə Qızılvəng, Nə buyurdu kimi digər mədəniyyət tariximizi özündə əks etdirən digər tarixi abidələr də vardır. Bu tarixi abidələrlərdəki rəsmlər arxeoloq alimlərimizin və musiqişünaslarımızın hədsiz marağına səbəb olmuşdur.

Buna əlavə olaraq Naxçıvan şəhərinə yaxın Qızılvəng deyilən bir ərazidə digər bir maddi-mədəniyyət nümunəsi aşkarlanmışdır. Burada aşkar edilmiş bir bardağın üzərində parlaq geyimli bir qadın və kişi yallı hərəkətlərinə bənzər rəqs anında təsvir edilmişdir. Kişi əlində yaylıq tutaraq rəqs edir, qadın isə hər iki əlini yuxarı qaldıraraq rəqqasə kimi təsvir edilmişdir. Bardağın üzərindəki rəqs hərəkətləri müasir Azərbaycan milli xalq rəqslərini xatırladır. Müasir dövrümüzdə də yallıların ifası zamanı, yallıbaşı əlində yaylıq yelləyərək rəqs edir. Sözsüz ki, bu cür təsvirlər az qala bütün dünyanı qarış-qarış gəzən Şərur yallılarının qədimliyinin, ilkin variantlılığını özündə əks etdirir. Qızılvəngdəki bu maddi-mədəniyyət nümunəsini arxeloq alimlərimiz e.ə. ikinci minilliyə aid edirlər [AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu, 2012: 31].

2020-ildə AMEA-nın Naxçıvan bölməsinin əməkdaşı, Nizami Alıyevin Gəmiqaya ərazisində yenidən axtarışlar apararaq burada qədim rəqs növərimizlə yanaşı, ifaçılıq sənətimizi özündə öks etdirən rəsmlər aşkarlamışdıq. Gəmiqaya qayaüstü rəsmləri adlı kitabı çapdan çıxmışdır. Bu kitabda əvvəlki nəşrlərə nisbətən daha çox rəsmlər vardır.

Nizami Alıyevin "Gəmiqaya qayaüstü rəsmləri" adlı kitabında çoxlu sayda həm kollektiv həm də bir neçə nəfərin birlikdə rəqsi təsvir edilmişdir. Həmin kitabın 563-cü səhifəsində iki ayrı-ayrı rəqs səhnəsi təsvir edilmişdir. Rəqs edənlərin arasında qopuza bənzər simli alətlə yanaşı, iki nəfərin əlində rəqs anında rəsm təsvir edilmişdir. Burada müxtəlif rəqs səhnələrinin təsvirinin verilməsi, bizdə həmin dövrdə nəfəsli alətlərin ifa edilməsi haqqında fikir yürütməyə əsas verir. Sözssüz ki, belə rəqslər nəfəsli musiqi alətlərinin müşayəti ilə də ifa olunurmuş. Burada digər iki ayrı-ayrı kollektiv rəqs səhnəsinin edənlərin arasında əlində qopuzabənzər simli alət tutmuş iki insan rəsmi vardır.

Gəmiqayadakı mədəniyyətimizlə bağlı bəzi rəsmlər xalqımızın rəqs və musiqi ifaçılığı tarixininin tədqiqi baxımından böyük əhəmiyyətə malikdir. Bu qayaüstü rəsmlərdə

həm kollektiv, həm də solo rəqs səhnələri təsvir edilmişdir. Min illərdir ki, açıq havada eroziyaya məruz qalmış qayaüstü rəsmlərdə tütək, ney və tuluma bənzər rəsmləri çətinliklə təyin etmək olur.

Nizami Alıyevin "Gəmiqaya qayaüstü rəsmləri" adlı kitabı rəqs və qədim alətlərlərin tarixiylə bağlı tədqiqat aparanlar üçün ən dəyərli mənbədir [Rzayeva, 1998: 563].

Tarixən istər toy şənliklərində və istərsə də mərasimlə bağlı şənliklərində ifa edilən rəqslər əsasən nəfəsli alətlərin müşayəti ilə ifa olunmuşdur. Bu ərazidə apardığımız tədqiqatlar zamanı məlum olmuşdur ki, qədim dövrlərdə burada yaşayanlar toy şənlikləri tulumun və zuranın və balabanın müşayətilə ifa edilərmiş. Belə ifa növü müasir dövrümüzdə də mövcuddur. İfa zamanı birinci zurna melodiya, ikinci zurna dəm saxlayar və çubuqlu nağara isə ritm saxlayır.

Azərbaycanın başqa bölgələrinə nisbətən unudulmaqda olan nəfəsli alətlərimiz Naxçıvan ərazisində öz ifaçıları tərəfindən yaşadılaraq müasir dövrümüzə çatdırılmışdır. Müasir dövrümüzdə burada nəfəsli alətlərimizdən zurna, balaban, ney ilə yanaşı tulum ifaçılığı sənəti də tarixən Naxçıvanda el şənliklərinin bəzəyi olmuş və folklor sənətimizin inkişafında mühüm rol oynamışdır.

Tulum bir vaxtlar Qarabağ, Laçın, Qazax, Tovuz və Naxçıvan ərazisində geniş yayılmış hava ilə doldurulmuş körüklü və nəfəslə çalınan dəri çalğı alətidir. Başqa nəfəsli çalğı alətləri kimi tulumun da çox qədim tarixi vardır. Alimlərimiz tulumun yaranma tarixini sinifli cəmiyyətin ilk dövrlərinə aid edirlər. Tulumun müxtəlif növləri və müxtəlif adlarla Qafqaz, eləcə də bir sıra Avropa ölkələrində istifadə edilir. Bu alət qədimdə maldarlıq, əsasən də, qoyunçuluqla məşğul olan köçəri tayfalar tərəfindən ifə edilərdi. Tulumun səs tembri zurnanın səsinə bənzədiyi üçün bə'zən ona "tulum zurnası" da deyilib. Tulum xüsusi üsulla aşılanıb yumşaldılmış keçi və ya qoyun dərisindən hazırlanır. Bütöv soyulmuş dərinin iki ayağı möhkəm bağlanılır. Qalan ikisindən birinə tuluma hava doldurmaq üçün sümükdən və ya qamışdan hazırlanmış, ağzında tıxacı olan boru, digərinə isə aləti ifa etmək üçün iki qoşa boru (gövdə) bərkidilir. Uzunluğu 260-280 mm olan həmin gövdələrin üzərində 7 oyuq açılır. İfaçı sol qoltuğunda tutduğu içərisi hava ilə doldurulmuş tuluğu azacıq təzyiqlə sıxmaqla havanı borulara daxil olmağa məcbur edərkən hər iki əlin barmaqları ilə oyuqları açıb-bağlamaqla istənilən səs ucalığını əldə edə bilir. Birinci boruda melodiya çalınır, ikincisində isə həmin melodiyanın tonikası saxlanılır. İfa zamanı barmaqları qamışdakı pərdələr üzərində gəzdirməklə istənilən melodiyanın səslənməsinə nail olmaq mümkündür. Tulumçunu adətən nağaraçı müşayiət edir. Naxçıvan (xüsusilə Şərur, Babək) bölgəsinin böyük şöhrət qazanmış tulum ifaçıları bakıda, moskvada və keçmiş SSRİ-nin şəhərlərində keçirilmiş festivallarında dəfələrlə mükafatlar almışlar. Tulum ifaçısı əsasən, solo aləti ifa edər bəzi hallarda isə balaban çalanlar dəstəsində ifa edirdilər.

Bir zamanlar el şənliklərində, musiqi məclislərində özünəməxsus yer tutan tulum əsrlər ötdükcə tədricən unudulmağa başlasa da bu alətin taleyi ilə görkəmli musiqişünaslarımız məşğul olmuş onun ifaçılarını üzə çıxarmışlar.

Keçən əsrin 1970-80-ci illərində bu alətlə bağlı tək-tək qeydəri bir də sənətşünas S. Abdullayevanın 1972-ci ildə "Elm və həyat" jurnalında dərc etdirdiyi yığcam məqaləni nəzərə almasaq, bir musiqi aləti olmaq etibarilə Tulumun tarpxi ifaçıları və sairə barədə ətraflı, sistemli araşdırılma aparılmamışdır.Bu alətin adının mənşəyinə gəlincə, fikrimizcə, "tulum" sözü "tuluq" sözü ilə əlaqədardır. Çünki tulumun da elə əsas hissəsi aşılanmış, ayaq çıxıntıları tikilmiş dəri torbadan-tuluqdan ibarətdir.

Bir cəhətə də toxunmaq istərdik. Rəssam sənətşünas Elçin Aslanovun yazdığına görə, keçmişlərdə kütləvi el şənliklərində nizam-intizamı qoruyan sərancamçıya "Tulumçu" deyilirmiş. Həmin Tulumçu əyninə dəri don, başına gülah geyir, əlinə isə keçi dərisindən bir tuluq alardı.Tuluğu su ya hava ilə doldurub, oyun meydançasına soxulan tamaşaçılara tərəf vuraraq meydana girmələrinin qarşısını alardılar. Deməli, el şənliklərində asayişi qoruyan bu tulumçunun əlində tuluq olardı və güman ki, elə həmin "tulumu" adı da "tuluq" sözü ilə bağlıdır.

Cəbi Əhmədovun keçən əsrin 1960- 80-ci illərdə yetişdirdiyi tulum ifaçısından biri də Naxçıvanın Babək rayonundan Əli Sevdamalıyev olmuşdur. Onlar gözəl tulum ifaçıları kimi bu aləti ifa edərək geniş şöhrət qazanmış həm də bu qədim aləti Azərbaycandan kənar hüdudlarda da nümayiş etdirmişlər. Qədimlərdən bəri Tulumçuların repertuarında geniş yer tutan "Səs", "Əzizi", "Köçəri", "Narey", "Şərilli", "Tello", "Sara", "Həsəni" yallıları, "Aman lələ", "Durnam gedir haşana", "Qoftanı", "Kültəpə" kimi xalq mahnıları, "Ruhani", "Nəcəfi", "Tulumu", "Loçimənə" kimi havalar tulum ifaçıları tərəfindən ifa olunmaqdadır. Tulum ifaçısı Həsən Süleymanovun dediklərindən: "Tulum qədimlərdən bəy toylarımızın əsas alətlərindən olub bizim əvvəlki toylarımızda gəlin gətirmə mərasimi əsasən tulumla keçərmiş". Faktlar göstərir ki, qara zurna ilə bir sıra toylarımızda vaxtilə tulum da əsas alətlərdən biri olub.

Hələ keçən əsrin 70-ci illərində Naxçıvanın Şahbuz bölgələrində fəalyyət göstərən "Tulumu" folklor ansamblı nəinki Sovetlər birliyini təşkil edən respublikalarda, eləcə də neçə-neçə xarici dövlətlərdə Çexoslovakiya, Almaniyada Azərbaycanın folklor sənətini saysız-hesabsız əcnəbi tamaşaçıların qarşısında təmsil etmişlər. Bu ansambılın tərkibi Tulum, balaban və çubuqlu nağaradan ibarət idi. Tulumu ansamblını reperüarında qədim xalq rəqslərimizlə bərabər "Tulumu" rəqsi də ifa edilirdi. Bu rəqs iki qadın və bir kişinin bigə ifa etdiyi milli rəqs növüdür. Eramızdan əvvəl bu ərazidə ifa edilən rəqslər sözsüz ki, nəfəsli musiqi alətlərin müşayəti ilə ifa edilmişdir.

Hələ Sovetlər birliyi dövründə Cəbi Əhmədovün yetişdirdiyi tulum , ney, zurna ifaçılarından Süleyman Həsənov, İman Quliyev, Əli Sevdamalıyev və başqaları da Tulum ifaçıları kimi şöhrət qazanmışdır. Onlar bu qədim musiqi alətini Azərbaycanda və xarici dövlətlərdə keçirilən simpuzium və festifallarda qədim el havalarımızı səsləndirərək yüksək mükafatlarla ölkəmizə qayıtmışlar [Rzayeva, 1998: 204-206].

Milli irsimizə həmişə böyük diqqətl vəə qayğıyla yanaşan Naxçıvan və eləcə də Türk xalqlarının mədəni irsiylə bağlı daim yorulmadan araşdırmalar aparan gözəl qələm ustası, tədqiqatçı alim Əli Şamil vaxtilə Naxçıvanda çalışarkən, məhşur tulum ifaçısı Cəbi Əhmədovun sənətinə hörmətlə yanaşaraq, onunl sənəti ilə maraqlanmışdır. O, Cəbi Əhmədovun sənəti ilə bağlı fikirlərini qələmə alaraq 1989-cu ildə "Qobustan" İncəsənət toplusu jurnalında "Hara köçür bu köçəri?" adlı məqalə dərc elətdirir. O, məqaləsində qədim nəfəsli alətlərimizdən tütək, ney, zurna və tulumun mahir ifaçısı Cəbi Əhmədovun fikirlərinə hörmətlə yanaşaraq yazmışdır: "Qədim musiqi alətlərimizin ifaçısı Cəbi Əhmədov ata-babaları "Köçəri"ni və digər el havalarını necə çalıbsa, o da elə çalır. Zurna sanki döyüş meydanından, tulum isə döyüşdən sonra meydanda qalmış yaralı igidlərin taleyindən hekayət açır.

Cəbi gah zurnada, gah balabanda, gah da tulumda el havalarını çalır. Naxçıvan qədim el sənətini davam etdirən bir sıra tulumçular olmuş və bu sənəti 1990-cı illərin əvvəllərinə dək Şahbuz rayonu Kolanı kəndində yaşamış kamil nəfəsli alətlərin ifaçısı,

həm də tulum hazırlayan usta kimi şöhrətlənmiş Cəbi Əhmədov olmuşdur. Onun hazırladığı tulumlar Bakıda və Moskvada keçirilən sərgilərdə mukafatlar almışdır.

Mahir tulum ifaçısı sənət aləminə balabana olan marağı ilə gəlib, el-oba şənliklərində zurnaçı kimi tanınsa da onu uzaqlarda tanıtdıran tulum olub. Onda əvvəlcə zurna, balaban sonra isə tulum çalmağa marağı olub.O, təkcə Naxçıvanda deyil, Azərbaycanda tulum ifaçısı tanınınır. Cəbi Əhmədov kənd mədəniyyət evində zurna, balaban, və ney çalanlar dərnəyi yaradır. Bu dərnəyin şöhrəti tezliklə naxçıvandan uzaqlara yayılır. Babək rayonunun Cəhri, Kültəpə, Şərur rayonunun Daşarx, Dəmirçi və digər kəndlərindən tulum həvəskarları Cəbidən bu sənəti öyrənməyə gələrdilər.

Cəbi Əhmədovun ətrafında tulumda çalmağı bacaranların sayı artan kimi o tulumu folklor ansamblını yaradır. Onun yaratdığı bu ansambl 1976 – 1977- ci illərdə zəhmətkeşlərin Ümumittifaq bədii özfəaliyyət yaradıcılığı festivalının qalibi olmuşdur[Şamil, 1998: 93].

Naxçıvanda ifaçı sənətkarlar tərəfindən yaşadılaraq günümüzədək ifa edilən nəfəsli alətlərimizdən biri də neydir.

XVII əsr Şərq şer və musiqi məclislərinin yaraşığı olan Mirzə Məhəmmədəli Saib Təbrizi öz qəzəllərinin birində neyin Musa əsası kimi qəm udmaqda əvəzsiz olmasından danışır.

Ney hərçənd ki, sarı sısqa, arıq və əl-ayaqsızdır.
Ancaq Musa əsası kimi qəm udmaqda əjdahadır.

Rəvayətə görə, Musa peyğəmbər çoban ikən çox gözəl ney çalarmış. Neyin əvvəllər çobanlar tərəfindən ifa edilməsinə baxmayaraq, uzun müddət musiqi məclislərimizin əsas aparıcı alətlərindən biri olmuşdur.

Orta əsrlərin bir sıra şairləri də neyə müraciət etmiş, onun zərif, kövrək səsindən təsirlənmişlər.

Dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyov 1926-cı ildə "Maarif və mədəniyyət" (indiki "Azərbaycan") jurnalının 1-2-3-cü nömrələrində dərc etdirdiyi "Azərbaycan musiqisinin həyatına bir nəzər" adlı elmi məqaləsində neyin ecazkar səsinə xüsusi qiymət verərək yazır: "Səscə ən pürməlahət və eşqnikar alət varsa, o da neydir ki, mütəssifən çox az istemal olunur".

Dahi Üzeyir bəyin çox yüksək qiymətləndirdiyi bu alətin indiki taleyi ilə bağlı mülahizələr söylənilmişdir.

Prof. Teymur Bünyadov "Əsrlərdən gələn səslər" kitabında bütün xalq çalğı alətləri ilə yanaşı ney haqqında da müəyyən məlumat verərək bildirir ki, XIX əsrdə və XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda bir sıra ney ifaçıları olmuşdur.

Ney haqqında yazan başqa bir müəllif Əvəz Rəhmətov təəssüflə bildirir ki, müəyyən vaxtdan sonra neyi olsa-olsa muzeylərdən axtarmaq lazım kələcək. Vaxtilə bir çox dahilərimizin yüksək qiymətləndirdiyi bu alətin Naxçıvan Muxtar Respublikasında müasir ifaçılarına rast kəldikdə az da olsa təsəlli tapırıq və onların yaddaşlarını vərəqləyirik.

XIX əsrin sonları, XX əsrin əvvəllərində naxçıvanın Şahbuz rayonunun Kükü kəndində yaşamış Nüseynli Bayramalı dolanışıq üçün Şuşaya gedərək xanın təsərrüfatında nökərçilik etmişdir. O, bu müddətdə ney çalmağı öyrənir. Bir müddətdən sonra Məşədi Bayramalı öz kəndinə qayıdır. O, sonra bu sənəti Qulu Cavadova, Nəsrullah İbadaova öyrə-

dir. Onun ney sənətini öyrətdiyi bu ifaçılar, kənddə gecədən səhərədək davam edən musiqi məclislərində ney ifa edərmişlər.

Bu ney ifaçısı təxminən 1885-1935-ci illərə kimi fəaliyyət göstərmişdir. Bayramalı Hüseynov uzun müddət Cənubi Azərbaycanda yaşamış və orada Məşədi Bayramalı ləqəbi ilə tanınmışdır. Məşədi Bayramalı çox az bir vaxtda da Cənubi Azərbaycanda mahir ney ifaçısı kimi şöhrət tapmışdır. O, neydə müəyyən quşların səsini, bəzən sözləri elə aydın ifa edərmiş ki, onu dinləyənlər asanlıqla başa düşərmişlər. Məşədi Bayramalının ney sənətini öyrətdiyi sənətkarlardan Qulu Cavadov çox yüksək ifa tərzinə malik bir sənətkar olmuşdur. Onun yaradıcılıq dovrü 1920-1975-ci illəri əhatə etmişdir. Vaxtilə bu sənətkar Naxçıvanda keçiripən el şənliklərində, açıq yay konsertlərində və Naxçıvan radiosunda tez-tez çıxışlar edərmiş. Naxçıvan musiqisevərləri onun ifasını yüksək səviyyədə alqışlayarmışlar. O, həm də oxuyanları müşayiət edərmiş. Bu sənətkarın repertuarı, əsasən, el havaları, şikəstələr, xalq mahnıları və oyun havalarından ibarət olmuşdur. Araşdırmalar apararkən həmin dövrdə Naxçıvan ərazisində ney sənətinin geniş bir inkişaf yolu keçdiyi məlum olur.

Son zamanlara kimi ney ifaçısı kimi fəaliyyət göstərən sənətkarlardan biri də Nəsirullah İbadovdur. Bu yaşlı sənətkar ney haqqında öz fikirlərini bildirərkən qeyd etdi ki, neydən təkcə el şənliklərində deyil, eyni zamanda keçmişdə dini mərasimlərin keçirilməsində də istifadə olunmuşdur. Apardığımız araşdırmalar içərisində bu sənətkarın fikrini təsdiqləyən tarixi məlumatlarla rastlaşırıq.

XVI əsrdə dini məzmun daşıyan ilahi janrına aid olan dini mahnıların ifası zamanı da neydən istifadə olunması fikirləri vardır. Bütün orta əsr boyunca sufi poeziyamızda ney çox xatırlanmış, neyin naləsi əzaba dözümlülük və həqiqətə çağırış kimi qiymətləndirilmişdir. Bu cür məlumatlardan aydın olur ki, ney ifaçılıqı sənəti Azərbayçan ərazisində – daha çox Naxçıvanda böyük bir inkişaf yolu keçmişdir.

Nəfəsli alətlərin gözəl ifaçılarından olan İman Quliyev Azərbaycanda tanınmış el sənətkarı kimi respublikamızda və digər xarici ölkələrdə keçirilən festival və simpoziumların laureatı olmuşdur. O nəinki ney, həmçinin bir çox nəfəsli xalq çalğı alətlərimizin mahir ifaçısı kimi tanınmışdır.

Əvvəldə qeyd etdiyim kimi nəfəsli alətlər Naxçıvan bölgəsində eləcə də yallı sənətinin beşiyi olan Şərur rayonunda da öz ifaçıları tərəfindən keçmişdən və müasir dövrə kimi yallı sənətini nəfəsli və zərb alətinin müşayəti ilə ifa edilmişdir. Şərur rayonunda 1985-cı illərədək ney ifaçısı kimi tanınan ifaçılardan biri də Nəsirullah Süleymanov olmuşdur. Bu sənətkarın ifaçılıq fəaliyyəti 1950-1985-ci illəri əhatə etmişdir.

Onun yaşadığı Yenkicə kəndindən neçə-neçə ney ifaçısı Muxtar Respublikamızın ərazisində keçirilən milli bayramlarda, el şənliklərində fəaliyyət göstərmişlər. Nəsurullah Süleymanovun atası Rəhim kişi də mahir ney ifaçısı olmuşdur. Şərurlu ney ifaçılarından söhbət düşəndə Çərçiboğan kəndindən öz ifasıyla dinləyiciləri valeh edən Vəli İsmayılovun adı indi də yaşlı sakinlər tərəfindən xoş xatirələrlə xatırlanır. Bu sənətkar neylə yanaşı başqa nəfəsli alətlərimizi də gözəl ifa etmək bacarığına malik bir sənətkar idi.

Naxçıvan toylarına Dərələyəzdən aşıqlar və zurna ifaçıları dəvət edilərdilər. Dərələyəzli zurna ifaçılarından Qaçay, Balay, Budaq, Ələmdar, Xasay, Əmiraslan kimi sənətkarlar toy mərasimlərinə dəvət edilərdilər.

Şahbuz rayonunun Daylaqlı kəndində yaşayıb-yaradan mahir zurna ifaçısı Göyüş Məmmədov və onun oğlu Nəriman Məmmədov toy şənliklərinə toydan bir neçə ay əvvəl dəvət alardılar. Göyüş Məmmədov xalq oyun havalarına dərindən bələd olan bir zurna

ifaçısı idi. O,el havalarını çox məharətlə ifa edərdi. Toy ziyafətlərinə həmişə oğlu Nərimanla gedər və Nəriman onun ifasına dəm saxlayardı. O, dünyasını dəyişəndən sonra, Nəriman atasının sənətini davam etdirərək toy mərasimləri və el şənliklərində tamaşaçı və dinləyicilərin dərin sevgisini qazanmışdır.

Respublikamız, ərazisində Azərbaycanın unudulmaqda olan bir çox nəfəsli və simli musiqi alətlərin yenidən musiqi aləminə qaytarılması ilə bağlı istedadlı musiqişünaslarımız və bu sahədə sənətkarlarımız çox ciddi şəkildə məşğul olublar.1980-ci illərdən öz istedadı ilə dinləyiciləri valeh edən hərtərəfli musiqi istedadına malik olan sənətkarlardan biri də İxtiyar Seyidovdur. İxtiyarın düzəltdiyi qədim musiqi alətləri milli musiqimizə əvəzsiz töhfədir. Bu sənətkar eyni zamanda düzəltdiyi alətləri ustalıqla ifa edir. Onun düzəltdiyi qədim alətlərdən tənbur, çəğanə, ney, rübab və sazın bir neçə növü musiqiçilərimizin ifasında səsləndirilir. Onun ilk dəfə dəmir borudan düzəltdiyi və ifa etdiyi ney alətini 1985-ci ildə musiqişünas Aydın Ziyadlının təşəbbüsü ilə Rüstəm Mustafayev adına Azərbaycan İncəsənət Muzeyi tərəfindən eksponat kimi qəbul edilmişdir.

Son zamanlarda XIII əsr böyük Azərbaycan musiqişünası Səfiəddin Urməvi tərəfindən düzəltdiyi muğni aləti xalq musiqi ifaçılığımıza qaytarılmışdır. Məlum olduğu kimi bu alət çoxdan unudulmuş və bu alətin xarici görnüşü haqqında belə məlumat yox idi. Azərbaycan Milli Konservatoriyasının "Etnomusiqişünaslıq" kafedrasının müəllimi, sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə bu alətin taleyi ilə uzun müddət maraqlanmış və onun tarixi mənbələrdə olan üç növünü aşkarlayaraq həmkarı İxtiyar Seyidov bu aləti yenidən ifaçılıq sənətimizə qaytarmaq məqsədi ilə təqdim etmişdir. İxtiyar Seyidov muğni alətlərinin şəkildə olan üç növünü uzun müddət nəzərdən keçirmiş və alət haqqında Abasqulu Nəcəfzadənin verdiyi məlumata əsaslanaraq qədim muğni alətini ifaçılıq sənətimizə qaytarmışdır [Rzayeva**,** 1998: 70**].**

Naxçıvan toylarına Dərələyəz aşıqları, zura ifaçıları, dəvət edilərdilər. Vaxtiylə Şahbuz toylarına Dərələyəzdən dəvət edilən zurna ifaçılarından Xasay, Əmiraslan, Budaq, Qaçay, Ələmdar dəvət edilərdilər.

ƏDƏBİYYAT

1.Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Memarlıq və İncəsənət İnstitutu (2012). Bakı: Şərq-Qərb, s31.

2.Rzayeva, B. (1998). Naxçıvanda Ney ifaçılığı tarixindən Ali diplomatiya Kolleci, Dil, Ədəbiyyat, Mədəniyyət.Bakı. Diplomat nəşriyyatı, s. 66.

3.Rzayeva, B. (1998). Naxçıvan Musiqi tarixinin yadigarı-Tulum. Uluslararası qaynaqlarda Naxçıvan, Beynəlxalq sipoziumun materialları, Bakı, s.204-206.

4.Şamil, Əli (1998). Hara gedir bu köçəri. Tulumçalan Cəbi. Bakı: Qobustan İncəsənət toplusu, s.93.

5. Alıyev, N. (2020). Gəmiqaya Qayaüstü rəsmləri.Naxçıvan, Əcəmi, s.563.

6.Rzayeva, B. (1998). Naxçıvanda Ney ifaçılığı tarixindən Ali diplomatiya Kolleci, Dil, Ədəbiyyat, Mədəniyyət, Bakı: Diplomat nəşriyyatı, s. 66.

Чолпон ТУРУМБАЕВА
кандидат искусствоведения, доцент
Кыргызский Национальный Университет Культуры
и Искусств имени Б. Бейшеналиевой
ORCID ID: 0000-0002-8955-3665
E-mail: turumbaeva@gmail.com

БАРХАТНО – БАРИТОНОВЫЙ ЗВУК В КЫРГЫЗСКОЙ НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Резюме. Каждый народ имеет свою культуру, язык, традиции, а также музыкальные инструменты, восходящие к глубокой древности. У кыргызов таких древних инструментов много. Они делятся на духовые, струнные щипковые, ударные, струнно-смычковые и ударно-дистанционные. Все они не всегда занимали равноправное положение в развитии народной музыки, поскольку их звуковые и ритмические возможности также были различны. В силу исторических условий жизни на протяжении веков распространение и использование инструментов среди населения менялись. Некоторые из них когда-то были неотъемлемой частью быта, но впоследствии стали редкими или вовсе вышли из употребления.

Ценные сведения о народных музыкальных инструментах можно найти в эпосах, научных трудах средневековых музыковедов и в записках путешественников, например, прежде всего в эпосе «Манас». В статье представлено краткое исследование звуковысотных и тембровых возможностей кыргызских народных инструментов, а также истории их создания. В статье представлены краткое исследование и данные о коллективном исполнении на традиционных инструментах, формировании оркестра кыргызских народных инструментов, приводятся сведения о попытках воссоздания национальных инструментов, а также мнение искусствоведов о необходимости изучения мягких, нежных тембров инструментов на основе данных мастеров-специалистов. Это определяет основные цели и задачи данного исследования.

Ключевые слова: традиция, культура, музыкальный инструмент, духовой инструмент, ударный инструмент, щипковые струнные инструменты, смычковые струнные инструменты, тембр.

QIRĞIZ XALQ İNSTRUMENTAL MUSİQİSİNDƏ MƏXMƏRI-BARİTON SƏSLƏNMƏ

Özət. Hər bir xalqın özünəməxsus mədəniyyəti, dili, ənənələri və dərin tarixi köklərə malik musiqi alətləri mövcuddur. Qırğız xalqının da qədim dövrlərdən bu günə qədər gəlib çatan bir sıra belə musiqi alətləri vardır. Bu alətlər nəfəsli, simli–mizrablı, zərb, simli-yaylı və zərb-distant qruplarına ayrılır. Onların hamısı xalq musiqisinin inkişafında eyni səviyyədə rol oynamamışdır, çünki bu alətlərin səs tembri və ritmik imkanları bir-birindən fərqli olmuşdur. Tarixi və sosial şəraitin təsiri ilə əsrlər boyunca bu alətlərin əhali arasında yayılması və istifadəsi də dəyişikliklərə uğramışdır. Onlardan bəziləri bir zamanlar gün-

dəlik həyatın ayrılmaz hissəsi olmuş, lakin sonralar nadir hallarda istifadə edilən və ya tamamilə unudulan alətlərə çevrilmişdir.

Xalq musiqi alətləri haqqında qiymətli məlumatlara dastanlarda, orta əsr musiqişünaslarının elmi əsərlərində və səyyahların qeydlərində rast gəlinir. Bu baxımdan xüsusilə "Manas" dastanı mühüm mənbə kimi diqqət çəkir. Məqalədə qırğız xalq musiqi alətlərinin səs diapazonu və tembr xüsusiyyətləri, həmçinin onların yaranma tarixi haqqında qısa tədqiqat təqdim olunur. Bununla yanaşı, ənənəvi alətlərdə kollektiv ifa, qırğız xalq çalğı alətləri orkestrinin formalaşması, milli alətlərin bərpasına dair cəhdlər və incəsənətşünasların alətlərin yumşaq, zərif tembrlərinin öyrənilməsi zərurəti barədə ustad sənətkarların fikirlərinə əsaslanan məlumatlar da verilir. Bütün bunlar təqdim olunan tədqiqatın əsas məqsəd və vəzifələrini müəyyənləşdirir.

Açar sözlər: ənənə, mədəniyyət, musiqi aləti, nəfəsli alət, zərb aləti, simli–mizrablı alətlər, simli–yaylı alətlər, tembr.

Кандай гана эл болбосун тили, каада-салты, маданияты сыяктуу эзелтеден келе жаткан көркөм өнөрү, анын ичинде музыкалык аспаптары бар. Андай байыркы аспаптар кыргыз элинде да аз эмес. Алар үйлөмө, чертме, урма, тартма, какма аспаптар болуп бөлүнөт. Аталган аспаптардын бардыгы элдик музыканын өнүгүшү үчүн дайыма эле бирдей даражада байытуучу мааниге ээ болгон эмес. Анткени алардын үн чыгаруу, ыргактык мүмкүнчүлүктөрү да ар кандай болгон. Кылымдардан кылымдарга тарыхый жашоо – шартка байланыштуу, аспаптардын калк арасында таралышы, пайдаланышы да өзгөрүп турган. Айрымдары бир кезде жашоо-тиричиликтин ажырагыс бөлүгү болуп келсе, кийинчерээк сейректеп, же болбосо толугу менен колдонуудан чыгып калган.

Өткөн доорлордо жаралган эпостордо, орто кылымдардын музыка таануучуларынын илимий эмгектеринде, саякатчылардын макалаларында элдик музыкалык аспаптар жөнүндө баалуу маалыматтар кездешет. Алсак, эң алгач «Манас» эпосунда баяндалат. Макалада кыргыз эл аспаптарынын добуш бийиктиги коңур түстү (тембрди) бергендиги тууралуу жана аспаптардын жаралуу тарыхы боюнча кыскача иликтөөлөр берилет. Макалада салттуу аспаптардын топко биригип ойноосу, кыргыз оркестринин түзүлүшү, кыргыз эл аспаптарын кайрадан жасап чыгуу аракеттери, жаңы изилдөөнүн муктаждыгы, коңур үн боюнча өнөрпоздордун пикирлери боюнча иликтөөлөр жана маалыматтар берилип, изилдөөнүн негизги максаты жана жыйынтыгынын шарттары, муктаждыгы аныкталат.

Ачкыч сөздөр: каада – салт, маданият, музыкалык аспап, үйлөмө аспап, урма аспап, чертме, тартма, тембр.

Summary. Each nation has its own culture, language, traditions, as well as musical instruments that go back to ancient times. The Kyrgyz people have many such ancient instruments. They are divided into wind, plucked string, percussion, string and bowed, and percussion instruments. All of them did not always occupy an equal position in the development of folk music, because their sound and rhythmic capabilities were also different. Due to historical living conditions over the centuries, the distribution and use of

tools among the population has changed. Some of them were once an integral part of life, but later became rare or fell out of use altogether.

Valuable information about folk musical instruments can be found in epics, scientific works of medieval musicologists, and in the notes of travelers. For example, primarily in the epic “Manas”. The article presents a brief study of the pitch and timbre capabilities of Kyrgyz folk instruments, as well as the history of their creation. The article presents a brief study and data on collective playing of traditional instruments, the formation of an orchestra of Kyrgyz folk instruments, provides information on attempts to recreate national instruments, and also presents the opinion of art historians on the need to study the soft, gentle timbres of instruments based on data from specialist masters. This is how the main goals and objectives of this study are determined.

Key words: tradition, culture, musical instrument, wind instrument, percussion instrument, plucked strings, bowed strings, timbre.

Введение. Комуз – один из национальных инструментов кыргызов, свято почитаемый и ценимый нашим народом. С давних времен в каждом доме на почетном месте принято было вешать комуз, символизируя его важность и повсеместное распространение данного музыкального инструмента. Мелодичное и бархатное звучание комуза передает горести и радости кочевого народа, его цели и стремления в жизни. Это духовное богатство кыргызского народа, корни которого сохранились на протяжении веков. Токтогул, наш акын импровизатор назвал комуз «голосом сердца», а в народных сказаниях он наделялся даром человеческой речи. Комуз «говорит» и «рассказывает», комуз повествует о далеких исторических событиях, о реальных бытовых и необычайных событиях.

«Издревле струны комуза изготовлялись из овечей кишки, что придает звучанию инструмента нежные, бархатные теплые тона, которые со временем стали рассматриваться как традиционный звук.» (Исабаев, 1987:4).

Происхождение и название комуза. Легенда об охотнике Камбаркане, сделавшем первый инструмент комуз, также рассказывает о его звучании: «Камбаркан сначала создал комуз и долгое время не мог найти для него подходящего названия. Название такой чудо-вещи тоже должно было быть чудесным. Однажды, прогуливаясь по горам, он увидел необычную траву под названием «комузкак». Эта трава выглядела скромно, но, если её сломать и подуть в нее, она издавала глубокий звук. Люди называли её 'комузкак'. Камбаркан подумал: 'Почему бы не назвать этот инструмент комуз? Комузкак... Комуз...' И решил, что имя этому инструменту действительно должно быть 'комуз' (Кайбылда уулу, 2000: 28).

В эпосе «Манас» подробно описано не только изготовление каждого инструмента, но и особенности издавания звуков и игры на инструментах:

«Өрүктөн комуз чаптырган,
Үкөктөп чарасын терең ойдурган.
Тепкесин тайкы койдурган,
Ичеги кылын тактырган,
Күүсүн уккан жактырган».

Также, по словам известного манасчы Сагымбая Орозбакова:
“Карагай капкак жаптырган,
Комузчудан жүздү алдырган” (Кайбылда уулу, 2000: 28).

Комуз в народе. “Ранние письменные сведения о музыкальной истории кыргызского народа можно найти в ряде источников. В 630 году китайский паломник Сюань-Цзянь путешествовал по территории современного Кыргызстана, и в честь его прибытия был устроен пир под музыкальное сопровождение” (Орусбаева, 1982: 395).

В произведениях Гардизи, персидского писателя, жившего в XI веке, он дает интересные сведения о музыкальной культуре древнего кыргызского народа. По его словам, каждый год в назначенный день музыканты собирались для виртуозного инструментального исполнения, и говорят, что слушатели превыше всего понимали и ценили музыкально-поэтическое импровизаторское мастерство артистов (Виноградов, 1972: 4).

В своей статье И. В. Горина писала об инструментальном исполнительстве кыргызов: «Инструментальное исполнительское мастерство кыргызов достигло высокого уровня. Инструментальное трезвучие – величайшее достижение кыргызской народной музыки» (История музыкального фольклора кыргызского народа, 2008: 165). Поэтому, в кыргызской инструментальной музыке часто встречается трехголосье.

Известный музыковед широкого профиля В. С. Виноградов, вслушиваясь в художественный образ, структуру и гармонию Атая Огомбаева, исполнявшего широкую, певучую лирическую мелодию, сказал: «В этот момент во мне полностью угасло пламя музыканта-аналитика. Люблю музыку увлеченно, без самопожертвования. Я влюбился в кыргызскую музыку», — писал он (Виноградов, 1972: 12). Когда музыковеда спросили, почему он посвятил много лет своей жизни кыргызской музыке, он высказал свое мнение следующим образом: «Атай и его искусство сыграли решающую роль в судьбе музыкальной науки, создали интерес и к кыргызской музыке, а также, как и в музыке Средней Азии и Востока вообще» (Виноградов, 1972: 12).

В работах В. С. Виноградова отражены практически все стороны кыргызской народной музыки: ее образ и эмоциональное содержание, песенные и инструментальные жанры, музыкальные инструменты, формы народной музыки, ладово-интонационное и гармоническое сочетание, метроритмическая структура, формы, особенности пения и инструментального исполнения. Таким образом, В. С. Виноградов значительно расширил антологию кыргызской народной музыки, начатую А. В. Затаевичем.

В.С.Виноградов всегда подчеркивал неоценимую роль мастеров народной музыки в истории культуры страны: «Они - народные певцы-исполнители (как их называют музыковеды) и инструменталисты - носители древних традиций, и они остаются такими же и сегодня. Кроме того, появление новых, современных форм и жанров профессионального музыкального искусства, ранее здесь неведомых, питает воображение композиторов, как живительный источник, четко определяемый их творчеством» (Виноградов, 1972: 14).

Совместная игра на традиционных инструментах. В начале 20 века, в 1930-е годы, возникновение оркестрового исполнительского искусства внесло значительный поворот в развитие народно-музыкальной культуры кыргызов. Хотя утверждается, что этот переломный момент был связан с организацией кыргызского оркестра на-

родных инструментов, в эпосе «Манас» уже упоминается о совместной игре кыргызов на музыкальных инструментах в группах.

“Кош ооз кернейден,
Кол ичине үчтү алып.
Алтын ооз кернейди,
Арылдатып тарттырып...”
“...Алтымыш төрт сурнайчы,
Азыр болгон ошол кез.
Чыңылдак кылган камышы,
Беш таш жерге угулуп,
Безеленет дабышы...”
Доолбас үнү бапылдап,
Кернай үнү такылдап,
Жезнай үнү чакылдап,
Чылмыр согуп шакылдап,
Доол уруп дүңгүрөп,
Сыбызгы үнү тызылдап,
Дап согулуп дапылдап,
Тойго какчу нагыра... (Виноградов, 1972: 26)

говорится в эпосе "Манас", с давних времен существовали оркестровые группы из народных музыкальных инструментов, и они стремились подавить врагов громким звуком. Древние инструменты были изготовлены из прочных, не разрушаемых материалов и были адаптированы к кочевому воинскому образу жизни. Например, доолы и добулбасы делались из прочной кожи коров и верблюдов, жезнай, кернай— из рогов горных козлов, а местные деревянные материалы (сосна, можжевельник, абрикос, ветлы, тростник и т.д.) использовались для изготовления комузов, кыяков, сурнаев, чооров и сыбызгы, которые можно было носить с собой на лошадях. Чоор и глиняные чопо чооры прятали в сапоги, керней носили на спине, сурнай вешали на шею. Добулбас и доол крепились к седлу, комуз заправлялся за пояс и аккуратно прятался под верхней одеждой.

Создание кыргызского оркестра. Композитор, педагог, дирижер П.Ф. Шубин (1894-1948) в марте-апреле 1936 года на основе ансамбля народных инструментов Кыргызского Государственного театра, состоящего из 14 человек, создал национальный оркестр народных инструментов из 22 музыкантов-исполнителей. В октябре того же года состав оркестра народных инструментов увеличился до тридцати одного музыканта-исполнителя. В ансамбль народных инструментов изначально были приняты такие известные исполнители, как Муратаалы, Калык Акиев, Карамолдо Орозов, Молдобасан Мусулманкулов, Ыбырай Туманов, Алымкул Үсөнбаев, Осмонкул Бөлөбалаев, Атай Огонбаев, Муса Баетов, Актан Тыныбеков, Адамкалый Байбатыров, Шаршен Термечиков, Шекербек Шеркулов, Саид Бекмуратов, Өскөнбай Сейдалиев и другие. Также оркестр подготовил певцов, таких как Кадырбек Чодронов, Марям Махмутова, Жумамдүн Шералиев, Муса Баетов, Атай Огонбаев. Инструментальный

состав оркестра народных инструментов был основан на подлинных народных инструментах (комуз, кыл кыяк, чоор и др.).

П. Шубин поставил перед собой основную задачу создания многоголосного оркестра и приложил к этому все усилия. Поэтому он считал правильным включить в состав оркестра европейские духовые инструменты: флейту, гобой, кларнет и фагот. Тембровые и гармонические возможности оркестра были расширены, а художественный диапазон улучшен. Мелодическая красота и выразительность некоторых эпизодов произведений достигли высокого уровня. Впоследствии коллектив получил возможность исполнять не только кыргызскую музыку, но и русские и европейские классические произведения. О качестве исполнения и инструментальном составе созданного им Кыргызского народного оркестра П. Ф. Шубин сказал: «Структура кыргызского оркестра значительно отличается от других национальных оркестров. В нём есть три основные группы инструментов: деревянные духовые – чоор (флейта), сурнай (гобой); струнные смычковые – кыяк; и струнные щипковые – комуз. В большинстве других оркестров преобладает унисон – от первого до последнего инструмента исполняются только мелодии», – написал П. Ф. Шубин. (Турумбаева, 2016: 29).

Попытки воспроизвести кыргызские народные инструменты. П. Шубин, обновляя инструментальный состав Кыргызского народного оркестра и расширяя его, находит единомышленников и начинает решать вопрос реконструкции кыргызских народных инструментов. Благодаря проекту П. Шубина и содействию руководителя КирОбкома ВКП(б) Б. Исакеева, были начаты предложения по экспериментальному улучшению и обновлению кыл кыяка, комуза и чоора. Эти предложения получили одобрение фабрики музыкальных инструментов в Москве, и таким образом, начались работы по реконструкции инструментов. Спустя некоторое время была разработана первая партия комузов пяти видов: пикколо, прима, альт, тенор, бас, и четыре вида кыл кыяков — прима, альт, бас, контрабас. В оркестр народных инструментов П. Шубин также вводит европейские музыкальные инструменты: флейту, гобой, фагот, скрипку. Однако в творческом коллективе и обществе возникли противоречивые мнения по поводу этой реконструкции, выражались опасения, что кыргызская музыка может утратить свой самобытный колорит (уникальное звучание). Композитор М. Абдраев и Б. В. Феферман (композитор, дирижер) в своей статье «О национальных музыкальных инструментах» написали следующее: «Новый комуз, созданный на основе современных технологий, не может полностью заменить старый инструмент. Некоторые высказывались: "Это не настоящий комуз», другие утверждали: «Мы потеряли уникальное звучание комуза, создав новый инструмент». Третьи говорили: «Новый кыл кыяк, сделанный с нуля, не имеет ничего общего с нашими старыми кыл кыяками» (Турумбаева, 2016: 106).

Шубин и другие музыканты того времени видели основные проблемы в реконструкции с целью улучшения качества кыргызской музыки. Это включало в себя пересмотр нотации и изменение музыкального образования, чтобы привести его к более глубокому уровню в кыргызском обществе; знакомство с классическими музыкальными традициями; продвижение произведений советских композиторов; расширение международных связей в области музыкальной культуры, способствующее

культурному обмену между странами; серийное создание новых музыкальных инструментов, разработанных с учетом кыргызских особенностей; увеличение учебных занятий по музыке в школах, развитие собственных музыкальных групп и оркестров, включая создание новых ансамблей; ответ на потребности в исполнении как классических, так и современных музыкальных произведений.

С 1952 по 1956 годы под руководством главного дирижера и художественного руководителя оркестра народных инструментов Б.В. Фефермана прошел второй этап реконструкции кыргызских народных инструментов, в результате которого были расширены типы и разновидности комузов: комуз-прима, комуз-секунда, комуз-альт, комуз-бас и комуз-контрабас. Каждый из пяти видов комузов был оснащен ладами. Также в инструментарий добавлены кварта и балалайка. В группе кыл кыяков также произошли изменения: кыяк-прима, кыяк-альт, кыяк-бас, кыяк-контрабас. Они были созданы и настроены отлично друг от друга. Верхняя дека была изготовлена с высоким диапазоном и узким отверстием для звука, что сделало звук (добуша) более сильным. Диапазон кыл кыяков расширился от «ми» контроктавы до четвертой октавы «до». Те, кто выступил против реконструкции, называли комузы «плохой балалайкой», а кыл кыяки – «волынкой». (Турумбаева, 2016: 70-90).

Необходимость нового поиска. Реконструкция комуза и кыл кыяка, начатая П. Шубиным и продолженная под руководством Б. В. Фефермана, оказала значительное влияние на современное музицирование. Комузы, основа кыргызского оркестра, использовались в качестве ведущих мелодических инструментов, ограничивая возможность получения точных аккордов. Например, если мы возьмем домбру у казахов, он не сможет произвести такую многоголосность, какую может комуз, который поколение за поколением передавал свой характерный звук. С тех пор как появились мастера исполнители комузисты, владеющие своим инструментом, уникальность звучания комуза стала другой. С введением в оркестр эта характеристика потерялась, а его звучание стало больше похоже на систему балалайки. Попытки выровнять звучание комуза и балалайки под один стандарт, конечно, не совсем верны. Это привело к потере собственной характерной тональности комуза. Использование термина "реконструированный" далее представляется неким упрощением. Исходная тональность комуза теряется в процессе его восстановления. Изменяются основные характеристики звучания инструмента: его высота звука, динамика, интонация и специфика звука.

Сейчас проводятся работы по приведению уникальных инструментов, используемых в составе национального оркестра, к традиицонным, им характерным звучаниям. Это требует серьезных усилий и должно быть приоритетной задачей. Также необходимо признать, что потеря звучания наших уникальных траидционных инструментов произошла по причине незнания, недостаточной исследованности. Приведение комуза к своему исконному традиционному звучанию также представляет собой непростую задачу. Потому что изменение тонового ряда инструментов оркестра и добавление второго плана, или даже просто фонового звука, требует значительных усилий и мастерства. Поэтому для внедрения улучшений и создания новых инструментов необходима государственная поддержка, создание научных иссле-

дователь*ских* л*аборатор*ий и обучение специалистов в высших музыкальных учебных заведениях.

Современное состояние кыл кыяка. Кыл кыяк инструмент сегодня остается незыблемым и с каждым днем все более интегрируется с комузом. Другие инструменты также обладают своими особенностями, различиями и возможностями игры. Однако, уникальность кыл кыяка заключается в том, что он оказывает значительное воздействие на внутренние чувства человека. Его способность сохранить звуковую выразительность в широком диапазоне и перенести традиционные мелодии, передаваемые из поколения в поколение, делает его нашим узнаваемым символом.

Каждый мастер, изготавливающий кыл кыяк, имеет свои особенности, методы и секреты процесса создания. В последние годы традиционный кыл кыяк, передаваемый из поколения в поколение, заменяется инструментом, созданным на основе европейской скрипки. Этот процесс стал ключевым моментом в развитии нашего национального музыкального наследия, наряду с использованием кыл кыяка в оркестре. В результате создание наших двухструнных кыл кыяков и их использование в концертных залах и образовательных учреждениях, включая все музыкальные школы республики, стали очень ограниченными. Основной причиной этой ограниченности стало создание необходимых условий для обучения молодых музыкантов игре на кыл кыяке. В начале использование оркестровых инструментов предназначалось для подготовки музыкантов к работе в оркестре. Однако в процессе игры в оркестровых ансамблях использование двухструнных кыл кыяков ограничивало его возможности, и не было достаточных исследований традиционного кыл кыяка.

В настоящее время четырехструнный кыл кыяк преподается практически во всех музыкальных школах. И не будет ошибкой сказать, что двухструнный кыл кыяк широко используется в индивидуальном исполнении и находится на пути развития, ведь народное искусство отличается от школы исполнительства и достигло профессионального исполнительского мастерства, основанного на вкладе только несколько исполнителей. К сожалению, процесс обучения не налажен, его используют как дополнительный инструмент только заинтересованные студенты или те, кто хочет этому научиться.

«Камбаркан» — новизна реконструкции. С последних десятилетий произошли значительные изменения в культурной сфере, и одной из ключевых областей стало возрождение национального музыкального наследия. Музыканты принялись за восстановление и развитие наших народных музыкальных инструментов, привнося их обратно в жизнь и на сцену. Одним из ярких примеров этого является создание фольклорно-этнографического ансамбля «Камбаркан» под руководством Ч. Исабаева, который не только продвигает музыкальное наследие кыргызов внутри страны, но и привлекает внимание иностранных исследователей. В результате его усилий традиционное музыкальное искусство Кыргызстана ожило и стало значительным фактором в формировании культурного облика страны.

В 1987 году под руководством известного музыканта и артиста Кыргызской ССР, выдающегося комузиста и исполнителя Чалагыза Исабаева и музыканта-исследователя Рысбека Жумакунова был создан ансамбль «Камбаркан» в рамках фольклорно-этнографического направления, чтобы соответствовать требованиям времени,

связанным с усилением интереса к национальным инструментам, особенно в свете упадка уникальных народных промыслов. «Создание ансамблей — не простая работа, а искусство. Во-первых, это процесс поиска забытых народных инструментов и музыкантов, а во-вторых, это трудный поиск опытных мастеров, которые были бы способны создавать и реконструировать инструменты,» - говорит Р. Жумакунов.

Руководители ансамбля собрали настоящих музыкантов и мастеров народных инструментов со всего Кыргызстана. В золотом телевизионном фонде сохранены записи исполнений народных инструментов (комуз, кыл кыяк, чоор и т. д.), созданных местными музыкантами - исполнителями. Эти записи были перенесены на ноты, а затем использованы для создания композиций для ансамбля и выступления работ на сцене.

Основная цель "Камбаркана": во-первых, возрождение музыкальных инструментов, забытых нами, и восстановление народных традиций, связанных с этими инструментами, а также представление их публике."

Мнение о творчестве ансамблей по “коңур звучании”. Ч.Исабаев, главный дирижер фольклорно-этнографического ансамбля «Камбаркан» под руководством заслуженного артиста Кыргызской Республики Р. Жумакунова, высказал следующее:

«В основе нашего ансамбля «Камбаркан» лежит стремление вернуться к традициям, утраченным в последние годы в области мастерства игры на комузе. В 1980-90-е годы мастера игры на комузе, особенно молодые, практически не обучались, поскольку в средних и высших учебных заведениях было мало преподавателей, способных обучать игре на альт, прима и других разновидностях комуза, что привело к упадку мастерства в игре на комузе. В то время найти хороших музыкантов для ансамбля было непросто.

Однако в настоящее время ситуация сильно изменилась, и в числе молодых музыкантов появилась настоящая энергия, поднимающая уровень мастерства музыкантов. Независимо от их позиции или ритмических способностей, у них есть возможность продолжить свой путь. Поэтому у нас нет проблем с музыкантами, но есть проблемы с кыл кыяками. В связи с этим я принимаю меры, чтобы привлечь мастеров по кыл кыяку и поддержать развитие традиционной исконной музыки. Это может быть ответом для дирижеров других оркестров, каждый из которых имеет свои предпочтения и уникальные характеристики". Главный дирижер народного оркестра Бишкекской городской мэрии, заслуженный артист Кыргызской Республики Б. Тилегенов, высказался по вопросу “коңур” музыки следующим образом:

«На самом деле, в оркестре народных инструментов роль комуза часто сводится к сопровождению. Однако в настоящее время возможности комуза значительно расширились, и музыканты могут полноценно играть основные мотивы кыргызской музыки. Тем не менее, музыканты часто сталкиваются с трудностями в понимании, и таким образом комуз может не выразиться в полной мере. Мы работаем с опытными мастерами создания музыкальных инструментов, однако нам также нужна поддержка со стороны государства в виде лабораторий и научных исследований. Наши творческие работы по созданию и исполнению народных и авторских композиций продолжаются под руководством талантливого музыканта и дирижера Нурланбека Нышанова. Уникальность комуза и кыяка вносит свою изюминку в наш ан-

самбль. Гармоничное сочетание звучания народных инструментов в оркестральной дирижировке является нашей целью. Однако при игре комуза в низком регистре звучание может быть недостаточно выразительным».

Мастер создания музыкальных инструментов Марат Берикбаев отмечает, что основной причиной того, что звук комуза становится плоским и неярким, является неправильный выбор “мертвых” материалов при создании инструмента, приводит к тому, что внутренняя структура комуза становится нестабильной и неспособной передавать звук. Кроме того, необходимо учитывать, что даже один и тот же материал может вести себя по-разному, поэтому важно уметь выбирать и оценивать материалы (деревья), чтобы добиться нужного звука. При выборе дерева для сруба мастеру также должно прийти знамение (аян) для изговления того или иного инструмента.

При изучении “коңур” музыки, Рысбек Жунушов, который является победителем многих республиканских конкурсов и исполнителем национальной музыки, а также мастером в области ремесла, продвинулся вперёд. Он стал уникальным членом ансамбля "Камбаркан", продолжая традицию создания комузов, начатую А. Огонбаевым, первым изготовителем 4-струнного комуза. В настоящее время Р. Жунушов, опираясь на свой личный опыт, активно занимается изготовлением 4-струнного комуза и проводит работы по его усовершенствованию. Он делится своими знаниями по этому вопросу следующим образом:

«В 2000 году я изготовил четыре различных комуза с целью увеличения возможностей игры. Я создал четырехструнный комуз, отличающийся от трехструнного размером корпуса. Этот инструмент предназначен для игры в низком регистре. Если играть в него в высоком регистре, звук комуза становится тонким. В четырехструнном комузе появились совершенно новые возможности. Я создал композиции «Жаңы камбаркан» и «Кыял ыргактары» для этого инструмента. Эти композиции не могут быть исполнены на трехструнном комузе из-за отсутствия четвертой струны. Кроме того, диапазон кыргызской музыки становится более широким при игре на четырехструнном комузе по сравнению с трехструнным. Четырехструнный комуз открывает новые возможности для игры в гармонические аккорды. Это позволяет создавать новые музыкальные аранжировки с участием оркестра. Цель создания четырехструнного комуза – продемонстрировать его возможности через мировые классические произведения, такие как «Токката» Пауля Мариана и «История любви» Френсиса Лейдина.» Однако благодаря опыту работы мастера создания кыл кыяков М. Берикбаева, который многие годы занимается созданием инструментов и исследует их звучание, мы продолжаем изучать и совершенствовать кыл кыяк. Основываясь на его уникальном опыте и экспертизе в создании инструментов, мы стремимся к достижению наших целей в области исследования и создания инструментов, сосредотачиваясь на улучшении звучания, особенностях звука и методах изготовления инструментов, что является главной целью наших исследований. В конечном итоге, подлинные музыкальные инструменты кыргызского народа - комуз и кыл кыяк - являются отражением исторических традиций, близких к сердцу нашим предкам, и поэтому устанавливают несколько условий, чтобы быть принятыми в оркестре и учитываться при создании музыкальных произведений.

Вывод

1. Подлинные инструменты должны отражать собственные характеристики, основанные на культуре и истории нашего народа, и должны проходить проверку подлинности во время создания, чтобы подтвердить их соответствие требованиям, установленным нашими предшественниками.

2. Для достижения особенного звучания, нежности и уникальности комузов и кыл кыяков необходимо обладать уникальными знаниями и исследованиями, предоставляемыми не только частными мастерами и исследователями, но и государственными научными исследованиями.

3. Определение и уточнение возможностей и характеристик четырехструнного комуза.

4. Структурирование Кыргызской школы музыки для укрепления культуры кыл кыяка.

5. Соблюдение основных условий, установленных в вышеупомянутых критериях - проблема внедрения подлинных кыргызских инструментов в оркестры, отличающиеся от европейских оркестров и представляющие собой сложную проблему сохранения и развития музыкальной культуры Кыргызстана.

ЛИТЕРАТУРА

Википедия. https://www.wikiwand.com/ky/ (https://ky.wikipedia.org/wiki)

Википедия. Кыргызская народная музыка http://www.welcome.kg/ru /kyrgyzstan/ culture /sxxxx/

Виноградов, В. (1972). Киргизские народные музыканты и певцы. Москва, 14 бет.

Исабаев, Ч. (1987). Комуздун тандалма күүлөрү, Фрунзе: Кыргызмамбас, 4 бет.

История музыкального фольклора кыргызского народа. (2008). Бишкек: Вестник КРСУ, том 8. № 7 165 бет.

К. Орозов атындагы кыргыз эл аспаптар оркестринин тарыхы жана калыптануусу. Ч.Турумбаева, Макалалар жыйнагы/ редактор В. Роман. – Б.: 2016. – 222 б. 106-б.

К. Орозов атындагы кыргыз эл аспаптар оркестринин тарыхы жана калыптануусу. Ч.Турумбаева, Макалалар жыйнагы/ редактор В. Роман. – Б.: 2016. – 222 б., 29-б.

К. Орозов атындагы кыргыз эл аспаптар оркестринин тарыхы жана калыптануусу. Ч.Турумбаева, Макалалар жыйнагы/ редактор В. Роман. – Б.: 2016. – 222 б., -б.

Кайбылда уулу, А. (2000). Күү баяны, Бишкек: Турар, 284 бет.

Касей, К. (2015). Кыргыз элдик аспаптык аткаруучулук өнөрүнүн тарыхы. Бишкек, 406 бет.

Киргизская Советская Социалистическая Республика. (1982). Фрунзе: Энциклопедия, 496 бет.

Arş. Gör., Dr. Davut DEMİR
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
ORCID ID: 0000-0002-6381-4162
E-mail: davutdemiir@gmail.com

ÂŞIK KARŞILAŞMALARINDA "BAĞLAMA"NIN BELİRLEYİCİ FONKSİYONLARI: SÖZ, EZGİ VE DUYGU ARASINDAKİ ETKİLEŞİM

Özet. Çok eski dönemlerde Türk baksı ve ozanları şiirlerini kopuzları eşliğinde terennüm etmişlerdir. Türk dünyasında kopuzun yanı sıra "çöğür", "cura" ve "dombra" gibi, tel sayılarına ve fiziksel yapılarına göre ufak farklılıklar gösteren benzer enstrümanlar da kullanılır. Şairliğin yanı sıra musikişinaslık, rakkaslık, falcılık, büyücülük, hekimlik gibi faaliyetlerde bulunan ozan, baksı, kam ve şamanların yaptıkları işlerin bir bölümü İslamiyet'in Türklerin hayatına girmesiyle beraber sona ermiş, bazıları şekil veya muhteva değiştirmiş, bir kısmı da başka kişiler tarafından yapılmaya başlanmıştır. XVI. yüzyıl itibariyle "âşık" ismiyle anılmaya başlanan ozanlar artık sadece asıl işlerini yapmışlar ve söz sanatı ile meşgul olmuşlardır. Yine bu dönemle birlikte Anadolu sahası âşıklık geleneği içinde kullanılan müzik aletinin adı "çöğür" ve "saz" olarak karşılanmıştır. Günümüzde ise bu alet "bağlama" olarak karşımıza çıkmaktadır.

Âşık sanatında bağlamanın söz, ezgi ve duygu arasındaki etkileşimde üstlendiği rol oldukça mühimdir. Âşıklar, doğaçlama performanslarında yalnızca kelimelerle değil, bağlamalarının telleri aracılığıyla da duygu, düşünce ve mesaj aktarımı gerçekleştirirler. Bağlama, bu yönüyle yalnızca bir müzik aleti değil, aynı zamanda icranın yönlendirici ve düzenleyici unsuru hâline gelir. Söze ritmik zemin hazırlama, duyguyu ve atmosferi yönlendirme ve dolayısıyla seyirciye daha fazla tesir etme gibi fonksiyonlarının yanı sıra, irticali olarak icra edilen ve birden fazla âşığın katıldığı âşık karşılaşmalarında bağlama, âşıklara zaman kazandıran, düşünme ve söz bulma sürecine imkân tanıyan bir araç işlevi de görür. Sazın telinde dolaşan kısa ezgisel motifler, âşığın zihninde doğacak yeni mısralara bir hazırlık süresi sunar; bu esnada hem dinleyicinin ilgisi canlı tutulur hem de icranın sürekliliği korunur. Bu çalışma, bağlamanın irticali icralardaki belirleyici fonksiyonlarını çözümleyerek, sazın âşık edebiyatındaki performans temelli işlevsel boyutuna dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Böylece, sözlü kültürün müzik aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğine dair yeni bir değerlendirme zemini sunulmaktadır.

Anahtar KAlimeler: Âşık Edebiyatı, Âşıklık Geleneği, Bağlama, İrticali İcra, Âşık Karşılaşmaları.

Özət. Çox qədim dövrlərdə türk baksı və ozanları şeirlərini qopuzun müşayiəti ilə ifa etmişlər. Türk dünyasında qopuzla yanaşı, tel sayı və fiziki quruluş baxımından müəyyən fərqliliklər göstərən "çöğür", "cura" və "dombra" kimi oxşar musiqi alətlərindən də istifadə olunmuşdur. Ozanlar, baksılar, kamlar və şamanlar yalnız şairliklə deyil, həm də musiqişünaslıq, rəqs, falçılıq, cadugərlik və həkimlik kimi sahələrlə məşğul olmuşlar. İslamın türk həyatına daxil olması bu fəaliyyətlərin bir qisminin sona çatmasına, bəzilərinin forma və məzmun etibarilə dəyişməsinə, digərlərinin isə başqa icraçılar tərəfindən davam etdiril-

məsinə səbəb olmuşdur. XVI əsrdən etibarən "aşıq" adı ilə tanınan ozanlar əsasən şeir və söz sənəti ilə məşğul olmuşlar. Bu dövrdə Anadolu aşıq ənənəsində işlədilən musiqi alətləri "çöğür" və "saz" kimi adlandırılmış, müasir dövrdə isə həmin alət "bağlama" adı ilə tanınmışdır.

Aşıq sənətində bağlamanın söz, musiqi və duyğu arasındakı qarşılıqlı təsirin qurulmasında mühüm rol oynadığı qeyd edilməlidir. Aşıqlar improvizə ifalar zamanı yalnız söz vasitəsilə deyil, həm də bağlamanın telləri üzərindən duyğu, düşüncə və semantik mesajlar ötürürlər. Bu baxımdan bağlama təkcə musiqi aləti deyil, ifanın istiqamətləndirilməsi və nizamlanmasını təmin edən vasitə kimi çıxış edir. Ritmik zəmin yaratmaq, emosional atmosferi formalaşdırmaq və tamaşaçıya təsiri gücləndirmək funksiyalarına əlavə olaraq, birdən çox aşığın iştirak etdiyi aşıq qarşılaşmalarında bağlama ifaçıya zaman qazandıran, düşünmə və yeni söz tapma prosesini dəstəkləyən mühüm vasitədir. Bağlamada səslənən qısa musiqi motivləri aşığın yaddaşında yeni misraların yaranması üçün hazırlıq mərhələsi yaradır; bununla həm dinləyicinin marağı qorunur, həm də ifanın fasiləsizliyi təmin olunur.

Bu tədqiqat bağlamanın improvizə ifalarda müəyyənedici funksiyalarını təhlil etməklə sazın aşıq ədəbiyyatında performativ və funksional roluna diqqət yönəldir. Beləliklə, sözlü mədəniyyətin musiqi vasitəsilə necə yenidən istehsal olunduğuna dair yeni qiymətləndirmə təqdim olunur.

Açar sözlər: Aşıq ədəbiyyatı, aşıqlıq ənənəsi, bağlama, improvizə ifa, aşıq qarşılaşmaları

Summary. In ancient times, Turkish *baksı* and *ozan*s recited their poems accompanied by the *kopuz*. Across the Turkic world, instruments such as the *çöğür*, *cura*, and *dombra*—which differ slightly in structure and number of strings—were also used. These early poet-musicians, who were not only poets but also musicians, dancers, fortune-tellers, shamans, and healers, saw many of their functions disappear, transform, or pass on to others following the adoption of Islam. From the sixteenth century onward, these figures came to be known as *âşık*s, focusing primarily on their poetic craft. During this period, the musical instrument used within the Anatolian *âşık* tradition came to be called *çöğür* or *saz*, and today it is known as the *bağlama*.

In *âşık* art, the *bağlama* plays a crucial role in mediating the interaction between words, melody, and emotion. In their improvisational performances, *âşık*s convey feAlings, thoughts, and messages not only through words but also through the resonant strings of their instruments. Thus, the *bağlama* functions not merely as a musical tool but as a guiding and structuring element of the performance. Beyond setting rhythmic foundations, shaping emotional atmosphere, and enhancing the performer's impact on the audience, the *bağlama* also serves as a temporal and cognitive aid during *âşık contests* involving multiple performers. The brief melodic passages that flow across its strings grant the performer time to contemplate and compose new verses, all while maintaining audience engagement and ensuring the continuity of the performance.

This study aims to analyze the functional significance of the *bağlama* in improvisational *âşık* performances, emphasizing its performative and structural role within the *âşık* tradition. In doing so, it seeks to offer a fresh perspective on how oral culture is reproduced and sustained through musical expression.

Keywords: Minstrel Literature, Minstrel Tradition, Bağlama, Improvisational Performance, Minstrel Contest.

Giriş. Umum Türk coğrafyasında, bilhassa Anadolu'da sazları eşliğinde şiirler terennüm eden, irticali manzume söyleyiverme kudretine sahip, ozan-baksı geleneğinin devamı nitAliğinde icraya malik âşıklara rastlanmaktadır. Umay Günay'a göre (Günay, 2008: 286), bugün "Âşık Edebiyatı" olarak adlandırılan edebiyat, başlangıçta Ozan-Baksı edebiyat geleneği biçiminde oluşan ilk millî edebiyatın, XVI. yüzyılda yeni kültürel birikimler, kabuller, ihtiyaçlar, talepler, zevkler ve beklentilerin etkisiyle gelişip değişime uğramış devamıdır. Şairliğin yanı sıra musikişinaslık, rakkaslık, falcılık, büyücülük ve hekimlik gibi çeşitli işlevleri de üstlenen ozan, baksı, kam ve şamanların faaliyet alanları, Türklerin İslamiyet'i kabulüyle birlikte önemli ölçüde dönüşüme uğramıştır. Bu işlevlerin bir kısmı tamamen ortadan kalkarken, bazıları biçim veya içerik bakımından değişim göstermiş, bir bölümü ise farklı kişiler tarafından icra edilmeye başlanmıştır. XVI. yüzyıldan itibaren "âşık" adıyla anılmaya başlayan ozanlar ise bu dönemde yalnızca asıl uğraş alanlarına yönelmiş, söz sanatıyla meşgul olmuşlardır. Bununla birlikte bu durum âşıkların Ozan-Baksı geleneğinden bütünüyle koparak, bu geleneğe ait tüm unsurları yaşamlarından tamamen çıkardıkları anlamına gelmez. Âşıklık geleneği her ne kadar kendine özgü bir icra biçimine sahip müstakil bir yapı arz etse de, Ozan-Baksı geleneğinin sürekliliğini yansıtan ve onun izlerini taşıyan özellikler göstermeye devam etmiştir. Özkul Çobanoğlu (2000: 129-130), âşıklık geleneğinin XVI. yüzyılda ortaya çıktığını ve birçok yönüyle miras aldığı ozanlık geleneğinin bir devamı niteliği taşıdığını belirtmektedir fakat bununla birlikte her ne kadar tekke edebiyatı geleneğiyle çeşitli benzerlikler bulunsa da, âşıklık geleneğinin kendine özgü bir icra töresine sahip bağımsız bir edebî gelenek olarak ele alınması gerektiğini vurgular. Fatma Ahsen Turan da (2024: 30-31) "Türk sözlü şiir geleneği şiir sanatının 15. Yüzyıldan sonraki temsilcisi ve ozanın halefi olan âşıklar ozanın tam anlamıyla karşılığı değildir. Âşıkların, saz şairlerinin, ozan olarak isimlendirilmesi, kültür ve edebiyat tarihindeki bilgileri reddederek kavram kargaşası doğurmaktadır." açıklamasında bulunmuş ve âşık şiirinin eski ve yeniyi bir potada eriten yeni bir terkip olduğunu ilave etmiştir. Umay Günay (2008: 40–51), özellikle rüya motifine dikkat çekerek Âşık Edebiyatı'nın Ozan-Baksı geleneğinin bir devamı nitAliği taşıdığını bAlirtmiştir. Benzer şekilde Köprülü de (1999: 168) halk arasında yaygın olarak anlatılan pek çok menkıbenin, âşıkların maddi ve cismani aşktan manevi ve ruhani aşka yüksAlişini konu edindiğini ifade eder. Bu menkıbelerde, âşıkların saz çalma ve şiir söyleme yeteneğini ilahî bir vasıta aracılığıyla, bir mürşidin, pîrin yahut Hızır Peygamber'in rüyada veya gerçekte tecellisi sonucunda kazandıkları anlatılmaktadır. Köprülü, bu tür anlatılardan hareketle, halk nazarında söz konusu âşıkların "Hak Âşıkları" olarak kabul edildiğini ve ilham kaynaklarının her daim ilahî bir mahiyet taşıdığını vurgular. Saim Sakaoğlu (2024: 4–5), "Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine" adlı çalışmasında, âşıkları tanımlamak için kullanılan "âşık," "saz şairi," "ozan," "halk ozanı," "sazlı ozan," "halk şairi," "Hak şairi," "Hak âşığı," "halk âşığı," "badAli âşık," "meydan şairi," "kalem şairi" ve "çöğür şairi" gibi farklı adlandırmaları kapsamlı biçimde ele almıştır. Sakaoğlu, bu adlandırmalardan bazılarının halk tarafından âşıklara yakıştırılmış, bazılarının ise âşıkların kendileri tarafından tercih edilmiş nitelemeler olduğunu bAlirtmiştir. Bununla birlikte, bu kavramlar arasında en isabetli ve

yerinde kullanımın "âşık" tabiri olduğunu vurgulamış ve araştırmalarda bu terimin esas alınması gerektiğini önermiştir.

Ozan-Baksı geleneğinde temel çalgı olan kopuz, Orta Asya coğrafyasında varlığını sürdürürken, Anadolu sahasında aynı işlevi üstlenen bağlama ön plana çıkmaktadır. "Eski Uygurlar'ın başlıca sazı olan (Kopuz) Anadolu Oğuzlarının kullandığı sazla aynıydı. Kopuz ozanların saz şairliği çalgısı olarak devam etti, çeşitlendi ve Selçuklular döneminde de Anadolu'ya yayıldı" (Şen, 1998: 161). Geleneğin ve kültürel sürekliliğin farklı coğrafyalarda farklı biçimlerde tezahür etmesi şeklinde değerlendirilebilecek bu durum, bağlamanın kopuzun tınısal, teknik ve sembolik mirasını devralarak âşıklık geleneğinin en önemli unsurlarından biri hâline gelmesini sağlamıştır. BöylAlikle sözlü kültür geleneği hem biçimsel hem de estetik düzlemde sürekliliğini korumuş; Türk halk müziği ve şiirinin en kadim çalgısı olan kopuz, bağlama aracılığıyla Anadolu'daki yeni ifadesini bulmuştur. Âşık edebiyatı da bu tarihsel mirasın hem devamı hem de yeniden yorumu olarak şekillenmiştir. Dolayısıyla bağlama, kopuzdan ayrı bir enstrüman olarak değil, onun tarihsel devamı ve Anadolu'daki kültürel izdüşümü olarak değerlendirilmAlidir. Her iki çalgı da Türk halkının müzik anlayışının, estetik zevkinin ve sözlü anlatım geleneğinin ortak köklerinden beslenmiş; farklı dönem ve coğrafyalarda bu ortak mirası kendi koşulları içinde yaşatmıştır. Bu bakımdan bağlama, kopuzun maddi biçiminden çok, manevi ve işlevsel mirasını devralan, ozanlık geleneğini âşıklık formunda sürdüren bir kültürel köprü işlevi görmektedir. "Türklerde ozanlığın piri olan Bayatlı Korkut Ata'nın tanburayı yani kopuzu icat ettiği eski bir Asya metninde yazmaktadır. 17. yüzyıldan itibaren kopuzun adı bağlama olarak söylenmektedir. Bağlama geç asırların bir icadı değil, Türk kültürünün ozanlık geleneği olarak kopuzun devamıdır" (Şen, 1998: 161).

Âşık edebiyatında müzik ve söz unsurları arasındaki bağın en görünür simgesi kuşkusuz sazdır. Âşık, hem söyleyiş biçimini hem de duygusal aktarımını bu enstrüman aracılığıyla şekillendirir. Saz, yalnızca bir çalgı değil, âşığın kimliğini tamamlayan, hatta onu tanımlayan bir unsurdur. Bu bağlamda Saim Sakaoğlu, sazın âşık kimliğiyle olan bütünleşmesine dikkat çekerek şu ifadeyi kullanır: "Saz, âşığın sembolüdür. Âşık ve saz o kadar bütünleşmiştir ki, bu sanatçılara 'saz şairi', 'sazlı ozan', 'çöğür şairi' gibi adlandırmalar verilmiştir" (Sakaoğlu 1992: 219). Dolayısıyla saz, âşığın hem sesi, hem de dilidir; icranın merkezinde yer alır ve onun duygusal, estetik ve kültürel varlığını görünür kılar. Bu nedenle bağlama, yalnızca bir müzik aleti değil, âşık geleneğinin en güçlü kimlik göstergesi olarak değerlendirilmAlidir. Murat Uraz (1949, s.49), halk şairleri için "bâde" ve divan şairleri için "mey" neyse, sazın da âşık için aynı şekilde onların ilham kaynağı olduğunu söyler. Halk şiirinde saz, ruhları coşturan, heyecan uyandıran, halkın iç dünyasını harekete geçiren temel bir araçtır. Uraz, divan şairinin kalemi gibi halk şairinin Alindeki sazın "tezyane" denilen mızrabının da aynı işlevi gördüğünü söyler ve halk şairlerinin "Medet senden sarı telli kıl kepçe." diyerek sazın tellerine hitap ettiklerini, onunla birlikte mısraların ve beyitlerin pırıl pırıl bir bereketle döküldüğünü belirtir. Divan ve sohbet meclislerinde, atışmalarda, karşılaşmalarda sazın, âşığın en büyük yoldaşı olduğunu; hatta "Kel başından, âşık da sazından korkar." Sözünün bu yakın bağı yansıttığını ifade eder. Uraz'a göre saz, sadece bir müzik aleti değil, aynı zamanda âşığın kimliğini, gücünü ve ustalığını temsil eden bir unsurdur. Sazı ustalıkla çalabilen, meydanlarda hakkını verebilen ağırbaşlı ve kâmil âşıkların karşılarına çıkan rakip âşıklara da sazın diliyle üs-

tünlük kurduğunu ifade eden Uraz, halk edebiyatında sazın sadece bir eşlik aracı olmadığını; halkın ruhunu, duygusunu, sözünü ve sanatını bir araya getiren kutsal bir vasıta olarak görüldüğünü vurgular.

Âşık edebiyatında müzik ile söz arasındaki ilişki, bu geleneğin hem estetik hem de işlevsel temAlini oluşturan en önemli unsurlardan biridir. Müzik, âşık icralarında yalnızca sözün bir arka planı değil, aynı zamanda onu şekillendiren, yönlendiren ve güçlendiren bir unsurdur. Söz ve ezgi, âşıklık geleneğinde birbirini tamamlayan iki temel etkileşim unsurudur; bu iki unsurun birleşimiyle duygunun yoğunluğu artar, anlamın etkisi derinleşir ve dinleyiciyle kurulan iletişim daha güçlü hâle gelir. Bağlama veya saz bu noktada hem bir ritmik rehber hem de bir duygusal taşıyıcı işlevi görür. Âşık, çaldığı makam ve usul aracılığıyla sözün duygusal tonunu belirler; sevinç, hüzün, özlem, aşk veya hicran gibi duygular, kullanılan ezgiyle birlikte somut bir biçim kazanır. Böylece müzik, âşığın ifade gücünü artırır, sözün sınırlarını aşarak duyguya ses, atmosfere derinlik katar. İrticali icralarda ise müziğin katkısı daha da belirgin bir hâle gAlir. Âşık, söz üretim sürecinde bağlamanın melodik akışını bir düşünme ve yön bulma alanı olarak kullanır. Bu melodik akış, hem doğaçlamaya ritmik bir zemin hazırlar hem de âşığa sözlerini kurgulamak için zaman kazandırır. Dolayısıyla müzik, âşık icrasının yalnızca estetik bir unsuru değil, aynı zamanda yaratım sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır.

Bir topluluk önünde bedaheten konuşmak bile başlı başına büyük bir zihinsel beceri, özgüven ve hazırcevaplık gerektirirken, âşıkların bunu şiir formunda, üstAlik ölçü, uyak ve ayak gibi belirli kurallara bağlı kalarak gerçekleştirmeleri, onların dil hâkimiyetini, zeka çevikliğini ve estetik duyarlılığını ortaya koyan son derece dikkat çekici bir olgudur. Âşık, irticalen şiir söylerken yalnızca kelimeleri ardı ardına sıralamaz; aynı zamanda iç ritmi, duygusal tonu ve tematik bütünlüğü de korur. Bu durum, bilinçle bilinçdışının, akıl ile duygunun eşzamanlı çalıştığı bir performans biçimi olarak değerlendirilebilir. Âşık, o anda hem sözü üretir hem onu musikîyle bütünleştirir, hem de dinleyiciyle duygusal bir bağ kurar. Bu çok katmanlı süreç, doğaçlamanın ötesinde, ustalıkla yönetilen bir sanatsal sezgi gerektirir. Ayrıca âşıkların doğaçlamayı belli bir "ayak" üzerinden yapmaları, sanatsal disiplinle doğallığın nasıl birleşebileceğini gösterir. Onlar için ayak, bir sınır değil; aksine, yaratıcılığın yönünü belirleyen bir zemindir. Bu sınırlar içinde serbestçe dolaşabilmek, dilsel yetkinliğin ve geleneksel kalıpları içselleştirmenin sonucudur.

Âşık edebiyatında, âşıkların bilgi birikimlerinin, dil maharetlerinin ve irticali söyleme becerilerinin sınandığı; doğaçlamaya dayalı, çok katılımlı ve etkileşimli icra biçimleri önemli bir yer tutar. Bu tür icralarda en az iki veya daha fazla âşık, dinleyici topluluğu önünde sözlü bir diyalog ve rekabet ortamı içerisinde karşı karşıya gelir. Umay Günay (2008, s. 58), âşık deyişlerini, serbest deyişler ve sistemli deyişler olarak iki ana başlık altında toplamıştır. Serbest deyişler, âşıkların önceden kaleme almış olduğu ve icra esnasında hafızasından okuduğu deyişlerken sistemli deyişler birden fazla âşığın katılımıyla gerçekleşen ve doğaçlamaya dayalı performansların sergilendiği diyalog şeklindeki deyişlerdir. "Karşılaşma," "atışma," "deyişme" gibi kavramlarla karşılanan sistemli deyişler zaman zaman birbirleriyle karıştırılmaktadır. Her biri belirli ölçüde benzerlik taşısa da, icra bağlamı ve amacı bakımından aralarında anlamlı farklar bulunmaktadır. Bu nedenle, irticali âşık icralarının söz–ezgi–duygu etkileşimi temelinde incelenebilmesi için, öncelikle bu kavramların işlevsel olarak tanımlanması gerekmektedir. Karşılaşmanın daha genel bir

bağlamı ifade ettiğini dile getiren Doğan Kaya (1999, s.133), daha sonra "Eskiler bunu tekellüm sözü ile karşılıyorlardı. Âşık Edebiyatında karşılaşma terimi, genel bir kavramdır. En az iki âşığın irticali olarak durumlarını, düşüncelerini, bilgi ve tecrübelerini sergilemek, dinleyenleri eğlendirmek veya birbirlerine üstünlük sağlamak için belirli kurallar çerçevesinde manzum olarak söyleşmeleridir." ifadelerinde bulunur. Dolayısıyla karşılaşmalarda, atışma ve deyişmelerden farklı olarak, üstün gelme ve rakibi mat etme çabası söz konusudur. Atışmada da ilk bakışta aynı durum söz konusu gibi gözükse de asıl amaç galip gelme veya mat etme değil, kendisini daha üstün bir âşık gibi göstermektir ve dolayısıyla burada galip veya mağlubu ilan etmekten ziyade dinleyicileri eğlendirmek ve onların gönlündeki yeri kazanmak ana hedef olur. Atışmanın akışını âşıkların karşılıklı tavırları bAlirler. Bazen âşıklar birbirlerini överken bazen de ince ince dokundurmalarda bulunurlar ve atışmanın hararetini yükseltirler. Deyişme ise daha çok hoş sohbet havasında geçer ve amaç dinleyicilere bilgi, tecrübe ve duygu aktarımında bulunmak olur. Âşıklar birbirlerine üstün gelmeye çalışmaktan ziyade yer yer birbirlerini de destekleyerek verilmek istenen mesajı iyice pekiştirmeye yönelirler. Görünen bu ufak farklılıklar, çok katılımlı ve irticali âşık icralarında söz, ezgi ve duygu arasındaki etkileşimin seyrine etki ederler. Karşılaşma, atışma ve deyişmelerdeki bu ince nüanslarla birlikte, çok kısa bir sürede düşünülüp büyük bir maharetle seçilen kelimeler, icranın müzikal tonunu, ritmik düzenini ve ahenk yapısını tayin eder; söz ile ezgi arasındaki bu uyum ise dinleyiciye aktarılan duygunun derinliğini, yoğunluğunu ve tesir gücünü doğrudan biçimlendirir. Bu çalışmanın başlığında tercih ettiğimiz "karşılaşma" kavramı ise, yukarıda değinilen anlamıyla yalnızca "rakibe üstün gelme" ya da "onu mat etme" amacını taşıyan performansları değil; birden fazla âşığın katılımıyla gerçekleşen, deyişme ve atışmayı da kapsayan ve bünyesinde barındıran daha geniş bir alanı ifade etmek üzere kullanılmıştır. Dolayısıyla bu geniş alan (karşılaşma) içerisine âşık fasılları düzeni içinde yer alan ve Umay Günay'ın tasnif ettiği hoşlama-merhabalaşma, hatırlatma-canlandırma, tekellüm ve tekellüm başlığı altında ele alınan serbest konulu tekellüm, öğütleme, bağlama-muamma, sicilleme, yalanlama, taşlama-takılma, tüketmece-daraltma ve uğurlama-medhiye gibi performansları da dahil edebiliriz.

Söz, Ezgi ve Duygu Üçgeninde İcranın Ruhunu BAlirleyen Etkileşim ve Bağlamanın Buna Katkıları. Âşıklık geleneğinde icra, yalnızca müzikal veya sözlü performans değil; duygunun, düşüncenin ve estetik sezginin eşzamanlı bir bileşimidir. Bu bileşimde "söz", "ezgi" ve "duygu" arasında doğrusal bir hiyerarşi kurmak mümkün görünmemekle birlikte, her bir unsurun diğerini belirleyip dönüştürdüğü dinamik bir etkileşim söz konusudur. İcranın hangi unsurdan beslendiği, yani etkileşimin yönü, her performansın bağlamına göre değişkenlik gösterir. Kimi zaman içinde bulunulan sosyal atmosfer, gündemdeki olaylar, toplumsal duygulanımlar veya icracının kişisel hâletiruhiyesi belirleyici olur. Böyle durumlarda duygu, hem âşığın söyleyiş biçimini hem de ezgisel akışı biçimlendirir. Hüzün, coşku ya da öfke gibi duygusal temalar, kelimelerin seçimine, ses aralıklarının genişliğine, hatta bağlamanın vuruluş tarzına sirayet eder. Bu durumda ezgi, duygunun sesle cisimleşmiş hâline; söz ise duygunun anlam kazanmış biçimine dönüşür. Dolayısıyla duygu, söz ve ezgi arasındaki bağı anlamlı ve canlı kılan bileşendir. Âşık icrasında duygu, hem icracının iç dünyasından hem de dinleyiciyle kurduğu karşılıklı etkileşimden doğar. Âşık, yalnızca kendi hissiyatını dile getirmez; dinleyici kitlesinin ortak duygusal atmosferini de sezerek icrasını buna göre şekillendirir. Bu nedenle âşık icrası, yalnızca bireysel bir

ifade değil, aynı zamanda kolektif bir duygulanım alanıdır. Bazen ise icranın eksenini "verilen ayak" ya da "konu" belirler. Âşık, o anda belirlenen (daha çok uzman bir dinleyici tarafından verilen) bir ayak üzerine irticalen söz üretirken önceliği söze verir. Söz, ezgiyi şekillendiren bir çerçeve oluşturur; melodik yapılar, kelimelerin ritmik akışına ve anlam vurgularına göre biçimlenir. Bu durumda duygu, sözün ortaya çıkardığı semantik alan üzerinden inşa edilir; kelimeler önce zihinde anlamı, ardından kalpte duyguyu, son olarak da tınıda yankısını bulur. Böyle bir durumda söz, ezgi ve duygu arasındaki etkileşim hiyerarşik bir düzen yerine döngüsel bir akış şeklinde tezahür eder: söz ezgiyi doğurur, ezgi duyguyu derinleştirir, duygu ise söze yeni bir anlam boyutu kazandırır. Diğer taraftan, kimi icralarda öncelik ezgide belirir. İcracının mızrap vuruşlarındaki farklılık dahi söze ve duyguya yön verir. Özellikle yüksek teknik beceriye sahip âşıklar, ezgisel bir doğaçlamayla başlattıkları icrada, ritme uygun sözü çıkarır; söz adeta ezginin içsel ritminden doğar. Bu durumda duygunun şekillenişi, ezginin tınısal yapısına bağımlıdır; yani söz, sesin içinden süzülürken duygunun yoğunluğu da bu akışın doğallığıyla belirlenir. Sonuçta âşık icrasında bu üç unsur (söz, ezgi ve duygu) arasında tek yönlü bir nedensellikten ziyade çok katmanlı, karşılıklı bir ilişkisellikten söz etmek gerekir. Her biri diğerini hem bAlirler hem de dönüştürür. Bu döngüsel yapı, âşık icrasını hem irticali hem de derin bir estetik bütünlük içinde var kılar. Fakat "söz", icranın temel taşıdır. Âşık, dilin ifade gücünü en üst düzeyde kullanarak hem bireysel hem toplumsal deneyimleri aktarır. Söz, burada yalnızca bir anlatım ve anlam yaratma aracı değil aynı zamanda kimlik inşa etme aracıdır. İcranın seyrine doğrudan ve kuvvetli bir tesiri söz konusudur. Âşık, dinleyici karşısında söz üretirken dili sadece iletişimsel bir araç olarak değil, aynı zamanda estetik bir performans öğesi olarak kullanır. İrticalen söylenen mısralar, hem geleneğin ortak belleğinden hem de âşığın bireysel deneyimlerinden beslenir. Bu anlamda söz, ezgiyi ve duyguyu yönlendiren çekirdek unsur olarak kabul edilebilir. Ezgi, âşık icrasının duygusal ve ritmik omurgasıdır; sözün taşıyıcısı ve duygunun yönlendiricisidir. Her ayak, her makam, söylenen şiirin duygusal tonunu bAlirler.

Bağlama, yalnızca söze eşlik eden bir çalgı değil, icranın ritmik rehberi konumundadır. Âşık, doğaçlama sırasında kısa ezgisel motiflerle hem kendisine düşünme zamanı yaratır hem de dinleyicinin ilgisini canlı tutar. Ezgi, böylece sözle duygu arasındaki geçiş alanını oluşturur. Bu yönüyle müzik, sözün anlamını yalnızca desteklemez; aynı zamanda onu yeniden biçimlendirir, bazen de söylenmeyeni sezdirir. Yani ezgi, icranın görünmeyen dilidir.

Bu çalışmada irticali âşık icraları, "söz–ezgi–duygu" arasındaki karşılıklı etkileşim bağlamında ele alınmakla birlikte, inceleme sahasının doğası gereği ezgi unsurunun aktarımı sınırlı ölçüde ve sezgisel olarak mümkün olabilmektedir. Âşık icrasının en belirgin özelliklerinden biri olan ezgi, canlı performans ortamında, ses rengi, tını yoğunluğu ve ritmik vurgularla anlam kazanan dinamik bir unsurdur. Ancak yazılı metin aracılığıyla bu çok katmanlı yapının bütünüyle iletilmesi mümkün değildir. Dolayısıyla bu çalışmada çözümleme, ezginin dolaylı etkisini de göz önünde bulundurarak, "söz" ve "duygu" ekseninde yoğunlaşmak mecburiyetindedir. Zira böyle yazılı bir çalışmada ezgi, her ne kadar icranın duygusal tonunu biçimlendiren temel bir ifade unsuru olsa da, sözün anlam örgüsü ve icracının duygusal tavrı aracılığıyla dolaylı olarak sezdirilebilir. Bu bakımdan, söz–duygu etkileşimi üzerinden yapılan bir çözümleme, ezginin hissedilen ama duyulamayan

varlığını da kapsayan bütüncül bir yaklaşıma imkân tanımaktadır. Evvela Yılmaz Şenlikoğlu ile Şeref Taşlıova arasında, birbirlerine üstün gelme veya rakibini mat etme gibi bir amaç taşımayan, karşılıklı sohbet eşliğinde geçen bir karşılaşma örneğine bakalım.

Yılmaz Şenlikoğlu	**Şeref Taşlıova**
Nahşı bağman bağ derdini çekemez, Süsen ağlar, sümbül ağlar, gül ağlar. Mecnun gibi perperişan olmuşam, Sahra ağlar, dağlar ağlar, çöl ağlar.	Yediğim içtiğim hep zehir olmuş, Çiçek ağlar, arı ağlar, bal ağlar. Âh u figanımla semalar dolmuş, Hûri ağlar, melek ağlar, kul ağlar.
Bir çiçek misali açıp solmadım, Bu yalan dünyada bir gün gülmedim, Her zaman gamlıyım hiç şâd olmadım, Ağız ağlar, dudak ağlar, dil ağlar.	Kesildi tâkatim, yoktur kararım, Yıllar boyu sevdiğimi ararım, Her gAlip gidenden haber sorarım, Gelen ağlar, giden ağlar, yol ağlar
Hasretlik ateşi yetti canıma, Hasta düştüm yâren gelmez yanıma, Arşa direk olan bu figanıma, Yâren ağlar, ahbap ağlar, el ağlar.	Bu dert ile gidem bilmem nereye, Hiç ilaç eden yok azgın yaraya, Derdimi doldurdum derin dereye, Dicle ağlar, Fırat ağlar, Nil ağlar.
Felek yaktı beni yine hışmı az, Bunu söndürmeğe hiç esmez poyraz, Melul mahzun durur Alimdeki saz, YILMAZ ağlar, mızrap ağlar, tel ağlar.	Ne gAlir Alimden böyle kaderim! Gün geçtikçe artar benim kederim, Derdimi tAlime ayar ederim, ŞEREF ağlar, parmak ağlar, kol ağlar.

(Taşlıova, 2010, s. 690-691)

Bu karşılaşma örneği, rekabetten ziyade duygudaşlığa ve ortak hissin estetik bir diyalog içinde paylaşımına dayanan bir icra biçimini temsil etmektedir. Yılmaz Şenlikoğlu ve Şeref Taşlıova'nın karşılıklı olarak söyledikleri dörtlüklerde, söz–ezgi–duygu etkileşimi dikkat çekici bir uyum içinde gelişir. Her iki âşık da bireysel duygularını dile getirirken, karşısındakiyle aynı duygusal düzlemde buluşur; bu yönüyle karşılaşma, bir üstünlük mücadelesinden çok, ortak bir hüzün atmosferinin müşterek inşası hâline gelir.

İlk dörtlükte Şenlikoğlu'nun "Sahra ağlar, dağlar ağlar, çöl ağlar" dizeleriyle kurduğu doğa merkezli metaforlar, bireysel acının evrensel bir yankıya dönüştüğünü gösterir. Buna karşılık Taşlıova, "Çiçek ağlar, arı ağlar, bal ağlar" dizeleriyle aynı temayı sürdürür; ancak anlam alanını genişleterek doğadaki bütün canlı unsurları duygunun taşıyıcısı hâline getirir. Böylece söz, iki âşık arasında hem anlam hem de duygu bakımından süreklilik sağlayan bir köprü işlevi görür.

Şenlikoğlu'nun ikinci dörtlüğü "Bir çiçek misali açıp solmadım" ifadesiyle başlar ve bireysel talihsizlik, yalnızlık ve gam duygularını merkezine alır. Bu dörtlükte içsel bir lirizm hâkimdir; kullanılan kelimelerin ses değerleri ("ağız ağlar, dudak ağlar, dil ağlar") hem fonetik hem duygusal bir ritim oluşturur. Taşlıova, buna yanıt olarak "Kesildi tâkatim, yoktur kararım" dizesiyle başlayan cevabında sevdiğinden ayrı olmanın ve vuslat arzusunun kendisinde bıraktığı sıkıntılı hali izah eder. Yine Şenlikoğlu da bir sonraki dört-

lükte aynı durumun kendisinde de söz konusu olduğunu "Hasretlik ateşi yetti canıma / Hasta düştüm yâren gelmez yanıma" dizeleriyle bAlirtmiş olur. İki âşık arasında böylece tematik bütünlüğe sadık kalınan bir sözlü diyalog kurulmuştur: her dörtlük, bir öncekine hem biçimsel hem duygusal açıdan yanıt verir.

Metnin ilerleyen dörtlüklerinde coğrafi imgelerin (Dicle, Fırat, Nil) kullanımı duygunun ölçeksizliğini ve zamansallığını vurgular; hasret artık yalnızca kişisel bir eksiklik değil, tarihselliğe yayılan bir izdir. Son bölümde ise bağlama ve mızrabın dile getirilmesi ("YILMAZ ağlar, mızrap ağlar, tel ağlar" / "ŞEREF ağlar, parmak ağlar, kol ağlar") sözü enstrümanla özdeşleştirir: saz artık söyleneni yansıtan bir eşlik aracı olmaktan çıkıp âşığın duygusal bedeninin bir uzantısına dönüşür. Bu dönüşüm, söz–ezgi–duygu döngüsünün pratikte nasıl tamamlandığını göstermesi açısından belirleyicidir.

Âşıklar arasında sözlü diyalog biçiminde ilerleyen bu tür icralarda, bir dörtlüğün ardından gelen cevap dörtlüğünün aynı duygusal iklimi sürdürmesi, yalnızca söz ustalığıyla değil, bağlamanın sağladığı düşünme ve duygu aktarımı zamanıyla da mümkün olur. Yılmaz Şenlikoğlu'nun "Nahşı bağman bağ derdini çekemez / Süsen ağlar, sümbül ağlar, gül ağlar" dizeleriyle kurduğu hüzün atmosferi, hemen ardından Şeref Taşlıova'nın "Yediğim içtiğim hep zehir olmuş / Çiçek ağlar, arı ağlar, bal ağlar" dörtlüğüyle anlamca ve duyguca devam eder; bu süreklilik, bağlamanın iki dörtlük arasında icra ettiği kısa ezgisel geçişlerle pekişir. Bu geçişler, hem dinleyiciye duygusal bir hazırlık sağlamış hem de söz sırası kendisine gelen âşığa, cevabını zihninde şekillendirebilmesi için birkaç saniyelik bir düşünme süresi yaratmıştır.

Âşıkların irticali olarak icra ettikleri karşılaşmalarda ne kadar zor bir işin üstesinden geldiklerini, irticali konuşma yapabilmenin bile ne kadar güç olmasına rağmen, onların bunu şiir formunda, üstelik ölçü, uyak ve ayak gibi belirli kurallara bağlı kalarak gerçekleştirdiklerini ve bunun onların dil hâkimiyetini, zeka çevikliğini ve estetik duyarlılığını ortaya koyan son derece dikkat çekici bir olgu olduğunu daha önce ifade etmiştik. Bu güçlüğe, halk edebiyatında bir edebi hüner ve karşılaşma türü olarak ortaya çıkan lebdeğmez uygulaması da eklendiğinde çok daha zor bir icrayla karşılaşırız. Harf oyunlarına dayalı bir edebî sanat olan lebdeğmez, dudak ve diş-dudak ünsüzlerini (b, f, m, p, v) içermeyen kAlimelerle oluşturulan şiirlere verilen ad olarak tanımlanır. Diğer şairlere nazaran özellikle performans sanatı icra eden âşıklar tarafından tercih edilen bu uygulama, onların sözlü becerilerini ve hızlı doğaçlama yetilerini sergiledikleri bir hüner alanı olup, "atışmanın en zor biçimi" olarak kabul edilir. Lebdeğmez karşılaşmalarında, âşığın iki dudağının arasına iğne veya kibrit çöpü yerleştirilir; bu beş dudak ünsüzünden birini yanlışlıkla söylemesi durumunda iğnenin dudağa batması, yarışmanın doğallığını ve hakem kararını değiştirmeyecek şekilde hatanın tespit edilmesini sağlar. Bu yöntem, hem karşılaşmalı hem de tek başına icra edilebilen bir biçimde, âşığın hem dil hâkimiyetini hem de bedensel kontrolünü sınayan, yüksek düzeyde estetik ve zihinsel disiplin gerektiren bir âşık edebiyatı şiir türü olarak öne çıkar. Bu tür karşılaşmalarda bağlamanın rolü, âşığın doğaçlama sürecinde zaman kazanması açısından çok daha kritik bir fonksiyon kazanır. Lebdeğmez gibi son derece dikkat ve kontrol gerektiren uygulamalarda, âşık sazı aracılığıyla kurgulama ve kelime seçme süresini uzatarak, hem bedensel hem de zihinsel açıdan kendine daha güvenli bir zemin oluşturur. Bu yönüyle bağlama, yalnızca melodik bir destek değil, aynı zamanda icranın teknik ve estetik başarısında belirleyici bir araç olarak işlev görür.

İlhami Demir

Hakikati izah eden âşıklar,
Seyirciler şaşar, hâline senin.
Dikkat eyle ağzındaki lisana,
Neler alacaksın diline senin.

***

Murat Çobanoğlu

Canı can içinde yanan âşıklar,
Neler getirdiler teline senin?
Can canana getirdiler ilhanın,
Sinekler sıçrasın koluna senin.

Erenler Alinde kaldıkça kaldı,
Yaratandan rızık aldıkça aldı,
Her yandan âşıklar geldikçe geldi,
Şiirler yazarlar diline senin.

Hakikati anla, erkânı tanı,
İnsanlar hayatta anlar insanı,
İşte sahnelerde Âşık İlhami,
Çekiçler sallıyar nalına senin.

Âşıklar içinde gelir nesine?
Anan ile nazlanırsın yasına,

Şeref Taşlıova

Âşık isen aşkın ile yanarsan,
Herhal anlatırlar iline senin.
İnce ince gider aşkın katarı,
Çıkarsan rastlanır yoluna senin.

***

Senin için gizli aşkın nişanı,
İyi anla dinle kendini tanı,
Sıçrayarak kaçan Âşık İlhami,
Nalını atarlar Aline senin.

Âşık can içinde yatar gidersen,
Sazını canından atar gidersen,
Canı can içinde katar gidersen,
Dikkat et sazının teline senin.

Eşiklerde kulak asar sesine,
Gelende ne söyler dalına senin.
Âşıklar da can içinde karışık,
Canan için seyran eder alışık,

Ne dedi yanından ikinci aşık,
Nişanlar assınlar çuluna senin.

(Taşlıova, 2010, s.701-702)

İlhami Demir, Şeref Taşlıova ve Murat Çobanoğlu'nun lebdeğmez karşılaşması, söz ve sazın iç içe geçtiği, doğaçlamaya dayalı bir icra geleneğini yansıtır. Bu karşılaşmada her bir âşık, dörtlüklerini sırayla okuyarak hem söze hem de ezgiye dayalı bir diyalog kurar. Böylece sahnede, hem rekabet hem de ustalık göstergesi olan bir söz alışverişi meydana gelmiştir.

Dörtlüklerin giriş bölümlerinde genellikle hakiki âşıklara yönelik övgüler yer alır. Âşıklar, hem sahneye hem de geleneğe duyulan saygıyı vurgular; sözün ağırlığını ve âşıklığın manevi yönünü ön plana çıkarırlar. Bu dizeler, karşılaşmanın genel havasını bAlirleyen bir giriş nitAliğindedir. Ancak dörtlüklerin sonlarına gelindikçe ton değişir; övgü yerini ince dokundurmalar ve taşlamalara bırakır. Âşıklar, birbirlerine yönelik zarif göndermelerle hem ustalıklarını hem de hazırcevaplıklarını sergilerler. Bu karşılıklı söz oyunları, hem sahnede neşeli bir rekabet havası yaratır hem de her âşığın kimliğini ve tarzını ortaya koyar.

Lebdeğmez geleneğinde bu yapının korunmasında bağlamanın rolü büyüktür. Bağlama, yalnızca ezgisel bir eşlik aracı değil, aynı zamanda sözün akışını ve ritmini düzenleyen bir unsurdur. Özellikle taşlama ve dokundurmaların dörtlüklerin son dizelerinde yer alması, bağlamanın işlevini daha da önemli hâle getirir. Âşık, giriş dizelerinde bağlama aracılığıyla ritmi kurarken, son dizede vereceği cevabı ya da dokundurmayı kısa sürede

düşünmek ve uygun anda dile getirmek zorundadır. Bu durumda bağlama, âşığa hem düşünme hem de sözü yerinde bitirme fırsatı tanır. Böylece söz ile ezgi arasındaki uyum korunur, sahnedeki söz atışması kesintisiz biçimde sürer.

Bir diğer irticalî âşık icrası türü ise, bağlama muamma biçiminde gerçekleşen, soru-cevap esasına dayalı karşılaşmalardır. Bu tür karşılaşmalarda âşık, kendisine yöneltilen soruyu hem doğru biçimde anlamak hem de cevabını verilen ayağa, şiirin ölçüsüne ve kafiyesine uygun bir şekilde dile getirmek durumundadır. Dolayısıyla bağlama muamma tarzı icralar, yalnızca bilgi ve sezgi gerektiren bir zihin oyunu olmanın ötesinde, doğaçlama yeteneği, dil hâkimiyeti ve ölçü bilincini aynı anda sınayan bir sahne pratiğidir. Bu türde âşık, hem sözün anlam örgüsünü hem de müzikal yapıyı koruyarak anlık bir estetik denge kurar; böylece bağlama, hem düşüncenin yönünü hem de sözün ritmini bAlirleyen temel bir rehber işlevi görür. Rüstem Alyansoğlu ve Murat Çobanoğlu'nun karşılaşması burada örnek olarak verilebilir.

Rüstem Alyansoğlu	**Murat Çobanoğlu**
Altı günde temel kurdu bitirdi, Böyle bir binadan haberin var mı? O hangi udu koyun doğurdu? Böyle bir anadan haberin var mı?	Altı günde Mevlâm kurdu dünyayı, Cevap verim bu binadan al haber! Hazreti Âdem, koyun Havva'dır, Ondan zuhur etti ondan al haber!
Şimdi de buradan söyle bir haber, Daima dilinde Allahuekber, Anası var babası yok Peygamber, Bu gizli manadan haberin var mı?	İnsanı çevirmiş bu kara kader, Gelen insan birgün toprağa gider, Babasız dünyada İsa Peygamber, Cevabını bu manadan al haber!
Alyansoğlu biraz daldığı zaman, Hasiminden cevap aldığı zaman, Evlâdına bıçak çaldığı zaman, Alinde kınadan haberin var mı?	Sanma Çobanoğlu derdine daldı, Arayıp baksan cevabını buldu, Hazreti İbrahim bıçağın çaldı İsmail'dir o kurbandan al

haber(Durbilmez, 2014, s.343)

Alyansoğlu ile Murat Çobanoğlu arasında geçen bu karşılaşma, bağlama muamma tarzının tipik ve öğretici bir örneğini oluşturur. Bu türde karşılaşmalar, doğrudan taşlama ya da övünme biçiminde değil, bilmecevari sorular ve bunlara verilen irticalî cevaplar üzerinden ilerler. Dolayısıyla âşıklar arasında bilgi, sezgi, dini ve kültürel donanım bakımından bir yarışma niteliği taşır. Her bir soru, hem dinî hem de sembolik bir anlam alanı içinde kurulur; karşı âşığın bu anlamı çözmesi, onu hem bilgisel hem de şiirsel yönden üstün kılar.

Karşılaşmanın ilk dörtlüğünde Alyansoğlu, "Altı günde temel kurdu bitirdi, / Böyle bir binadan haberin var mı?" dizeleriyle hem yaratılış mucizesine hem de muamma geleneğine özgü dolaylı anlatıma başvurur. Burada kastedilen "bina", doğrudan dünyanın yaratılışıdır; fakat bu anlam açık edilmeden, rakip âşığın sezgisine bırakılır. Çobanoğlu'nun cevabı bu muammayı çözer niteliktedir: "Altı günde Mevlam kurdu dünyayı, / Cevap verim bu binadan al haber!" diyerek, yaratılışın Kur'anî ifadesine uygun bir yanıt verir. Aynı zamanda "Hazreti Âdem, koyun Havva'dır" dizesiyle, ikinci soruya ("O hangi udu koyun

doğurdu?") da cevap üretir; burada "koyun" mecazıyla insan neslinin başlangıcına, yani Âdem ile Havva'ya göndermede bulunur.

İkinci soru-cevap bölümünde Alyansoğlu, muammasını daha da derinleştirir: "Anası var babası yok Peygamber, / Bu gizli manadan haberin var mı?" diyerek doğrudan bir teolojik bilgiye dayanır. Çobanoğlu ise yine açık, tutarlı ve doğrudan bir yanıt verir: "Babasız dünyada İsa Peygamber, / Cevabını bu manadan al haber!" Böylece hem muammanın iç mantığını çözer hem de cevabını şiirsel ölçüye ve kafiyeye uygun biçimde kurar. Burada dikkat çeken nokta, Çobanoğlu'nun her seferinde "al haber" ifadesiyle dörtlüklerini bitirmesidir; bu tekrar, hem bağlamanın ritmini korur hem de cevabın kesinliğini vurgular.

Son dörtlüklerde ise anlatım daha sembolik bir boyuta taşınır. Alyansoğlu'nun "Evladına bıçak çaldığı zaman, / Alinde kınadan haberin var mı?" dizeleri, doğrudan Kur'an'da geçen İbrahim–İsmail kıssasına göndermedir; ancak bu gönderme yine doğrudan söylenmez, muamma biçiminde gizlenir. Çobanoğlu'nun cevabı bu gizliliği çözen bir açıklama gibidir: "Hazreti İbrahim bıçağın çaldı / İsmail'dir o kurbandan al haber!" Böylece hem sorunun anlamını açığa çıkarır hem de dini anlatıya uygun bir sonuca ulaşır. Bu cevap, aynı zamanda karşılaşmanın doruk noktasıdır; çünkü burada bilgi, sezgi ve inanç iç içe geçer, âşığın dini kültür üzerindeki hâkimiyeti doğrudan sahneye yansır.

Bu karşılaşmada dikkat çeken temel özellik, her iki âşığın da bilgiyi sözle sınamasıdır. Alyansoğlu'nun soruları dolaylı, sembolik ve metaforik bir biçimde kurulurken, Çobanoğlu'nun yanıtları doğrudan, açıklayıcı ve dengelidir. Dolayısıyla sahnede hem anlam üretimi hem de anlam çözümü süreci birlikte işler. Bağlama ise bu sürecin sessiz rehberi konumundadır. Soru ve cevap arasındaki kısa düşünme aralıklarında bağlama, hem ritmi sürdürür hem de âşığa sözü toparlama imkânı verir. Böylece söz, ezgiyle birlikte akar; bilgi, musikî içinde ses bulur.

Sonuç. Âşık karşılaşmalarında bağlama, yalnızca bir müzik aleti değil; sözün ritmini, duygunun yönünü ve irticalin sınırlarını belirleyen merkezî bir unsurdur. Söz, ezgi ve duygu arasındaki karşılıklı ilişki, bağlamanın sesinde ve icra sürecindeki yönlendirici rolünde tezahür eder. İcranın akışı içinde bağlama, âşığın düşünme süresini uzatarak hem ezgisel sürekliliği hem de söyleyişin iç tutarlılığını sağlar. Özellikle lebdeğmez ve muamma tarzı karşılaşmalarda bu işlev daha da belirgindir; çünkü bağlama, hem sesin hem de sözün kesintiye uğramamasını temin eder. Âşık, bağlamanın tınısıyla hem rakibine cevap için zaman kazanır hem de dinleyiciyle arasındaki duygusal bağı sürdürür. Böylece bağlama, bir yandan âşığın söz kudretini destekleyen ritmik bir dayanak noktası olurken, öte yandan onun ruh hâlini, meydandaki hâkimiyetini ve estetik duyarlılığını da dışa vurur. Dolayısıyla bağlama, âşık icralarında yalnızca eşlik eden bir enstrüman değil; sözün anlamını, duygunun yoğunluğunu ve doğaçlamanın canlılığını belirleyen bir "icra odağı" olarak karşımıza çıkar.

Bağlama, bu yönüyle sözlü kültürün hafıza taşıyıcısı konumundadır. Âşık, bağlama aracılığıyla hem geleneğin müzikal kalıplarını yeniden üretir hem de kendi yorum gücünü dinleyiciye aktarır. Ezgi, söz ve duygu arasındaki denge, yalnızca teknik bir ustalık göstergesi değil, aynı zamanda kültürel sürekliliğin de teminatıdır. Her bir perdede, her bir tezene vuruşunda âşığın birikimi, tavrı ve kişisel yorumu saklıdır. Bu nedenle bağlama, icranın estetik sınırlarını çizen bir araç olmanın ötesinde, âşığın kimliğini ve geleneğe bağlılığını görünür kılan sembolik bir unsura dönüşür.

Sonuç olarak, âşık karşılaşmalarında bağlama; düşünme, duygu aktarma ve doğaçlama süreçlerinin kesişim noktasında yer alır. Bu çalgı, hem şiirin söyleyiş biçimini hem de anlam derinliğini biçimlendirir. Bağlamanın sağladığı ritmik süreklilik, sözün akışını bAlirlerken; ezgisel yapı, dinleyicinin duygusal tepkisini yönlendirir. Bu çok katmanlı işleviyle bağlama, sözlü icranın yalnızca müzikal değil, bilişsel ve duygusal boyutlarını da şekillendirir. Dolayısıyla bağlama, Türk halk şiiri geleneğinde âşığın hem dili hem de düşünme biçimiyle bütünleşen bir "icra bilinci"nin sembolü olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKLAR

Çobanoğlu, Ö. (2000). Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü. Ankara: Akçağ Yayınları.

Durbilmez, B. (2014). Karslı Âşık Murat Çobanoğlu – Hayatı Sanatı ve Eserleri, Kayseri: Kardeşler Ofset.

Günay, U. (2008). Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi, Ankara: Akçağ Yayınları.

Kaya, D. (1999). Karşılaşma, Atışma ve Deyişme Kavramları Üzerine Düşünceler ve Feymani'den Örnekler, Folklor/Edebiyat Dergisi(20), 131-140.

Köprülü, M. F. (1999). Edebiyat Araştırmaları, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Sakaoğlu, S. (1992). "Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine", *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler,* (hzl. Salih Turhan), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sakaoğlu, S. (2024). Ozan, âşık, saz şairi ve halk şairi kavramları üzerine. F.A. Turan, N. Gümüştepe (Ed.), Âşık Edebiyatı El Kitabı içinde (s. 3-9). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Şen, Y. (1998). Türk Müziği Eğitiminde Bağlamanın Yeri ve Önemi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, S.4, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi.

Taşlıova, M. M. (2010). Âşık Şeref Taşlıova - Hayatı Ve Şiirleri, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Eğitim Yayınları.

Turan, F. A. (2024). Ozandan âşığa Türk sözlü şiir geleneğinin uzun yolculuğu. F.A. Turan, N. Gümüştepe (Ed.), Âşık Edebiyatı El Kitabı içinde (s. 21-38). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Uraz, M. (1949). "Halk Edebiyatında Saz ve Âşık" *Türk Folklor Araştırmaları*, Sene (1), Sayı (4), s. 49-50.

Dilnoza IRISBOYEVA
State Institute of Arts and Culture of Uzbekistan
E-mail: irisboyevad@bk.ru

THE RISE OF CULTURE DURING THE TIME OF AMIR TEMUR

Summary. This article examines the cultural development of Movarounnahr.and Khorasan during the Timurid era (14th–15th centuries), with particular attention to the rise of science, literature, book arts, and musical traditions. The study demonstrates that Amir Temur's political unification policies and the congresses he convened played a decisive role in the formation of cultural institutions, the growth of palace libraries, and the flourishing of calligraphers, painters, musicians, and composers. It is also emphasized that this period marked a new stage in the evolution of Central Asian artistic thought, supported by prominent scholars such as Ulugh Beg, Jami, Navoi, and Binoi, whose works laid the intellectual foundations of the region's cultural renaissance.

Keywords: Congress, culture, musical art, revival

ƏMIR TEYMUR DÖVRÜNDƏ MƏDƏNİYYƏTİN YÜKSƏLİŞİ

Özət. Məqalədə XIV–XV əsrlərdə Timuridlər dövründə Mavərənnəhr və Xorasanın mədəni inkişafı, xüsusilə elmin, ədəbiyyatın, kitab sənətinin və musiqi ənənələrinin yüksəlişi araşdırılır. Tədqiqat göstərir ki, Əmir Teymurun siyasi birləşdirmə siyasəti və onun təşkil etdiyi qurultaylar bölgədə mədəni institutların formalaşmasına, kitabxanaların yaranmasına və sənətkarlar məktəblərinin inkişafına mühüm təsir göstərmişdir. Həmçinin həmin dövrdə xəttatlıq, miniatür sənəti, musiqi nəzəriyyəsi və ifaçılıq sahəsində yaradıcılığın yeni mərhələyə çatdığı, Uluğbəy, Cami və Nəvai kimi alim və şairlərin bu mədəni yüksəlişin intellektual dayaqlarını yaratdığı vurğulanır.

Açar sözlər: konqres, mədəniyyət, musiqi incəsənəti, dirçəliş

Introduction. During the Timurid era, culture developed and matured. The foundation stone of the cultural development in Movarounnahr and Khorasan in the XIV-XV centuries was laid by the great master Amir Temur.

In the first period of his activity, Temur directed all his activities towards the creation of a united, centralized independent state in place of the Chigatoy ulus, which was facing depression and destruction in Movarounnahr. When Temur took power in Movarounnahr, one of his first measures was to hold planned congresses. Sharafiddin Ali Yazdi's "Zafarnama" provides information about the congresses held by Timur in Karshi, Karabakh, Samarkand and other places, and writes that all princes, chiefs and representatives of the aristocracy participated in them. Thus, Yazdi's work clearly shows the class nature of the congresses convened by Timur, that they were a council of the feudal upper class of the Turkic and other peoples.

The development of science and literature also had a positive impact on the development of such arts as the art of bookkeeping - copying new manuscripts, calligraphy, painting, plate drawing, and bookbinding. Fine books and calligraphy

reached a new stage of development in the 14th-15th centuries. Calligrapher Mir Ali Tabrizi discovered the Nasta'liq script. This method was brought to a high level by Sultan Ali Mashhadi in Herat, and calligraphers such as Abdurakhmon Khorezmi, Sultan Ali Khandon, Mir Ali Qilqalam, Halvai, Rafiqy, and painters such as Mirak Naqqosh, Kamoliddin Behzod, Qosim Ali, and Mahmud Muzahib flourished. Timurid palace libraries were established in Samarkand and Herat, Isfahan, and Shiraz. They collected and preserved manuscripts. The 14th-15th centuries also marked a new stage in the development of the musical art of the peoples of Central Asia. New melodies and songs, musical instruments, and works on music theory were created. Skilled musicians, composers, and hafiz flourished. Abdukadir Nayi, Kulmuhammad Shaykhii, Husayn Udi, Shokhguli Gijjaki, Ahmad Qanuni, Khoja Yusuf Andijoni, Ustad Shodi, Najmiddin Kavkabi, etc. are among them. Mirzo Ulugbek, Jami, Navoi and Binoi wrote works on the science of music and created new melodies. The 12 maqoms formed in the 9th-12th centuries were improved during this period. Also, theatrical performances intended for the general public - clowns, puppeteers, and drummers demonstrated their art at folk festivals.

Thus, during the Timurid era, culture in Central Asia highly developed and reached maturity. The cornerstone of cultural development in Transoxiana and Khorasan in the 14th-15th centuries was laid by the great sahibkir Amir Temur.

Modern science recognizes the era of Amir Temur and the Timurids as a real Renaissance - the era of awakening. After all, during this period, the best traditions were restored, based on the creative assimilation of the experience of past eras and new approaches, introducing serious innovations in solving the problems facing scientists, architects and craftsmen, miniaturists, poets, musicians, and representatives of the performing arts of the new era. One of Timur's qualities was that before solving any problem, he would consult with knowledgeable scientists in this field, and then make a specific decision. His consultations with scientists were of different levels and in different forms. Usually, Amir Temur held personal conversations with representatives of medicine, mathematics, astronomy, history, representatives of literature, linguistics, as well as representatives of literature, linguistics, theology and famous people in the field of rAligion. In these conversations, important issues of life were discussed, including the affairs of the kingdom, which included, in addition to Transoxiana and Khorezm, the Golden and White Hordes, Khorasan, India, Iran, Iraq, Turkey, as well as the entire Western Maghreb. It happened that Timur met with scholars. At the gatherings of Amir Temur, true art lovers listened to his creative works with great interest. The standardization of musical art was clearly manifested in the general trends of secular life during the time of Amir Temur, its striving for perfection, the systematization of musical and poetic materials.

Professional musical art during the time of Amir Temur included the following two interrelated layers: musicology - the art of music (as a profession) and advar science - the science that studies circles, that is, rhythmic and poetic circles. Usually, these two concepts always went hand in hand and were used together when describing the level of musical knowledge of a poet, musician, scientist, ruler and similar enlightened people of that time. A lot of information and generalizations about the performing arts and holidays of the Timurid era have been preserved. In this sense, such works as Zayniddin Vasifi's "Badoye' ul-vaqoye", Khandamir's "Makarim ul-ahloq", Zahiriddin Muhammad Babur's "Boburnoma", Hasankhodja Nisari's "Muzakiri ahbob" are valuable. In particular, information, gene-

ralizations and brief studies on traditional theater, dance and circus are scattered throughout Alisher Navoi's entire work. Also, in the treatises on the art of music by Abu Nasr Farabi, Abu Abdullah Khorezmi, Abu Ali ibn Sino, Abdurakhmon Jami, Darvesh Ali Changi and others, information and scientific observations about dance rhythms and methods are found. So far, only Huseyn Voiz Kashifi's treatise "Futuvvatnomai sultaniy yohud javonmardlik tariqati" discusses certain categories of games and performances. Also, in the past, all forms and types of traditional theater, puppet theater, dance, folk circus, and singing were represented by the single term "Tomosha". Initially, this word in Arabic meant "to see, to examine". However, in the Central Asian region, its meaning was very broad, and all kinds of performances, performances, field fairs, ceremonial demonstrations, games that dAlighted or upset the viewer and listener, and sometimes made them jump - all this was called "Tomosha". In the Turkish language, the term "Oyin" was also used. However, its scope was very wide, including areas related to entertainment, physical education, and sports. During the period of Klaviho's embassy, that is, in 1403-1406, the general situation of the country and cities under the rule of Amir Temur, the lifestyle of the population, the buildings built on the initiative of Temur and his relatives: fortresses, mosques, madrasas, khanaqohs, shops, trading posts; the trade and cultural relations of the Temurid state with China, India, the Golden Horde, Mongolia and other countries; the procedures in force at the palace of Amir Temur, and finally, remarkable information is provided about Amir Temur's wives and their role in the socio-political life of the country.

REFERENCES

1. Tashkanbayev Xusnitdin Sheraliyevich, O‘zFA Temuriylar tarixi davlat muzeyi kichik ilmiy xodimi
2. Temur tuzuklari
3. https://yuz.uz/uz/news/amir-temur-qoshinlari-bilan-qaysi-musiqa-asboblari-birga-safarga-chiqqan
4. https://society.uz/uz/news/detail/news/1679

Elçin QALİBOĞLU
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
AMEA Folklor İnstitutu
ORCID ID: orcid.org/0009-0001-0606-8933
E-mail: elcin.galiboglu@gmail.com

ÇAĞDAŞ AZƏRBAYCAN ZURNA-BALABAN MƏKTƏBİNİN USTADI KALVALI ƏLİ DƏDƏ

Özət. Çağdaş Azərbaycan balaban sənətinin inkişafında məşhur sənətkar Kalvalı Əli Dədənin (1874-1960) özünəməxsus xidmətləri var. Onun çalğısında bu alətin bütün imkanları aşkarlanır. Sənətkarın adı XIX yüzilin sonu, XX yüzilin birinci yarısı peşəkar xalq yaradıcılığının görkəmli nümayəndələri ilə bir sırada durur. Yaradıcılığında iki əsas cəhət – möhtəşəm döyüşkənlik və harayın ifadəsi diqqəti çəkir.

Ustadın tanınmış havaları bunlardır: "Heyvagülü", "Alçagülü", "Koroğlu nağarası", "Qəhrəmani", "İnnabı", "Əfruzə", "Yasəməni"... O, 70-dən çox zurna-balaban havası yaradıb, indi də bu mahnılar Azərbaycan toylarının bəzəyidir.

Məqalədə Azərbaycan zurna-balaban sənətində məktəb yaratmış Kalvalı Əli Dədənin habelə Azərbaycan aşıq sənətinin inkişafındakı xidmətləri, havacatlarının sənətkarlıq keyfiyyəti incələnir, xalq ruhunun davamlı ömürləşməsi üçün bu kimi sənətkarların yaratdıqlarının öyrənilməsinin gərəkliyi bildirilir.

Açar sözlər: Azərbaycan zurna sənəti, Azərbaycan balabanı, havacat, Kalvalı Əli Dədə, döyüşkənlik və haray.

Summary. In the development of the balaban (a kind of wind instrument) art of contemporary Azerbaijan the famous master Ali Dede from Kalva (Ali Karimov – 1874-1960) has special services. All possibilities of this instrument are revealed in his playing. The master's name was among the prominent representatives of professional folklore during the end of the 19th century and the first half of the 20th century. There are two main aspects of his creativity – the mighty ability of fighting and cry. The master's famous melodies are the followings: "Heyvagulu", "Alchagulu", "Koroglu nagarasi", "Gahramani", "İnnabi", "Afruza", "Yasameni"… He has composed more than 70 zurna-balaban songs which are a decoration of Azerbaijani weddings nowadays.

In the article it is also said about the special place of balaban in the ashug art of Azerbaijan, Ali Karimov's services (Ali Dede from Kalva) in the development of Azerbaijan ashug art, the art of crafting of his melodies, the ashug art in Turkic World, the future development of folk poem, the durable living of folklore spirit, the necessity of studying mastery of such folk masters.

Keywords: Azerbaijani zurna art, Azerbaijani balaban, melody, Ali Dede from Kalva, the ability of fighting and cry.

Резюме. В развитии современного азербайджанского балабанского (балабан является одним из духовых инструментов, широко используемых в составе оркест-

ров, ансамблей, а также ашугских и прочих фольклорных исполнительских групп. Название инструмента (иногда произносимое как «балабан») происходит от слов «бала», т.е. меньший, «бан», т.е. петушиный крик, и, таким образом, связывается с характером тембра инструмента. Балабан, обладающий мягким и печальным тембром, используется как соло инструмент для сопровождения ансамблей, оркестров и группы духовых инструментов, в частности группы ашугов) искусства имеются особые заслуги известного мастера Али Керимова (Калвалы Али Деде: 1874-1960). В его исполнении раскрываются все возможности этого инструмента. Имя этого мастера стоит в одном ряду с выдающимися представителями профессионального народного творчества конца XIX века, первой половины XX века. В его творчестве привлекают внимание два основных аспекта: великая воинственность и зов.

Известными мелодиями мастера являются: «Хейвагюлю», «Алчагюлю», «Нагара Кероглы», «Гахрамани», «Иннабы», «Афруза», «Ясамани». Он сочинил более 70-ти мелодий для зурны-балабана, которые и сегодня являются украшением азербайджанских свадеб.

В статье подчеркивается особое место балабана наряду с сазом (саз – инструмент типа лютни семейства тамбуров. Является типичным музыкальным инструментом ашугов Азербайджана), анализируются заслуги, создавшего школу в зурна-балабанском искусстве Азербайджана, Калвалы Али Деде, качество мастерства его мелодий, доводится до сведения необходимость изучения созданий таких мастеров на пути завтрашнего развития ашыгского искусства, народного стихотворения и увековечения фольклорного духа в тюркском мире.

Ключевые слова: Азербайджанское искусство зурны, балабан Азербайджана, мелодия, Калвалы Али Деде, воинственность и зов.

Giriş. Azərbaycanın mənəvi sərvətinin zənginliyi həmişə özünəməxsusluğu ilə diqqət çəkib. Bu gün də belə bir sərvətin yaşaması ulus olaraq varlığımızın davamlı təsdiqində bənzərsiz rol oynayır. Azərbaycan balabanı belə əvəzsiz iftixar qaynağımızdan biri olub, musiqi mədəniyyətimizin ciddi soraqçısıdır. "Balaban" sözü "bala" və "ban" sözlərinin birləşməsindən yaranıb. Azərbaycan balabanının özünəməxsusluğu ulusumuzun xarakteri – inam, idrak, mənəviyyat, iradə keyfiyyəti ilə bağlıdır. Əlbəttə, bu kimi mənəvi-ruhsal keyfiyyətlər hər bir ulusda bu və ya başqa səviyyədə var, ancaq yaradıcılıq və özünəməxsusluq məhz bənzərsizliklə (hər ulusun həyatın müxtəlif sahələrində - dövlətçilikdə, ictimai düşüncədə, incəsənətdə və s. öz yaradıcılığını ortaya qoyması ilə) şərtlənir.

Araşdırma. Çağdaş Azərbaycan zurna-balaban sənətinin inkişafında məşhur sənətkar Kalvalı Əli Dədənin (Əli Kərimov: 1874-1960) özünəməxsus xidmətləri var. O, 1874-cü ildə keçmiş Şamaxı qəzasının (indiki Ağsu rayonunun) Kalva kəndində yoxsul kəndli ailəsində anadan olmuşdur. Onun çalğısında bu alətin bütün imkanları aşkarlanır. Sənətkarın adı XIX yüzilin sonu, XX yüzilin birinci yarısı peşəkar xalq yaradıcılığının görkəmli nümayəndələri ilə bir sırada durur. Yaradıcılığında iki əsas cəhət – möhtəşəm döyüşkənlik və haray diqqəti çəkir.

Sənətkar haqqında kitabın müəllifi Qalib Soltanoğlu yazır: "Nədəndirsə, qara zurnanın, yastı balabanın səsi gələndə ruhum bütünlüklə yenidən köklənir. O ki ola Əli Dədənin bənzərsiz, sehrli çalğısında. Onun çalğısı möcüzəli, ruhani səsdir. Mən ustadın hava-

catlarını dinləyəndə sanki su kimi yumşaq, qayalar kimi sərt, buludlar kimi uca, gün kimi odlu oluram… O, Q.Pirimov, C.Qaryağdıoğlu, S.Şuşinski, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Mirzə Məhəmmədhəsən, aşıqlardan Hüseyn Bozalqanlı, Ələsgər, Mirzə Bilal, Aşıq Əsəd, Aşıq Mirzə, Dədə Şəmşir, Ü.Hacıbəyli, S.Rüstəmov, Ə.Bakıxanov, Bülbül kimi görkəmli sənətkarların yaxın dostu və çağdaşı olub. Əli Kərimov zurna, balaban, tütək kimi nəfəsli alətlərdə çox böyük sənətkarlıqla çalıb, eləcə də onların imkanlarını texniki baxımdan genişləndirib. Ustadın böyük işi odur ki, o, zil tembrli zurnanı peşəkar kamera alətinə çevirib. O, təkcə çalğıçı yox, həm də çoxlu mahnıların yiyəsi, Azərbaycanmilli musiqisinin irəliləməsində önəmli rol oynayan sənətkar olub. Əli Dədənin çalğısı bugünkü çalğıya oxşamır. Onun çalğısında ulusumuzun qədimliyi, döyüşkənliyi görünür, eşidilir, duyulur. Həmin səs həmişə bizimlədir" (10, 5).

Böyük bir ailədə dünyaya göz açan Əlinin sənətə gəlişi çox çətin olub. Deyilənə görə, Şahvələd adlı qonşu oğlana atası balaban alıbmış. O, bu alətdə çalmaqla bütün məhəllə uşaqlarını sehrə salarmış. Onların içərisində daha çox balabanın sehrinə düşən Əli olur. Əli qarşısında məqsəd qoyur ki, necə varsa bu aləti çalmağın sirlərini öyrənəcək. Bir gün Əli meşədən qayıdarkən iki qamış kəsir, birini o birinə geydirib kiçik gölməçənin qırağında uzanaraq burunu ilə nəfəs alır və suya üfləyir. Su köpüklənərək cürbəcür biçimə düşür, o isə çox sevinirdi.

Ustad o günlərindən belə danışardı: "Balabanı çala biləcəyim haqqında dərin inam hissi ilk dəfə belə yarandı. Elə oradaca mən bir qamış kəsib, üzərində 3 deşik açdım, özümün ilk "musiqimi" çalmağa başladım. Sevincim aşıb-daşırdı. Bundan iki il sonra atam çətinliklə mənə qara zurna aldı" (5,7).

O çağlar Əli böyük qardaşı İxtiyarla molla məktəbinə gedirmiş. Ataları Zülfüqar kişinin bir məqsədi var idi: heç olmazsa, bu iki oğluna dini təhsil vermək. Odur ki, Zülfüqar kişi hər axşam uşaqlarından molla məktəbində nə öyrəndiklərini soruşarmış. İxtiyar qorxudan öyrəndiklərini əzbər söyləyərdi. Atası da sevinərdi ki, artıq böyük oğlu dindar olacaq. Əli kişi söyləyirdi ki, mənə növbə çatanda atamın qanı qaralardı: "Qardaşım İxtiyarla molla məktəbinə getsəm də, fikrim qarğıdan düzəltdiyim, həm də gizlində çaldığım "musiqi aləti"nin yanında idi. Ona görə də elə ki, atam molladan nə öyrəndiyimi soruşardı, heç nə bilməz, atamın kötəklərini yeyərdim… Bir gün ölümlə üz-üzə qaldım. Atam öz növbəti cəzasını verdikdən sonra böyük qardaşım İxtiyara dedi ki, əl-üz dəsmalını bura gətir. O, ciddi görkəmdə qorxulu səslə qardaşıma göstəriş verdi:

- Sal bu dəsmalı Əlinin boynuna, bu otaqda yeddi dəfə ora-bura sürüklə.

İxtiyar başkəsən kimi göstərişi yerinə yetirdi. Bu ağır cəzadan huşumu itirərəm. Yerdə ölü kimi qaldığımı görcək atam əl-ayağa düşər, qardaşımın dediyinə görə, üz-gözümə su çiləyir, çox çətinliklə məni ölümün əlindən qoparırlar. Yadımdadır, atamın ondan sonra mənə "Yaxşı, daha səni döyməyəcəyəm", - deyib məni qucaqladı. Mən elə onda da ölə bilərdim. Sonra içimdən gələn güclü duyğu ilə musiqiyə bağlandım" (10, 17).

O, sənətin incəliklərini Şamaxı qəzasının Əngəxaran kəndindən olan Aşıq İbrahimdən öyrənib. Üstəlik, nəzərə alaq ki, Əli Dədə təkcə zurna-balabanın ustadı olmayıb, ulusal musiqi alətlərimizdən olan sazda, tarda, nağara və qoşa nağarada gözəl çalmağı bacarıb.

16 yaşlarında Şirvan bölgəsində tanınmağa başlayıb. Azərbaycan aşıqlarının I və II qurultaylarının iştirakçısı olub. Ustad sənətkar Böyük Vətən müharibəsi illərində "Rəşadətli əməyə görə" medalı, "Şərəf Nişanı" ordeni ilə təltif edilib. Kalva kənd mədəniyyət

evinin bədii rəhbəri olmaqla yan-yörədəki bölgələrdə çalıb-çağırardı. O, Azərbaycanın bir çox bölgələrində, Dəmir qapı Dərbənddə belə olub, el şənliklərində çalıb-çağırıb, Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənəti ongünlüyü çərçivəsində Moskvada keçirilən tədbirlərdə zurnaçılar ansamblının rəhbəri olaraq özünün bəstələdiyi "Koroğlu nağarası"nı ifa edib. Ustadın yaradıcılığı folklor və xalq yaradacılığından yararlandığı üçün belə yüksək səviyyəyə çatmışdı.

Əli Dədənin 6 qardaşı olub. Onlardan yalnız Abbas və Bəxtiyar ustadın sənət yoldaşı olub. Hələ 1930-cu illərdə dahi bəstəçimiz, xalq havalarını nota köçürən, milli operamızın banisi, böyük bəstəkar Üzeyir bəyin tapşırığı ilə Bülbül onun 40-a kimi havasını lentə köçürür. Həmin lent yazılarının bir hissəsi Azərbaycan Radiosunun "Qızıl fond"unda qorunur. Musiqi araşdırmaçısı Bayram Hüseynli vaxtilə Kalvaya getmiş, bir neçə ay ustadın evində qonaq olmuş, onun zurna, balabanla bağlı yaradıcılığını öyrənmişdi. Sonralar 1984-cü ildə Moskvada rus dilində B.Hüseynli və T.Kərimovanın müəllifliyi ilə "Əli Kərimov" adlı kitab "Sovetskiy kompozitor" nəşriyyatında işıq üzü görüb (5).

Ustadın tanınmış havaları bunlardır: "Heyvagülü", "Alçagülü", "Koroğlu nağarası", "Qəhrəmani", "İnnabı", "Əfruzə", "Yasəməni"... O, 70-dən çox zurna-balaban havası yaradıb, indi də bu mahnılar Azərbaycan toylarının bəzəyidir.

Əli Dədənin 4 övladı olub. Oğlu Ağalar Kərimovun 4 övladı – Adil, Fikrət, Fazil və Ərəstun Əliyevlər babalarının yolu ilə gediblər. Ustad 1960-cı ildə ölüb, sonevi (qəbri) Ağsu rayonunun Kalva kəndindədir.

Əli Dədə milli muğamlarımızın sirrini çağının məşhur xanəndəsi, ən çox Şirvan-Qarabağ məclislərinin bəzəyi olan Mirzə Məhəmmədhəsəndən (1831-1916) öyrənib, uzun müddət balabanda onu müşaiyət edib. Mirzə Məhəmmədhəsən Şamaxıda ən çox Mahmud ağanın məclislərində, bir də varlı şəxslərin toylarında oxuyardı.

Hüseyn Cavidin bəstəkar oğlu Ərtoğrulun Mirzə Məhəmmədhəsənlə bağlı qeydlərindən: "…Mirzə Məhəmmədhəsən "Humayun" və "Şur" dəstgahlarını məharətlə oxuyarmış. Onun tarçısı Məşədi Səlimin tarı böyük, səsi də gur oxuyanda çox gərgin olurmuş. Bəzən zəngulə vura-vura dizin-dizin məclisin ortasına kimi gələrmiş. O, uzun illər balabançı Əli Zeynalov, ustad sənətkar Əli Kərimovla da yoldaşlıq edib. Özü kasıblığın hər üzünü gördüyündən xalqa münasibəti də çox yaxşı olub". …Əli kişi ömrünün sonuna qədər Mirzə Məhəmmədhəsəni unutmadı. Təəssüflə deyərdi: Heyf Mirzədən ki, ömrünün sonu zillətlə keçdi. Onun balabançısı mən idim. Bilalla ikimiz bütün muğamların incəliklərini ondan öyrənmişdik. Mirzənin oxuduğu "Çahərzəm" və "Rakindi" muğamlarını indi heç bir sənətkar oxumur" (16, 35).

R.Hüseynov Mirzə Məhəmmədhəsən, Əli Dədə və Aşıq Bilal üçlüyü haqqında yazır: "Onların üçündə də həm yüksək ifa bacarığı, həm də bəstəçilik vardı. Və bu üç nəfər Azərbaycanımızın zəngin, əlvan musiqi xəritəsində özümlülüyü ilə seçilən Şirvan musiqisinin üç qanadını inkişaf etdirdilər, maraqlı ifaçılar nəsli yetişdirdilər. Mirzə Məhəmmədhəsən xanəndəlikdə bu vəzifəni yerinə yetirdi. Əli Kərimov balaban, zurna ifaçılığında bu işi gördü. Mirzə Bilalsa, aşıq sənətində. "Humayun"u Mirzə Məhəmmədhəsən iki-üç saata oxuyub başa vurarmış… El sənətçisi, balabançalan ustad Əli bu muğamın Mirzə Məhəmmədhəsəndən öyrəndiyi 17 şöbəsini saat yarıma çalardı. Şəyirdlərinə, sənətini öyrətdiyi oğlu və nəvələrinə həmişə bir həqiqəti çatdırardı: " "Humayun"u Mirzə kimi gözəl oxu-

yan görmədim". Unutmayaq: bu sözləri məşhur kalvalı ustad Əli kişi deyib. O Əli kişi ki, 86 illik ömrü boyu onlarla bilgin, bitkin sənətkarla çalıb-çağırmışdı" (16, 209).

Xalq artisti Əhməd Bakıxanov: "O, xüsusi ifaçılıq tərzinə malik idi. O, ifa tərzinin dərinliyi və düşündürücülüyü ilə texniki imkanlarının hüdudsuzluğu, sadəliyi və müdriklikliyi ilə fərqlənirdi. Onun yüksək ifaçılığı həmişə dinləyicilərin qəlbinə yol tapırdı... O, gözəl musiqiçi və gözəl insan idi. Onun mehribançılıq və sadəliyi, çətin anlarda insanların köməyinə gəlməsi onu tanıyanların yaxşı xatirindədir. Mən bu görkəmli insanın əziz xatirəsini daim əziz tuturam... Onun öz barmaqları var..." (10, 63).

2009-cu ildə ustadın havalarından (diskdəki 2 el havası – "Tərəkəmə" və "Uzundərə" onun ifasında son dərəcə gözəl səslənir) ibarət diski buraxılıb. Qalib Soltanoğlunun "Kalvalı Əli Dədə" adlı kitabı (2009) isə Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi tərəfindən nəşr edilib.

Ustad balabançının studiya ölçüsündə yazılmış balaban havalarını bütün cəhdlərimizə baxmayaraq əldə edə bilmədik. Ancaq əlimizdə olan zurna havaları Youtube-yə yerləşdirilib. Bu havalar Azərbaycan zurna-balaban sənətinin ən gözəl örnəklərindən, ümumiyyətlə, musiqi mədəniyyətimizin ciddi soraqlarındandır.

Buradaca bir bir məqama diqqət edək. "Ekspress" qəzeti (3-5 may, 2008-ci il, Bakı: "Moskvada "Heyvagülü" davası") yazır: "Moskvadakı Rusiya Xalqlar Dostluğu Universitetində erməni, azərbaycanlı və türk gənclər arasında dava düşüb. Olay ənənəvi 1 May konserti zamanı baş verib: "10-15 min nəfər tamaşaçı vardı. Biz də səhnədəkilərə tamaşa edirdik. Birdən "Erməni xalq rəqsi "Hayvakuran": ifa edir Rusiya Xalqlar Dostluğu Universitetinin erməni tələbələrinin rəqs ansamblı" elan olundu. İfa edilən isə bizim doğma "Heyvagülü" idi. Ermənilərin pavilyonunda isə xəritədə Dağlıq Qarabağ erməni ərazisi kimi göstərilmişdi. Bu azmış kimi Suren adlı erməni gənc əlində (qondarma – E.Q.) "Dağlıq Qarabağın" "bayrağını" tutub yelləyir, "Qarabağ bizimdir" bağırırdı. Onu bir kənara çağırıb belə etməməsini istədik, Dağlıq Qarabağın Azərbaycanın ərazisi olduğunu dedik. Bunu deyəndə Suren bizi söydü... Biz də dözməyib etiraz edəndə ermənilər şüşə butulka və daş atmağa başladılar" - deyə S.Məsimov söylədi" (14). Bu fakt onu göstərir ki, ermənilər Azərbaycan-türk dəyərlərinə nə qədər iddia etsələr də, iddiaların heç bir mənəvi əsası yoxdur.

Əli Dədədən sonra Azərbaycan zurna-balaban sənətinin inkişafında Ələfsər Şəkili, Həsrət Hüseynov, Fikrət Əliyev, Ağasəf Seyidov, Bəhruz Zeynalov, yeni nəslin nümayəndələrindən Rasim Ələsgərov, Mübariz Atayev, Əlixan Səmədov, Ələkbər Əsgərov, Abuzər Musaxanoğlu, Babaxan Əmirov, Şirzad Fətəliyev, Rəhman Rasimoğlu, Qənimət Qədirov və b. kimi sənətkarlar yetişib.

Azərbaycan balaban sənətinin özünəməxsusluğu bu gün də yaşamaqdadır. Minillərdən bəri xalq ruhumuz balabanda ciddi, davamlı, yaradıcı şəkildə yaşadılır. Ancaq bu baxımdan bir əsas qayğımız var: ayrıca olaraq son illərdə yeni balaban havaları demək olar, yaradılmır. Yaradılırsa da, yadda qalan olmur. "İnnabı", "Heyvagülü", "Alçagülü" və b. kimi havalar asan yadda qalır, heç zaman adiləşmir. Deməli, bugünkü yaradıcı nəsil də sadəcə, ifaçılıqla kifayətlənməməli, Azərbaycan aşıq sənətinə dərindən bələd olmalı, musiqi mədəniyyətimizin gözəl bilicisi olaraq yetişməlidirlər.

Başqa bir qayğımız isə "oranjiman" adı altında Azərbaycan balaban havalarının belə müəyyən mənada təhrifə uğradılmasıdır. Bu da yeni havacat yaratma istəklərini demək olar, adiləşdirir. Deməli, sabahımızda Azərbaycan balaban sənətinin ruhumuzun ciddi so-

rağı olmasını istəyiriksə, ilk növbədə balabançılarımız bunun ifaçısı, yaşadıcısı, həm də ciddi özül əsasında yaradıcısı olmalıdırlar.

Balaban Azərbaycanın qədim xalq musiqi alətidir. Arxa hissəsində bir, üzərində səkkiz dəlik açılaraq əsasən tut ağacından hazırlanan nəfəsli musiqi alətidir (1, 2, 7, 8, 9, 11, 12). Xalq arasında balaban və ya "yastı balaban" adı ilə tanınır. Yumşaq və həzin səsə malik balabandan ansambl, orkestr və solo aləti kimi nəfəsli alətlər qrupunu, o cümlədən aşıqlar dəstəsini müşayiət etmək üçün istifadə edilir. Musiqişünas A.Nəcəfzadənin qənaəti ilə razıyıq, "adından bəlli olduğu kimi, "bala" – "kiçik", "xırda", "həzin", "zərif" mənalarını bildirir, "ban" isə əski türkcədə "səs", "ün" mənasında işlədilib" (15, 21).

Balaban bir sıra ədəbi mənbələrdə, klassik şairlər tərəfindən vəsf edilib. XIX əsrdə yaşamış klassik Azərbaycan şairi Qətran Təbrizi divanının bir neçə yerində balabanın adını çəkib. Azərbaycanın dahi musiqişünası Ədbülqadir Marağayinin əsərlərində balabanın adına rast gəlinir. Bu cür mənbələr başqa heç bir xalqda yoxdur (2).

İndi də Kalvalı Əli Dədənin havacatlarının mahiyyəti haqqında söz açacağıq. Ustadın məşhur havacatlarından biri "Heyvagülü"dür. Qalib Soltanoğlu "Kalvalı Əli Dədə" kitabında yazır: "Bahar yenicə gəlmişdi. Bütün bağça-bağlarda ağaclar çiçək açmışdı. Əli kişi bağda ağacların arasında dolanır, təbiətin bu qeyri-adi halına heyranlıqla tamaşa edirdi. Birdən onun gözünə heyva ağacının çəhrayı çiçəkləri dəydi. Ağacın üstündə bal arıları qaynaşırdı. Bu mənzərədən təsirlənən Əli kişi zümzümə etməyə başladı. Bir azdan otağına keçib qabaqca balabanda, sonra isə zurnada yeni havasını səsləndirməyə başladı. «Heyvagülü» havası beləcə yarandı" (10, 61).

"Heyvagülü" yetkin ruhlu melodik əsərdir. Əlbəttə, havacatın adının heyga ağacının gülü ilə bağlı olması şərtidir. "Heyvagülü"nü həqiqətə yetən insanın harayı saymaq olar. Gerçəkdən insanın həqiqətə yetməsi çətindir. Musiqi ruhu bizə bu halı anladır. Əsər insanın həyata, dünyaya, təbiətə münasibətinin yetkin ifadəsidir (Kalvalı Əli Dədə (1874-1960) HEYVAGÜLÜ rəqsi.wmv - YouTube).

Ustadın ünlü havacatlarından biri də "Koroğlu nağarası"dır. Yenə burada əsərin adının niyə "Koroğlu nağarası" adlanmasını şərti saya bilərik. Əslində bu məntiqlə əsərin adı "Koroğlu harayı" olsaydı, daha mənalı səslənərdi. Nəzərə almaq gərəkdir ki, ustadın havacatlarının bir qismi adsız olub, ömrünün son illərində Azərbaycan radiosunda əsərləri lentə alınarkən müəyyən mənada dövrə uyğun adlarla qeyd olunub.

"Koroğlu nağarası" türk döyüşkənliyininin zurnada tam, bitkin ifadəsidir. Havacat türk ruhunun döyüş əzmini bütün çalarlarıyla ifadə edir. Qulaq asdıqca adama elə gəlir ki, bu döyüşün sonu yoxdur, ondan usanmaq, yorulmaq anlamı da yoxdur. Bu havada insan hər an ruhani imkanlarının tükənməzliyini görür.

Q.Soltanoğlu: "İndiki kimi yadımdadır, ustad bayram günlərində öz dəstəsi ilə kəndin mərkəzinə gələr "Koroğlu nağarası"nı çalardı. Kənd camaatı tez mərkəzə toplaşardı. Kəndin ondakı başbilənləri bayramla bağlı öz ürək sözlərini camaata çatdırardılar. Elə ki, seçki olardı, (ən çox məktəb binasında keçirilərdi seçkilər) ustad öz dəstəsi ilə camaatı "Koroğlu nağarası" ilə ruhlandırardı. Kənddə toy olanda qabaqca Əli Dədə dəstəsini döyüşə haylayan komandan kimi bir saata qədər öz həyətində çalardı. Kəndin pəhləvan gövdəli gəncləri, kişiləri girərdi ortalığa öz güclərini sınayardılar. "Koroğlu sayağı", hava çalındığı meydan qızışardı, əzələlər gərilib şişərdi. Özünü ələ ala bilməyən güləşçi bəzən az qala bir qanıqaraçılıq da salmaq istərdi. Belədə ustad

“Cığatayı”nın oynaq havası ilə rəqibləri barışığa çağırardı. Güləşçilər hiss etmədən mehribancasına oynayar, öpüşüb ayrılardılar. Bu, o demək idi ki, heç kəsin qəlbində inciklik qalmasın…

Kalvanın bütün toylarını Əli Dədə çalardı. Mağar ağzınacan dolardı. Əli Dədə Kalvada yox, harada toy çalsaydı, toya gələnlərə bir kişinin həyət-bacası bəs etməzdi. Ustad istər zurnada, istərsə də balabanda çalanda üzünün cizgilərinə çox fikir verirdim. Üzündəki sevinc duyğusu, gülərüzlülük, ağırlıq nəfəsi ilə can verdiyi, barmaqları ilə bərk-bərk sıxdığı zurnasının səsi ilə birləşərdi, əziyyət çəkmirdi. Ən qəmli havaları da elə bil qəm yarasına məlhəm olardı. İndinin özündə də ustadın musiqisini dinləyəndən sonra kimliyindən asılı olmayaraq “Yaşa, Əli Dədə!” sözləri qeyri-ixtiyari dodaqlardan qopur. Ölməzlik elə bu deməkdir.

Güclü zil səsə malik zurna musiqi aləti Azərbaycan ərazisində geniş yayılmış və mədəni həyatımızda özünəməxsus yer tutmuşdur. Buradaca vurğulayaq ki, ustadın zurnada və balabanda ifa etdiyi havacatların hamısı yetkin yaradıcılıq örnəkləridir.

“Koroğlu nağarası”nı dinləyəndə adamın gözlərinin qarşısına qoç Koroğlunun Qıratın bAlində dəlilərilə düşmənə qan uddurmağı canlanır. Əli Dədə qoç Koroğlunu bizə daha da doğma edir. Onu da deyim ki, “Koroğlu nağarası”nda nağara mütləq çöplə çalınmalıdır (8, 82).

Balabanın yaradıcısı, ən yaxşı ifadə edəni türk ulusudur. Aşıq Əhməd Rüstəmov xatirələrində yazır ki, varlı bir adamın toyu idi. O toyda Şövkət Ələkbərova Karo adlı bir erməni ilə çalıb-oxuyurdu. Camaat Şövkətlə Karonun ifasından sonra az qala Əli kişini unutmuşdu. Axırda Əli kişi bir “Koroğlu nağarası” çaldı ki, dəhşət... Allahın ermənisi Əli kişinin qarşısında diz çökdü dedi ki, sən balabanın allahısan, mənim klarnetim isə ancaq səs çıxarır, bağışla məni, Əli kişi, bir də sən olan toyda çalmayacağam” (8, 91).

1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti ongünlüyündə Kalvalı Əli Dədə “Koroğlu nağarası”nı ifa edərkən SSRİ-nin bir nömrəli qəzeti sayılan “Pravda” qəzeti yazırdı: “Balabançının çaldığı muğamlar, xalq havaları hər kəsdə nəcib hisslər aşılayır. Onun bəmdə və zildə gəzişmələri ürəkləri titrədir…” (8, 39).

Q.Soltanoğlu xatırlayır ki, 1960-cı ilin aprel ayında Şamaxıdakı parkda qara zurnanın sədaları altında rayonlararası güləş yarışı keçirilirdi. Çalğıçılar cavan idilər, Əli kişinin çalğısına bələd olanlar onları heç bəyənməzdilər. Tələbə yoldaşım Əlağaya dedim ki, o kişini görürsən, məşhur zurnaçalandır. Əgər onun musiqisini eşitsən, özünü undarsan. Dostum buna inanmadı. İsrarla Əli Dədənin yanına gəldim və dedim:

- Əli Dədə, xoş gördük, necəsən? Baba, mən Kalvadanam, Soltanın oğluyam. Bu çalğıçılar yaxşı çalmırlar. Xahiş edirəm, bir “Koroğlu nağarası” çalasan.

-Ay bala, mən bu alətlərlə sən deyən havanı çala bilmərəm. Öz alətlərim də Kalvadadır.

- Əli Dədə, Ağasəf dayının alətləri ilə çalarsanmı?

- Bəlkə, bir təhər...

Ağasəf dayı da orada idi, tanışlarından birinə alətlər çantasını gətirtdi. Biz Əli Dədəni araya alıb yığnağa doğru gətirdik. Hamı onun gəlişini görüb sevinirdi. Ustad Əli alətlərini köklədi. Nəvələri Ağasəf dəm tutdu, Adil çöp nağarasında çaldı. İndi əsl üçlük alınmışdı. Əli Dədə hamını heyran edəcək havalar çaldı. Bəlkə də ustad “Koroğlu nağarası”nı ən kamil şəkildə həmin gün çaldı. Qıraqdakı adamlar onun qara zurnasının səsini eşitcək meydana toplaşdılar. Tələbə dostum Əliağanın heyrətdən əli-ayağı qurumuşdu. Mən onlarla adamın yaxınlaşıb Əli Dədənin barmaqlarını öpdüyünü gördüm (8, 40).

Ustadın havaları içərisində **"Dağçiçəyi"** ayrıca seçilir ((122) Kalvalı Əli Dədə (1874-1960) DAĞ ÇİÇƏYİ rəqsi.wmv - YouTube). Ağır, ləngərli "Dağçiçəyi" sanki bizə ulusun başına gələnlərdən danışır. Ulusun yaşamında fərəhli günlərlə yanaşı kədərli günlər də olur. Ancaq çətinlik ulusu qətiyyən yıxa bilmir. Əslində havacatın ruhundakı kədər bizə çox doğmadır. Musiqinin mayasındakı, ruhundakı ümid bizə sarsıntıları aşmağa, yenilməzliyə yetməyə çağırır.

Yaşlılar danışırlar ki, toylarda insanlar Əli Dədənin ayrıca olaraq ləngərli hacacatlarına, o sıradan da "Dağ çiçəyi"nə ailəliklə oynayarmışlar. Hətta psixoloji problemləri olanlar bu havacatları dinləyərkən özünə gələr, ruhlanarmışlar. Əsil musiqi insanı həyatı ötməyə, varlığını təsdiq etməyə, ruhuna yetməyə çağırır.

"Qəhrəmani" qıvraq havadır (Kalvalı Əli Dədə (1874-1960) QƏHRƏMANİ rəqsi.wmv - YouTube). Türkün ruhunun sınırsızlığı, yenilməzliyi, fərəhə yetib də onu haray ölçüsündə ifadəsi havacatda yetkin biçimdə ifadə olunub. Havacat ulusu arxayınlaşmamağa, ardıcıl olaraq halını qorumağa kökləyir. Haray ruhlu musiqi örnəyində bitməz bir ümid var...

"Ağırlama" ağır templi havacatdır. Sanki dünyagörmüş bir insan asta-asta, səbirlə başına gələnləri danışır. Ancaq ulusal özünüifadənin yetkin örnəyi olan bu musiqidə qətiyyən ümidsizlik, halsızlıq yoxdur.

"Azərbaycan" rəqsi möhtəşəm harayla başlayır, döyüşkənlik ruhuyla davam edir. Azərbaycan ölkəsinin ruhsal zənginliyi bütün gözəlliyi ilə ifadə olunur. (Kalvalı Əli Dədə (1874-1960) AZƏRBAYCAN RƏQSİ.wmv - YouTube)

"Türk" rəqsində türk ulusunun musiqi dilində yenilməzliyi, tarix boyunca yaşadıqlarının fərəhli, yeni yaşam aşamalarına doğru can atmalı olduğunun ifadəsi var (Kalvalı Əli Dədə (1874-1960) TÜRK rəqsi.wmv - YouTube).

Haqqında yazılmış kitablar. Son bir ildə ustadın yaradıcılığına həsr olunmuş 3 kitab – prof. İlqar İmamverdi və Əli İmamverdinin "Azerbaycan zurna-balaban icracılığı sanatının üstadı KALVALİ ALİ DEDE-150", dos. Tahirə Kərimovanın "Azərbaycan musiqisinin Əli Dədə zirvəsi", dos. Rauf Bəhmənlinin "Ustad Əli Dədənin rəqs melodiyaları" çap olunub.

Türkiyədə yaşayan T.Kərimova prof. Bayram Hüseynli ilə birgə bu mövzuda çalışıb, ilk dəfə melodiyaları nota alınıb (1984-cü ildə Moskvada "Ali Kerimov" kitabı çap olunub). **"Azərbaycan musiqisinin Əli Dədə zirvəsi"** adlı kitabda birgə araşdırma ayrıca bölümdə nəşr olunub, sonrakı bölümdə T.Kərimovanın yeni araşdırması yer alıb. Ümumiyyətlə, kitabdakı materiallar iki dildə – Azərbaycan və rus dillərində işıq üzü görüb (13).

Prof. İlqar İmamverdi və Əli İmamverdinin **"Azerbaycan zurna-balaban icracılığı sanatının üstadı KALVALİ ALİ DEDE-150"** kitabında ustadla bağlı bütün bilgilər araşdırılıb, Azərbaycan-zurna balaban sənəti haqqında əsaslı faktlar, əsərlərinin not yazıları, habelə çoxsaylı fotolar təqdim olunub (4).

Rauf Bəhmənlinin **"Ustad Əli Dədənin rəqs melodiyaları"** kitabında akademik əsaslı araşdırma nəticəsində ustadın 57 havasının müəllifliyi dəqiq müəyyənləşdirilib, habelə bu nəşrdə də melodiyaların not yazıları təqdim olunub (4).

Ustad haqqında yazılanlar və deyilənlər

Mirzə Məhəmmmədhəsən "Humayun" və "Şur" dəstgahlarını məharətlə oxuyarmış. Bəzən zəngulə vura-vura dizin-dizin məclisin ortasına kimi gələrmiş. O, uzun illər balabançı ustad sənətkar Əli Kərimovla da yoldaşlıq edib.

Ərtoğrul Cavid, Hüseyn Cavidin oğlu, musiqiçi

Aşıq Şamil və balabançı Əli Diyallıda, Topçu, Qalacıq kəndlərində tez-tez olardılar... Tale Əlinin çaldığı balabandan qopan həzinliyi ancaq Şamilin səsindən ötrü, Şamilin güdrətdən qaynayan şaqraq səsini isə Əlinin balabanından qopan sehrli nəvadan ötrü yaradıb.

Musa Yaqub, şair

"Balabançının çaldığı muğamlar, xalq havaları nəcib hisslər aşılayır. Onun bəmdə və zildə gəzişmələri qəlbləri ehtizaza gətirir.

"Pravda" qəzeti, 1939-cu il, 24 avqust. Moskva.

"Əli Kərimov çoxlu sayda rəqs havalarının bəstəçisidir. Onun çoxlu sayda rəqs havaları - ifaları maqnit lentinə köçürülüb. Onun "Azərbaycan dağları" melodiyası gənc bəstəkar Rauf Hacıyev tərəfindən xorla solo üçün yenidən işlənib".

"Kommunist" qəzeti, 20 oktyabr 1952-cu il. Bakı.

78 yaşlı musiqiçi Əli Kərimov Ağsu rayon sakinidir. Zurnada, balabanda, məharətlə ifa etdiyi mahnılarla doğma kəndindən çox-çox uzaqlarda məşhurlaşıb.

"Azərbaycan gəncləri ", 22 oktyabr 1952-ci il. Bakı.

Əli Dədənin ən böyük xidməti sənətdə onun adı ilə bağlı bir üslub yaratmasıdır. Yaşa dolduqca, müdrikləşdikcə nəinki sənətdən soyuyub, əksinə, zurnadan, balabandan ayrılmayıb...

O, Səid Rüstəmovun qarşısında "Zabul" çalıb və necə çalıbsa, bu "Zabul"u eşidəndən sonra Səid Rüstəmov heyrətini gizlədə bilməyib və ansamblın bütün məsuliyyətini tapşırıb Əli kişiyə...

Vaqif Yusifli, tənqidçi

Mən hər iki ustadımı - həm Mansırı, həm də Əli Dədəni qarşı-qarşıya duran zirvələr hesab edirəm. Mənim həyatımda məşhur balabançı Əli Dədənin böyük əməyi, əvəzsiz xidməti olub. O, bir neçə ay ərzində mənə əsl ustadlıq elədi. Mən heç kəsi Əli Dədə ilə müqayisə edə bilmərəm. Xəzinə idi o və o xəzinədən kim bir pay bəhrələnibsə, xoşbəxt adamdır.

Həsrət Hüseynov, balabançı, tələbəsi

14 yaşımın tamamında atamı məcbur etdim ki, mən aşıq olmaq istəyirəm. Atam bir mağar arpa, üç batman lobya, bir camış və imperial götürüb balabançı Əli kişinin yanına gətirdi. Düz üç il rəhmətlikdən aşıqlıq sənətinin sirlərini öyrəndim. Ustadım Əli "Döymə Kərəmi»ni mənə döyə-döyə öyrətdi və nə sazı o deyən kimi tuturdum, nə o deyən kimi çalırdım, nə də ayağımı o göstərən kimi hərəkət etdirirdim. Axır ki, ustadım sağ dabanıma innab tikanı batırdı, ondan sonra ayağımı onun kimi ata bildim.

Aşıq Əhməd Rüstəmov, tələbəsi.

Əli Dədənin nəvəsi olsam da, mənə heç bir güzəştə getməzdi. Bu baxımdan yaman ciddi idi. Dünyada bu vaxtacan ən çox çəkindiyim, qorxduğum, bir sözünü iki eləmədiyim adam babam olub. Mən 13-14 yaşlarımdan ustad babamdan muğam, xalq mahnı və havalarından tutmuş dastan ifaçılığına qədər bütün incəlikləri öyrənmişəm. 20 yaşın tamamında babamdan xeyir-dua aldım. Babam məni möhkəm imtahana çəkdi, çaldığım havalara möhkəm qulaq asdıqdan sonra qətiyyətlə dedi ki, İşin avand olsun, get daha səndən nigarançılığım yoxdur. Babam dünyadan köçəndən sonra baş ustad yeri boş qaldı.

Ağasəf Seyidov, nəvəsi, balabançı, tələbəsi.

Hələ ki, Əli Dədəyə bərabər balabançı gəlməyib. Mən xanəndəlik sənətinin sirlərini Əli Dədənin havacatlarından öyrənmişəm. Ustadın "Alçagülü" havasını tutub "Sarənc" təsnifini yaratdım..."

Ağakərim Nafiz, xanəndə

Dədəmiz Əli öldükdən sonra məni bir məsələ çox düşündürürdü: Əli adını yaşatmaq. Allahdan arzu etdim ki, oğlum olsa, ona babam Əlinin adını qoyacağam. Oğlum oldu, adını Əli qoydum. Əmim Adil biləndə ki, oğlumun adını Əli qoymuşam, çox sevindi. Bir neçə gündən sonra əmim illərlə qoruduğu Əli Dədənin yadigarı olan cürə sazı kiçik Əliyə bağışladı. Özümsə atam Fikrətlə uzun illər dəmkeşlik etmişəm.

Amil Əliyev, nəticəsi

"Əlicadi" peşrovu - "Hicazi" və ya "Kəklik" peşrovu şux, oynaq havadır. Bu Havacatı məşhur balabançı, böyük bəstəkar Əli Dədə bəstələmişdir... Bu peşrov Əli Dədənin istedadı sayəsində sırf instrumental bir əsər kimi meydana gəlmişdi.

Seyfəddin Qəniyev, fil.ü.e.d.

"Koroğlu" və ya "Qoç Koroğlu" cəngi havasıdır... Azərbaycanın böyük musiqi biliciləri - Ü.Hacıbəyov, C.Qaryağdıoğlu, Bülbül, İ.Abdullayev və başqaları tərəfindən sənətinə yüksək qiymət verilmiş, balaban sənətindəki çalğılarına bərabər olmayan Kalvalı Əli "Koroğlu" havasının "Aşıq Koroğlu", "Yumma Koroğlu", "Yekbə Koroğlu", "Cığatay Koroğlu" havalarını ustalıqla ifa edərdi..."

Bayram Hüseynli, Tahirə Kərimova, musiqi biliciləri, ustadın yaradıcılığının araşdırıcıları

Bəylər, varlılar belə övladlarının toyuna atam Əli Dədəni dəvət etmək üçün bəzən aylarla növbə gözləyirdilər. Yoxsulların toyunu çox zaman pulsuz çalardı. Özü də ürəkdən. Heç vaxt toy yiyəsi ilə qabaqcadan danışmazdı. Ömründə şərab içməyib... Atam öldükdən sonra da onun dostları uzun müddət qəbrini ziyarət edirdilər. Mən özüm tar və saz çalmağı atam Əlidən öyrənmişdim...

Ağalar Kərimov, ustadın oğlu

Bu həmin Əli Dədə idi ki, Ağsu rayonunun Kalva kəndində yaşayırdı. Yaxşı balabançı kimi təkcə Kalvada deyil, bütün Şirvan mahalında ad çıxarmışdı. Ömrünün 65 ilini balaban çalmağa həsr Aliyən ustad Kürdəmirin Muradxan kəndindən onun yanına pənah gətirən gənc Həsrətin qabiliyyətini duyaraq, ondan heç nəyi əsirgəməmişdi. Elə buna görə də Həsrət Hüseynov ömrünün sonuna kimi Əli Dədəyə duaçı oldu. Nə ustadını unutdu, nə də ki, Qarasuyun qamışını...

Yagut Bahadurqızı, fil.ü.f.d.

Ustadın qardaşı, nağaraçı Bəxtiyar Kərimovun söylədiklərindən

İli yadımda deyil. Bizi Bakıya çağırdılar. Rəhmətlik Üzeyir bəy bizi, özəlliklə Əlini böyük hörmətlə qarşıladı. Sonra Bülbülə tapşırdı ki, Əli Dədə neçə hava bəstələyibsə, hamısını lentə yazsın. Bülbül də bizi sayğı ilə qarşılayıb çıxışlarımızı yazdı. Əli Dədə hansı havalar yaratmışdısa, üç gün-üç gecəyə hamısını çaldı.

Bu olay XX əsrin əvvəllərində çar zamanında baş verib: Ağsunun Ərəbmehdibəy kəndinə Səlim bəyin oğlunun toyuna getmişdik. Səlim bəy çağının ən tanınmış bəylərindən biri idi. Ona görə də oğlunun toyuna rus məmurlarından da çağırmışdı. Toyda bizdən başqa üç çalğıçı dəstəsi var idi. Biri varlı bəylər üçün, biri yoxsullar üçün, biri də qadınlar üçün idi. Onda toylar bir neçə gün keçərdi. Ancaq Səlim bəyin oğlunun toyu düz

12 gün çəkdi. Bunu bilən Əli kişi özü ilə ehtiyat musiqiçilər də götürmüşdü. Toyda bizdən başqa dəmkeş Cənnətalı və nağaraçı Nuru da var idi. Toy yerinə çatanda həyətdə üç iri mağar gördük. Bizi yoxsulların yığışdığı mağara gətirdilər, açığı, Əli bundan bir az sarsıldı. Buna baxmayaraq, o, yaxşı çalmağı bizə tapşırdı. Əli məclisi qızışdırdı, bir azdan "Humayun"u ifa etdi. Bizim məclis o qədər qızışdı ki, varlı məclisindəkilər də çalğıçılarla maraqlanmağa başladılıar. Sən demə, varlıların məclisində Cabbar Qaryağdı oğlu oxuyurmuş. O, Səlim bəydən zurnaçalanın kim olduğunu soruşanda bəy deyir ki, fikir vermə, buralarda bir Kalva kəndi var, ordandır, yoxsul bir kişidir. Cabbar deyir ki, necə fikir vermə, bu ki əsl ustaddır. Bir də gördük ki, bəy məclisindən başında buxara papaq olan bir nəfər gəlib oturdu yoxsulların məclisində. Musiqi qurtarandan sonra həmin şəxs ədəbərkanla bizə yaxınlaşıb salam verdi və Əliylə tanış oldu. Bu, Cabbar Qaryağdı oğlu idi.

Əli Dədənin "Bənövşə" havası da onda yarandı. Cabbar, Əli və mən kəndin qırağına çıxmışdıq. Cabbar kol dibindəki bənövşələrdən bir dəstə bağladı, dönə-dönə iylədi, sonra Əli də qoxuladı. Nəsə bu məqam Əlini yaman tutdu. Balabanı çıxarıb yavaşca "gəzişdi" (ifa etdi), yaxşı bir mahnı yarandı, adını da elə orada qoydu: "Bənövşə". Dediyim kimi, Səlim bəyin oğlunun toyu düz 12 gün çəkdi. Bilmirəm toyun neçənci günü idi. Mən yorulduğum üçün nağaraçı Nuru pəhləvan məni əvəz edirdi. Bəylər həmin gün güləşlə əylənirdilər. Əli "Koroğlu nağarası"nı çalır, güləşçilər cuşə gəlirdilər. Bir də gördük ki, yekəpər bir erməni çıxdı qabağa, bir neçə dövrə vurandan sonra Səlim bəyin qarşısında dayandı və dedi:

- Səlim bəy, ya döşümə pəhləvan çıxart, ya da xalatımı ver, çıxım gedim. Mənim gözüm nağaraçı Nuru pəhləvanda idi. Həm nağara çalmaqdan, həm də yaranmış durumdan Nurunun əzələləri şişmişdi. Elə bil gözləri bu saat yerindən çıxacaqdı. Əli Dədə onun xasiyyətini bildiyindən tez-tez işarə edirdi ki, səbirli ol. Bir də onu gördüm ki, hirsindən Nurunun köynəyinin boğazındakı düyməsinin qırılıb yerə düşməsi ilə Nurunun məclisə atılması bir oldu. Nağaranı mənim üstümə tulladı. Nuru qızmış nər kimi erməninin kürəyini yerə vurdu. Məclisdə hay-küy düşdü, bundan ehtiyat edən qardaşım Əli əsəbləri sakitləşdirmək üçün bir "Cığatayı" çaldı. "Koroğlu nağarası"ndan sonra bu lap yerinə düşüdü. Sən demə, Səlim bəy kalvalı Məşədi Şahpələg bəyi də toya çağırıbmış. Bir də onu gördük ki, Məşədi Şahpələg bəy əlində tapança məclisə daxil olub dedi:

- Eşidin, hamıya deyirəm, kim mənim həmkəndlim Nuru pəhləvana bir söz desə, bu tapança ilə beynini göyə sovuracağam. İki güləşçinin biri yenilməlidir. Erməni özü meydana çağırdı, özü də yenildi.

Yusif Babakişiyev, Rus-alman savaşı iştirakçısı, Ağsu rayonu Dilman kənd sakini

Əli kişi toylarda "Çənlibel", "Cığatayı", "Koroğlu nağarası"nı çalanda dağlar lərzəyə gələrdi. Əli kişi toyda rəqs edənlərin ayağına baxıb çalardı. Mən çox yaxşı oynadığımdan xasiyyətimi bilirdi. Qabaqca mənim üçün "Cığatayı", sonra isə "Koroğlu" çalardı. Cavanlıqda güləşməyi çox sevərdim.

Əli kişi Azərbaycanın çox yerlərində toylarda olub. Çoxları əhd edərdi ki, oğlum olsun, toyunda Əli dədə çalsın. Günlərin birində ustadı Şamaxının Yekəxana kəndinə toya dəvət edirlər. Toyun şirin yerində bir kişi girir ortalığa və Əli dədəyə deyir:

-Usta, zəhmət olmasa, mənim üçün bir "Dəvə ovsarı" çal.

Həmin kişi çox sənətkarlara bu havanı sifariş versə də, heç kim çala bilmirmiş.

Əli kişi "Dəvə ovsarı"nı yavaş-yavaş çalmağa başlayır və kişi də oynayır. Mahnı kişini o ki var duyğulandırır, Əli kişi də üstəlik sözlərini oxuyur:

O dəvə mənim oleydi,
Bu dəvə mənim oleydi,
Ovsarı sicim oleydi,
Üstündə də bir gözəl,
O da mənim oleydi.

Kalvalı Kamal Babakişiyev:

Bahar yenicə gəlmişdi. Bütün bağça-bağlarda ağaclar çiçək açmışdı. Əli kişi bağda ağacların arasında dolanır, təbiətin bu qeyri-adi halına heyranlıqla tamaşa edirdi. Birdən onun gözünə heyva ağacının çəhrayı çiçəkləri dəydi. Ağacın üstündə bal arıları qaynaşırdı. Bu mənzərədən təsirlənən Əli kişi zümzümə etməyə başladı. Bir azdan otağına keçib qabaqca balabanda, sonra isə zurnada yeni havasını səsləndirməyə başladı. "Heyvagülü" havası beləcə yarandı.

***

Kalvada Mirzə oğlu Sədir adlı bir nəfər vardı. Onların həyətində böyük bir vələs ağacı bitmişdi. Bir gün Sədir günortaçağı həmin vələsin altında dərin yuxuya gedir və ayılandan sonra qeyri-adi hərəkətlər etməyə başlayır: o ağacdan bu ağaca tullanır, yerində dinc dayanmırdı. Valideynləri onu mollaya göstərirlər. Oğlanda ruhi xəstəlik əlamətləri yaranmışdı. Deyirdilər ki, Sədirə "kəndirbazlıq vergisi" verilib. Oğlanı çox yerə aparırlar əlac olmur, sonda düşünürlər ki, Əli Dədə onu musiqi ilə sağaltsın. Əli kişi Sədirin hərəkətlərini musiqi ilə ovsunlamağa başlayır, oğlan sağalır.

***

Kalvada Nuru oğlu Məhəmməd adı ilə tanınan ucaboylu bir gənc var idi, arabaçı idi. Gecə Pirdürahı pirinin yanından keçərkən birdən diksinir və ruhi xəstəliyə tutulur. Valideynləri məsələ ilə bağlı Əli Dədəyə yanaşırlar. Nuru kişinin həyətindəki böyük qara tut ağacının altında məclis qurulur. Kənd camaatı bura toplaşır, ustad Əli qara zurnada çalmağa başlayır. Məhəmməd də musiqi səsi altında qoşa pudluqları qaldırır, cürbəcür hərəkətlər edir. Bu əməliyyat on gün ardıcıl olaraq keçirildi. Musiqi ilə sağaltma başa çatandan sonra Məhəmməddə ruhi xəstəlik qalmadı, 1941-ci ildə rus-alman savaşına yollandı.

Əfruzə Zülfüqarova, Əli Kərimovun oğul nəvəsi

Mən 1946-cı il mayın 10-da dünyaya gəlmişəm. Babam bir gün kənd içərisinə çıxır. Evə qayıdanda qardaşı arvadı Gülbəyim babama sarı cumub cözaydınlığı istəyir: «Cülmirzə, (babama sayğı olaraq belə deyiblər) gözün aydın olsun, Ağaların qızı oldu. Biz ailədə 6 bacı 5 qardaş olmuşuq. Babamın bir oğlu olduğundan istəyirdi ki, nəvələri çox olsun. Babam o gündən hansı toya gedirdisə, mənim bəxtimə gedir. Başqa nəvələrindən fərqli olaraq, o, məni daha çox istəyirdi. Yadımdadır, məni tez-tez öz otağına dəvət edərək başımı sığallayar, saçaqlı konfetlər verərdi. Mən də istəyimi ona salmışdım, görməyəndə darıxırdım. Babam "Əfruzə" mahnısını mənim adıma bəstələyib. Hərdən bacı və qardaşlarımın da acığı tuturdu ki, niyə bizlərə yox, Əfruzəyə mahnı bəstələmisən? Dədəm bunu sezmişdi. Açıqca deyirdi ki, Əfruzəni hamınızdan daha çox istəyirəm.

Rus-alman müharibəsi veteranı İsrayıl Müslümov, Kalva kəndi

Mən Əli Dədənin musiqisinin vurğunuyam. İndinin özündə də onun radiodan musiqisini eşidəndə də qeyri-adi duyğular keçirirəm. Yaxşı yadımdadır, o, müharibədən qabaq kənddəki bütün rəqs edənlərin hamısının havasını bilirdi. Bilirdi ki, kim hansı havanı oynayacaq. Müharibə vaxtı kəndimizdən cəbhəyə gedən cavanları Əli dayı özünün bəstələdiyi mahnılarla kəndimizdəki İsitmə bulağınacan yola salardı. Sonda da İsitmə bulağının suyundan ardımızca atardı.

1943-cü ilin isti avqust günlərində bizi – 7 nəfəri ordu sıralarına yola salırdılar. Əli kişi adəti üzrə bizi İsitmə bulağına qədər musiqisi ilə müşayiət etdi. Ustad bizə öz xeyir-duasını verdi. Açığı, kənddəki doğmalarmdan ayrılmaq bir yana qalsın, mən Əli dayının qara zurnasının səsini bir daha eşitməyəcəyimi düşünəndə bir az kədərləndim.

1944-cü ilin noyabr ayı idi. General-mayor Tərlan Əlyarbəyovn əmri ilə biz 310 nəfər polkovnik Əsədullayevin komandanlığı altında Qusar rayonundan başlayaraq Şah dağından Şahnabat düzünə, Qafqaz sıra dağlarının zirvəsinə, oradan Qəbələ, İsmayıllı, Quba, Xaçmaz rayonlarının dağ aşırımlarından yenidən Qusara gəldik. Şamaxının Muğanlı kəndindən keçəndə bizi Əli kişinin dəstəsi qarşıladı. Yenidən Əli dədəni gördüyüm üçün sevincim aşıb-daşırdı. Onu balabanda nəvəsi Ağasəf, nağarada isə qardaşı Əlibaba müşayiət edirdi. Bizim üçün bir çox mahnılar çaldılar, ruhlandırdılar.

Müharibədən qayıdıb gəldim. 1952-ci ilin noyabrında mən ailə həyatı qurdum. Toyu Əli kişinin dəstəsi idarə edirdi. Dost-tanış, qohumlar toyda çoxlu pul xərclədilər. Oçağkı qaydaya görə, həm "danışıq pulu", həm də şabaş çalğıçılara qalırdı. Əli dayı çox xeyirxah adam idi. O, məni yanına çağırıb xeyir-dua verdi, ancaq şabaşı götürəcəyini bildirdi. Mən böyük ustadı həmişə sayğı ilə xatırlayıram.

Nəvəsi Adil Əliyevin dediklərindən:

Mən uzun illər Dədəmi nağarada müşaiyət etmişəm. O vaxt nağaranı çöplə çalırdılar. Sonralar babamdan qoşa nağara, tar, saz və balabanda çalmağı öyrəndim. Həmişə babamın hər yanda sayğı ilə qarşılanmağını görmüşəm. O, məclisə girəndə hamı ayağa qalxardı. Dədəm istər qara zurnada, istərsə də yastı balabanda çalanda hamı heyranlıqla dinləyər, heç kim səsini çıxarmazdı. Adətən uzaq dağ kəndlərinə atla, aran kəndələrinə isə dəvə ilə gedərdik. Belə səfərlərdə babam hansı heyvanı minərdisə, altına balaca xalça sərərdilər. Babamın çoxlu sənət dostu olduğunu hamı bilir. Onlardan ən çox Aşıq Feyzi və Aşıq Şamillə toyda olmuşuq. Aşıq Feyzi Şamaxının Çağan, Aşıq Şamil isə İsmayıllının Tağlabiyan kəndindən idi.

Bir dəfə babamı aran Padar kəndinə toya çağırırlar. Həmin toya Aşıq Feyzi ilə gedəcəkdi. Aşıq Feyzi ilə mən bir dəvənin, babamla qardaşım Fikrət isə başqa dəvənin üstünə minmişdi. Aşıq Feyzinin sazı çiynindən, mən isə nağaranı boynumdan sağ yana asmışdım. Fikrət qardaşım babamın tərkində oturaraq onu yıxılmaqdan qoruyurdu. Hərdən nağara ora-bura dəyir, səs çıxarırdı. Kəndə az qalmışdı. Toy yiyəsi bizə dedi ki, alətlərinizi hazırlayın, buradan çala-çala kəndə girək. Biz alətlərimizi kökləməyə başladıq. Mən nağaraya bir-iki çöp vurmuşdm ki, altımızdakı dəvə hürkdü və bizi qaldırıb yerə çırpdı. Aşıq Feyzinin sazı sınıq-svınıq oldu, mənim nağaram dığırlanıb getdi. Haçandan-haçana özünə gələn Aşıq Feyzi birdən qışqırdı:

-Vay! Biabır oldum. Bəs mən nə ilə çalacam?

Biz çala-çala toy yerinə çatdıq. Aşıq Feyzi çox pörtmüşdü. Nə çalaydı, necə çalaydı? Bir də gördük ki, kəndçilər haradansa bir balalayka tapıb gətiriblər. Həmin balalayka ilə Aşıq Feyzi toyu birtəhər yola verdi.

Buna oxşar başqa bir olay da baş verib. Babam Əli, Aşıq Feyzi, Aşıq Şərbət, bir də mən İsmayıllının Blodar kəndinə toya gedirdik. Bu dəfə isə sıldırım dağ yollarını atla gedirdik. Aşıq Feyzi ilə Aşıq Şərbət bir ata minmişdilər. Şərbət arxadan atı mahmızlayır, bundan gözü qorxan Feyzi deyir:

-Aman günüdür, ay Şərbət, Ağaların oğlu Adilin etdiyini başıma gətirmə. At ikimizi də yıxar.

Elə bu dəm aşığın sözü ağzında qaldı. At hər ikisini kəllə-mayallaq yerə çırpdı. Hər iki aşıq yamanca zədələndilər.

Dağ kəndələrindən birinə toya getmişdik. Adı yadımdan çıxıb toy yiyəsinin. Onun oğlu əsgərlikdə olanda əhd eləyir ki, balam sağ-salamat qayıdıb gəlsin, toyunu Əli Kərimova etdirəcəyəm. Kişinin oğlu evə qayıdır. O da əhdinə əməl edərək Əli babamı toya çağırır. Həmin toyda mən də nağara çalırdım. Toy çox yüksək səviyyədə keçdi. Toy qurtarandan sonra ev yiyəsi bizi buraxmadı, bir gün qonaq saxladı. Biz hazırlaşıb evə gələndə gördük ki, ev yiyəsi yekə bir cöngəni bizə tərəf gətirir. Dedi ki, əhd eləmişəm bu cöngəni sənə verəm. Siz narahat olmayın, cavanlar bunu sizin kəndinizə aparacaqlar.

Babam toy sahibinin alicənablığını görüb dedi:

-Çox sağ olun. Mən də bu cöngəni bağışlayıram təzə bəyə. Qoy binəli olsun.

Fikrət Əliyev, Əli Dədənin oğul nəvəsi, tələbəsi, balabançı

Sənətə 10 yaşında gəlmişəm. Dünyaya göz açandan, ağlım söz kəsəndən Əli babamın yanğılı, döyüşkən musiqisini eşitmişəm. Çalmağa həvəsim var idi, ancaq babamın balabanını götürməyə qorxurdum. Bir gün Əli Dədəm mənə balaban çalmağın sirrini öyrətdi. O adi bir küləşi su ilə dolu stəkana salıb dedi:

-Ay bala, əgər küləşlə ardıcıl su dolu stəkana piləsən, su pıqqıldamalıdır. Uzun müddət belə etsən, səndə hökmən balaban çalmaq alınacaq.

Mən babamın dediyi kimi elədim, o, məndən razı qaldı. Bundan sonra Babam mənə bir balaban və bir də onun dilini verdi. Dedi ki, tut görüm necə çalırsan? Gərək barmaqların pərdənin üstündə yaxşı otura. Mən böyük həvəslə işə başladım və iki aya yalnız dəm tutmağın qaydasını öyrəndim. Artıq 15 yaşımdan babamla toylara dəmkeş kimi getməyə başladım. Babam zurnada çalırdı, mən dəm tuturdum, qardaşım Adil isə nağarada bizi müşaiyət edirdi. Mən 20 ilə yaxın Dədəmə və bibim oğlu Ağasəfə dəmkeşlik etmişəm. Yetişməyimdə hər iki sənətkarın böyük rolu olub.

Babam əgər kənddən qıraqda toya gedirdisə, kəndimizdəki toyu Ağasəf aparırdı. Kənddə toy eləyirdisə, məni aparırdı. İlk dəfə mən müstəqil şəkildə kalvalı Bəyalı Orucovun toyunu etmişəm. Həmin gün çox sevinirdim.

1956-cı ilin payızı idi. Babam Ağasəflə başqa kəndə toya getmişdi. Mən evdə idim, bir də gördüm ki, bir atlı gəldi və babamı soruşdu. Aydın oldu ki, o, babamı toya çağırır. Kişi İsmayıllının Tağlabiyan kəndindən idi. Atama bildirdim ki, toyu yola verə bilərəm. Atam razı oldu, mən kişidən beh aldım. Behi öpüb gözümün üstünə qoydum. Toya hələ iki gün qalırdı. Toya hazırlığa başladım. Dəmkeş kimi qonşu Dilman kəndindən Babaverdini, nağaraçı kimi isə 8 yaşlı qardaşım Ərəstunu özümlə apardım. Toyda babama görə bizə çox hörmət etdilər. Düz bir həftə həmin yörədəki kəndlərdə toy etdik. Səfərimizin belə uğurlu keçəcəyini gözləmirdim. Mən ordada Aşıq Yanvarın atası Piralı kişi ilə də tanış oldum. Sən demə, atamgil evdə qayğılanıblar. Elə biliblər ki, başımıza iş gəlib. İlk qazancımı gətirib atama verdim, o da çox sevindi.

Əli Dədəm ömründə araq içməyib. Deyirdi ki, şər suyu yaddaşı korlayır. Yadımdadır, bir dəfə "Heyvagülü" havasını səhv çaldım. İlk ustad şilləsini onda daddım.

Sonuc. Kalvalı Əli Dədənin bəstələri ümumən türk ulusunun zurna-balaban sənətində musiqinin diliylə yetkin özünüifadəsi sayıla bilər. Bu bənzəsiz irsin təkcə Azərbaycanda deyil, bütün Türk Dünyasında öyrənilməsi, araşdırılması, özümləşdirilməsi, yəni ömürləşməsi gərəkdir. Qədimlik özüllü bu cür mənəvi-ruhsal irslərə ümumən türk ulusunun yiyə durması sabahımızda yaşamın bütün sahələrində yenilməz olmağımız üçün gözəl imkanlardan biridir.

ƏDƏBİYYAT

Balaban. Balaban — Vikipediya (wikipedia.org)

Balaban səsi: sirdaş, yoldaş, qəmdaş... Balaban sesi: sirdaş, yoldaş, qemdaş... (lent.az)

Bəhmənli Rauf. Ustad Əli Dədənin rəqs melodiyaları. Monoqrafiya. Bakı, "Elm və təhsil" nəşriyyatı, 2025, 160 səh.

İmamverdi İlqar, İmamverdi Ali. Azerbaycan zurna-balaban icracılığı sanatının üstadı Kalvali Ali Dede – 150. Ankara – 2024, 262 səh.

Гусейнли Байрам, Керимова Таира. 1984. Али Керимов. Москва: "Советский композитор", 1984, 120 s.

Galiboglu Elçin. Çağdaş Azerbaycan Zurna-Balaban Okulunun Yaratıcısı Kalvali Ali Dede. Makale. TÜRK DÜNYASI HALKBİLİMİ. I. CİLT (TÜRKİYE – KAZAKİSTAN – AZERBAYCAN) Hazırlayan: Dr. HALİL ÇETİN. BENGÜ YAYINLARI. ANKARA. I. CİLT, 2024 1, s. 633 – 654.

Qaliboğlu Elçin. Asta çal balabanı. "Mədəniyyət" qəzeti, 2009, 20 may, səh. 6.

«Asta çal balabanı (anl.az)

Məşhur azərbaycanlı balaban ifaçısı Əli Kərimovun havalarından ibarət disk buraxılıb. http://az.apa.az/news.php?id=169926

Ustad sənətkar Kalvalı Əli Kərimovun 135 illiyi qeyd olunmuştur (2009). USTAD SƏNƏTKAR KALVALI ELİ KERİMOVUN 135 İLLİYİ QEYD OLUNMUŞDUR - AZƏRTAC – Azərbaycan Dövlət İnformasiya Agentliyi (azertag.az).

Soltanoğlu Qalib. Kalvalı Əli Dədə. Kitab. Bakı: 2009, 84 səh.

Zurna. Zurna — Vikipediya (wikipedia.org)

Kalvalı Əli Dədə (İçlik vərəqi ilə). İfasında 19 bəstəsi. Disk, 2009.

Kərimova Tahirə. Azərbaycan musiqisinin Əli Dədə zirvəsi. Bakı, "Elm və təhsil" nəşriyyatı, 2025, 208 səh.

"Moskvada "Heyvagülü" davası". 3-5 may, 2008-ci il,. "Ekspress" qəzeti, s. 15. Nəcəfzadə Abbasqulu. 2004. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. Bakı: Min bir mahnı, 224 s.

Hüseynov Rafael. Min ikinci gecə. Bakı: 1988. "İşıq" nəşr. 408 səh.

SAYTOQRAFİYA

Kalvalı Əli Dədə (1874-1960) HEYVAGÜLÜ rəqsi.wmv - YouTube

Kalvalı Əli Dədə (1874-1960) DAĞ ÇİÇƏYİ rəqsi.wmv - YouTube

Kalvalı Əli Dədə (1874-1960) QƏHRƏMANİ rəqsi.wmv - YouTube

Kalvalı Əli Dədə (1874-1960) AZƏRBAYCAN RƏQSİ.wmv - YouTube

Kalvalı Əli Dədə (1874-1960) TÜRK rəqsi.wmv - YouTube

Prof. Dr. Erhan ÖZDEN
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
ORCID ID: 0000-0002-2768-6204.
E-mail: erhan.ozden@mgu.edu.tr

OSMANLI DEVLETİ'NİN İLK RESMİ KONSERVATUVARI DARÜLELHAN'IN İÇ TÜZÜKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Özet. Osmanlı Devleti'nin kurduğu ilk resmî mûsıkî mektebi veya konservatuvarı, Dârülelhan'dır. Dârülelhan, esasında Dârülbedâyi-i Osmânî'nin kuruluşunun ardından tesis edilen bir kurumdur. Dârülelhan'ın kurulmasıyla Türk dünyasının binlerce mûsıkî eseri notaya alınmaya başlamış ve böylAlikle söz konusu eserlerin zamanla unutulması ve kaybolmasının önüne geçilmiştir. Dolayısıyla, bu kurum Türk mûsıkîsi kimliğini korumak ve günümüze ulaştırmak açısından önemli bir rol oynamıştır. Dârülelhan, 1916 yılında ve I. Cihan Harbi sırasında, Osmanlı Devleti'nin maddi ve manevi ciddi sorunlar yaşadığı bir dönemde kurulmuş, Türk müziği tarihi için inkâr edilemez bir dönüm noktası olmuştur.

"Nağmeler evi" anlamına gelen Dârülelhan, kurulduğu döneme göre modern bir konservatuvardır. Bu kurumun kuruluşu Türk müzik eğitimine yeni yöntem, program, modern meşk üslûbu ve notasyon çalışmaları kazandırmış ve sonraki dönemlerde Türkiye'de kurulacak olan konservatuvarlara örnek teşkil etmiştir. Dârülelhan özellikle Türk müziği eğitim sistemine getirmiş olduğu pedogojik yaklaşım ve sistemli çalışmalar sayesinde klasik Türk müziğinin gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir rol üstlenmiştir.

Osmanlı arşivlerindeki belgeler incelendiğinde Darülelhan'a ait birçok belgenin muhafaza edildiği ve günümüze ulaştığı görülmektedir. Kuruma ait bütçe planlamaları, ders müfredatları, toplantı tutanakları ve hocaların istifa dilekçeleri gibi evrak, söz konusu önemli belgeler arasında yer almaktadır. Dârülelhan'ın iç tüzükleri de bu kurumla ilgili dikkate değer belgeler arasında yer almaktadır. Bu çalışmada, Dârülelhan'a ait tüzükler mercek altına alınmış ve çeşitli yönleriyle incelenip karşılaştırılmıştır.

Anahtar KAlimeler: Türk mûsıkîsi, Dârülelhan, iç tüzük.

Xülasə. Darülelhan Osmanlı İmperiyası tərəfindən yaradılmış ilk rəsmi musiqi məktəbi, yəni konservatoriya olmuşdur. Bu qurum əsasən Darülbedayi-i Osmanlının yaradılmasından sonra təsis edilmişdir. Darülelhanın fəaliyyətə başlaması ilə Türk dünyasına aid minlərlə musiqi əsəri nota köçürülmüş, beləliklə, bu əsərlərin zamanla unudulmasının və itirilməsinin qarşısı alınmışdır. Buna görə də Darülelhan türk musiqisinin kimliyinin qorunmasında və bu musiqi irsinin günümüzə qədər çatdırılmasında mühüm rol oynamışdır. Osmanlı İmperiyasının ciddi maddi və mənəvi çətinliklər yaşadığı, Birinci Dünya Müharibəsi dövrünə təsadüf edən bir zamanda, 1916-cı ildə yaradılan Darülelhan türk musiqisi tarixində danılmaz bir dönüş nöqtəsinə çevrilmişdir.

"Melodiyalar evi" mənasını verən Darülelhan öz dövrü üçün müasir bir konservatoriya olmuşdur. Onun yaradılması türk musiqisi təhsilinə yeni metodların, proqramların, müasir tədris üslublarının və not tədqiqatlarının daxil edilməsinə şərait yaratmış, eyni zamanda sonrakı dövrlərdə Türkiyədə yaradılacaq konservatoriyalar üçün model rolunu oynamışdır. Darülelhan xüsusilə pedaqoji yanaşması və türk musiqisi təhsil sistemində apardığı sistemli fəaliyyət sayəsində klassik türk musiqisinin gələcək nəsillərə ötürülməsində mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir.

Osmanlı arxivlərində mövcud olan sənədlərin araşdırılması Darülelhanla bağlı çoxsaylı sənədlərin qorunub saxlanıldığını və günümüzə qədər gəlib çatdığını göstərir. Bu mühüm sənədlərə büdcə planları, kursların tədris proqramları, iclas protokolları və müəllimlərin istefa ərizələri daxildir. Darülelhanın daxili qaydaları da bu müəssisə ilə bağlı diqqətəlayiq sənədlər sırasındadır. Bu tədqiqat Darülelhanın daxili qaydalarını müxtəlif aspektlərdən araşdırır və müqayisəli şəkildə təhlil edir.

Açar sözlər: Türk musiqisi, Darülelhan, daxili qaydalar.

Summary. The first official music school or conservatory established by the Ottoman Empire was Dârülelhan. Dârülelhan was essentially an institution established following the founding of Dârülbedâyi-i Osmânî. With the establishment of Dârülelhan, thousands of musical works from the Turkish world began to be transcribed into musical notation, thus preventing these works from being forgotten and lost over time. Therefore, this institution played an important role in preserving the identity of Turkish music and bringing it to the present day. Dârülelhan was established in 1916 during World War I, at a time when the Ottoman Empire was experiencing serious material and moral problems, and it became an undeniable turning point in the history of Turkish music.

Dârülelhan, meaning "house of melodies," was a modern conservatory for its time. The establishment of this institution introduced new methods, programs, modern teaching styles, and notation studies to Turkish music education, serving as a model for conservatories established in Turkey in subsequent periods. Dârülelhan played a significant role in passing on classical Turkish music to future generations, particularly through the pedagogical approach and systematic studies it introduced to the Turkish music education system.

When examining documents in the Ottoman archives, it is evident that many documents belonging to Darülelhan have been preserved and have survived to the present day. Documents such as budget plans, course curricula, meeting minutes, and resignation letters from teachers are among the important documents in question. The internal regulations of Darülelhan are also among the noteworthy documents related to this institution. In this study, the regulations belonging to Darülelhan were examined and compared in various aspects.

Keywords: Turkish music, Dârülelhan, internal regulations.

Giriş. Osmanlı maârifine bağlı ilk resmi konservatuvar olarak kurulan Dârülelhan, Türk mûsikîsi eğitim sisteminin günümüze ulaşmasını sağlayan önemli kurumlardan biridir.[4] Okul, açıldığı 1916 yılından itibaren Türk mûsikîsine âit binlerce eseri notaya alarak unutulmaktan kurtarmış ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamıştır. Bu nedenle Dârülelhan'ı sadece konservatuvar olarak değil aynı zamanda Türk mûsikîsinin yeniden hayata döndürüldüğü bir can suyu olarak da görmek gerekir. Birinci Dünya Savaşı'nın ağır şartları altında kurulmuş olan "Dârülelhan" Türk mûsikîsi alanında ortaya koyduğu yöntem ve modern eğitim anlayışıyla müzik tarihimizde önemli bir rol oynamıştır. Onu Avrupa'daki müzik okullarından ayıran en önemli özellik ise Osmanlı'nın büyük sıkıntılar içinde olduğu bir dönemde kurulmuş olmasıdır.

[4] Osmanlı'da resmi müzik akademileri için bk. (Özden & Salmani, 2021).

Darülelhan'da Türk müziğinin her iki dalı, yani sanat müziği ve halk müziğine ait eserler derlenmiş ve kayıt altına alınmıştır. Söz konusu eserlerin bir kısmı *Dârülelhan Külliyatı*'nda birçok eser kayıtlıdır (Özpekel, 2019). Söz konusu eserler, günümüzde de akademik faaliyetlerin merkezinde yer almaya devam etmektedir.[5] Yürüttüğü sanatsal faaliyetlerin yanı sıra "Dârülelhan Şuûnu" adında bir dergi çıkartmış ve yayınladığı makaleler ile Türk mûsikîsinin akademik açıdan ele alınmasını sağlamıştır.[6]

Dârülelhan özellikle Türk müziği eğitim sistemine getirmiş olduğu pedogojik yaklaşım ve sistemli çalışmalar sayesinde klasik Türk müziğinin gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. İsmail Hakkı Bey (Aksoy), Zekâizade Ahmet Bey (Irsoy), Ali Rıfat Çağatay, Rauf Yektâ Bey, Tanbûrî Cemil Bey, Levon Hancıyan, ve Fâize Ergin gibi büyük sanatkârların görev yaptıkları okulda günümüze kadar pek çok önemli müzisyen yetişmiştir (Özcan, 1993).

1. Tarihî Perspektif:[7]

Avrupa'nın ilk konservatuvarı XVI. asırda Napoli'de kurulan San Maria di Loreto müzik okuludur (Gazimihal, 1927, s. 1738). Bu dönemde ailesini hastalık, savaş ya da açlıktan kaybetmiş olan çocuklar "conservatoire" adı verilen hastanelerde barınmaktaydılar. Hastaneler tamamı hayırseverler tarafından himâye edilen kurumlardır. Varlıklı insanların desteği ile ayakta duran bu hastaneler bir süre sonra çocukların eğitimini de üstlenmeye başlamıştır. Zamanla yatılı okula dönüşen kurumlardaki en önemli eğitim konusu ise din olmuştur. Okullardaki çocukların dindar bir vatandaş olarak yetiştirilmeleri amaçlanmıştır. Öğrenciler zamanla kilise ve şapellerdeki ayinlere katılmaya ve kilise korolarında görev almaya başlamışlardır. Bir süre sonra kiliselerin müzisyen ihtiyacı konservatuvarlardan karşılanır olmuştur. Bundan dolayı okullarda müzik eğitiminin yoğunlaştığı görülmektedir. Kimsesiz çocukların hem eğitim görmeleri hem de barınabilmeleri için kurulan bu merkezler zamanla müzik eğitimi veren okullara dönüşmüştür. Konservatuvarlarda görülen bu başarılı uygulama sonucunda Avrupa'da kimsesiz çocukların sanat ve kültür sayesinde topluma kazandırılma politikası yaygınlaşmaya başlamıştır. Konservatuvar kelimesi koruma, muhâfaza etmek anlamlarına gelmektedir. Bu nedenle Avrupa'da daha sonra açılan diğer sanat okullarına da konservatuvar (conservatory, conservation, conservatorie) adı verilmiştir. San Maria di Loreto'dan sonra İtalya'da açılan Santa Maria della Pieta dei Turchini ve San Pietro a Majella, İngiltere'de açılan Dulwich College ve Christ's Hospital bunlardan bazılarıdır. Konservatuvarlara 6 ila 11 yaşlarındaki çocuklar alınmaktaydılar. Buradan yetişen müzisyenler kilise, cenaze töreni, eğlence yerleri ve tiyatrolarda çalışma imkânı buluyorlardı. Bazı konservatuvarlarda okula altı yaşından itibaren kabul edilen ve "junior fellow" adı verilen küçük öğrenciler okul işlerinde de çalıştırılmakta idiler. Birçok ünlü müzisyenin yetiştiği bu okullardan bazıları hâlâ ayaktadır (Arnold, 1965, s. 73). Osmanlı'da "conservatorie" bahsi ondokuzuncu asrın sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. Bu dönemde devletin içinde bulunduğu savaş ve ekonomik buhrandan dolayı yetim ve kimsesiz çocuk sayısında önemli bir artış meydana gelmiştir. XIX. yüzyıla kadar müreffeh bir hayat süren Osmanlı toplumunda kimsesiz çocuklar akraba ve çevre desteği ile büyütülmekteydiler. Sayıları az da olsa devlete bağlı çeşitli bakımevleri de bulunmaktaydı. Bu nedenle Osmanlı'da on dokuzuncu asrın sonuna kadar bir conservatorie ihtiyacı hissedilmemiştir. XX. yüzyılda açılmaya başlayan konservatuvarlar müzik eğiti-

[5] Mesela bk. (Berkman, 2018; Feyzi vd., 2023).
[6] Darülelhan'da derleme ve yayım faaliyetleri ile ilgili detaylı bilgi için bk. (Kolukırık, 2016).
[7] Bu bölüm (Özden, 2019)'dan alınmıştır.

mini pedagojik olarak karşılamak amacıyla kurulmuşlardır. Batı modAlinde kurulan bu müzik okullarının isimleri de konservatuvar olarak dilimize geçmiştir. Osmanlı'da XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sayıları artmaya başlayan kimsesiz ve yetim çocuklar için çeşitli projeler düşünülmüştür. Bunlardan ilki 1873 yılında Cemiyet-i Tedrîsiyye–i İslamiyye tarafından kurulan Dârüşşafaka'dır. Dârüşşafaka özellikle Abdülhamid Dönemi'nde kurumlaşmaya başlayarak kimsesiz ve bakıma muhtaç çocuklar için ciddi hizmetler yapmıştır. Bu hizmetlerin arasında çocukları sanata yönlendirme gibi düşünceler de bulunmaktadır. Maârif bünyesinde ilk Türk müziği eğitiminin verildiği okul Dârüşşafaka'dır (İzzet vd., 1927). Zekâi Dede, Zekâizâde Ahmet Efendi (Irsoy) ve Abdülkadir Töre bu okulda muallimlik yapmışlardır. Okul günümüzdeki en saygın ve yüksek standartlara sahip Türk okullarından biri olarak eğitimine devam etmektedir. Konservatuvar benzeri ilk resmi uygulamayı Dârüleytam (yetimhane) örneğinde görmekteyiz. Maârif nezâreti'nin kurulmasının ardından açılan bu okullar fakir ve kimsesiz çocukların barınma ve eğitimleri için düşünülmüşür. Dârüleytamlar tam anlamıyla bir konservatuvar nitAliğinde olmamakla beraber burada verilen sanat eğitimi diğer okullara göre daha yoğun bir şekilde uygulanmıştır. Diğer okullardaki müzik dersleri haftada bir veya iki saat iken Dârüleytamlarda bu sayının arttığı görülmektedir. Kurulma amacı tamamen müzik eğitimi olmasa da dersler müfredatta önemli bir yer tutar. Bu okullarda pek çok ünlü müzik adamı yetişmiştir. Bunlardan bahriye zabiti Sabri Bey ve çocukluğunu Bulgaristan'ın bir köyünde çobanlık yaparak geçiren "İzmir Marşı" bestekârı İsmail Zühdü Bey Türk müzik tarihi açısından önemli isimler arasında yer almaktadır. Savaş yıllarında okullardan mûsikî dersleri kaldırılmıştır. Dârülelhan müdürü Yusuf Ziyâ Paşa, Dârüleytam ve Dârülaceze kurumlarını iyi bildiğinden buralara yönAlik bazı düzenlemeler yapmıştır. Dârülacezenin bir bölümünü mûsikî şubesi yaparak on üç ve on altı yaşları arasındaki elli öğrenciye mûsikî eğitimi verilmesini sağlamıştır (Özden, 2015, s. 94).

2. Darülelhan'ın ilk iç tüzüğü

Eski tabirle "dâhilî nizâm-nâme" ve günümüz tabiriyle iç tüzük, bir kurum veya kuruluşun işleyişine yönelik yazılmış ve onaylanmış kurallar ve uygulamaları ihtiva eden bir türlü talimatnameye denir. Darülelhan için de -devlet tarafından kurulan bir kurum olması hasebiyle- bir iç tüzük hazırlanmıştır. Mevzu bahis iç tüzük yirmi beş ana maddeden oluşmaktadır. Bununla birlikte, tüzükte diğer maddeler başlığı altında sekiz; "geçici madde" başlığı altında ise iki madde bulunmaktadır. Böylelikle Darüşelhan iç tüzüğünde toplamda otuz beş madde bulunmaktadır denebilir. 1918 yılında yürürlüğe giren ilk iç tüzüğün içeriği şöyledir:

2.1. İç tüzük metni[8]

1. Muallim-i evvel, nota muallimi ve ser-âhenk (yani başçalgıcı) vazifeleri birleştirilmiştir. Bu vazifeleri yerine getiren kişiye başmuallim unvanı verilir.

2. Solfej öğreten kişi aynı bakımdan başmuallim unvanı kazanır. Bunlar gerek duyulduğu zaman encümenin tensibiyle birbirlerinin görevlerini yerine getirirler.

3. Muallim muâvinlerine (yardımcılarına) muallim unvanı verilmiştir. (Bu unvanı kazanmak, aşağıda yazılı geçici madde hükümlerini yerine getirmekle koşulludur).

4. Başmuallim encümenin onayladığı eserleri yazmak ve bunları işbu tâlîmat ile mevzû usûl ve kavâide tevfiken [uygun olarak] tâlim ve tâlim edilmiş olan eserlerin güzel bir şekilde terci' [geri dönüşü] ve terdidi [reddedilmesi] husûsunda hayyiz-i imkâna isâl [ger-

[8] Bu çalışmada söz konusu iç tüzüğün büyük oranda sadeleştirilmiş hali verilmeye çalışılmıştır. Orijinal metni için bk. (Özden, 2019, ss. 38-42).

çekleşmesi] için cumhuren [topluca] müzâkereler icrâ etmek vazîfesiyle mükellef olduğu gibi, eserleri tâlim ve müzâkereden meşk etmekte olduğu eserleri onaylanmış olan notalarına bakarak tâlim etmek zorundadır.

5. Encümen tarafından tasdik edilen eserler öğrenime başlamadan bir hafta önce nota levhasına yazılacak ve talebe tarafından kopya edilecektir. Her bir eserin öğretimine başlama tarihi müdürler tarafından kayıt altına alınarak encümene bildirilecektir.

6. Talebenin yazdığı/kopya ettiği notalarını gözden geçirip var olan hataları tashih etmek ilk önce muallimlere ve ikinci olarak ser-sâzendelerin yükümlülüğündedir.

7. (Hânende ve Sâzendeler İçin:) Fasıllara mahsus olarak yazdırılacak eserler müdürler nezdinde saklanacaktır. Fasıl veya müzâkere günleri hangi eser okunacak ise notası müdürlerden talep edilecek ve meşkin bitiminden sonra yine müdürlere iade edilecektir.

8. Fasl-ı mûsikî için talimat: İki talebe takım edilerek başmuallimin ve talebenin önlerinde notalar konarak icrâ edilecektir. Takım hâricinde bulunanlar sıraları gelinceye kadar aynı şekilde önlerinde notalar bulundurarak dershanede hazır bulunacaklardır. Dershaneyi terk edenler hakk-ı huzur alamazlar.

9. Her takıma tâlim için birer çeyrek saat tahsis edilmiştir. Bu müddetten sonra diğer takımın tâlimine girişilir. Ancak bir veya iki takım edebilecek kadar talebe yoksa, ders saati mevcut olan talebeye tahsis edilir. Evvelce tâlimi icrâ edilen takım yedinci maddede gösterildiği üzere dershaneyi terk edemez ve bahsi geçen maddede belirtildiği şekilde dersi tamamlarlar.

10. Meşklerin nota ile icrâsı mukarrer olduğu cihetle bir eserin emr-i tâlimi iki veya üç derste tamamlanır.

11. Sâzendelerin tâlimi, mufassal meşruh üzere muallimleri tarafından icrâ olunur, ancak muallimlerin yeniden tâlim edilmekte olan bir eseri lâyık-ı vech üzere [hakettiği şekilde] terci' ve edâ etmek husûsunu iyice anlamaları için başmuallimin derslerinde hazır bulunmaları ve bunları münferiden, bir kere başmuallimin huzurunda baştan sona kadar sazlarıyla icra etmeleri gereklidir.

12. Meşk edilmekte olan eserin tâlimi bitene kadar her meşkten evvel husûsi müzâkereler icrâ edilir. Bu husûsi müzâkereler hânendeler kısmında ser-hânende ve sâzendeler kısmında ser-sâzende tarafından icrâ edilir.

13. Ser-hânende nezaretiyle gösterilen tedrisat senelerine âit usûlleri hânende ve sâzendeler kısımlarında her ikisine tâlim eder.

14. Bir eserin tâlimi bittikten sonra hânende ve sâzende her iki kısım birleşerek ser-sâzendenin idâresi tahtında tekrardan müzâkerelere başlanır.

15. Gerek bu müzâkerelere ve gerek başmuallimin idâresiyle cereyan edecek umûmî müzâkerelere girişmeden önce, derece-i evvelde olan muallimler ve derece-i sanide serzazendeler fasılda mevcut sazların tek bir meşk üzere ahenk edilmiş olmalarına dikkat ve gayret edecektir.

16. Umûmi müzâkereler başmuallimin yönetimi altında, topluca icrâ olunur. Bu müzâkereler esnasında bilcümle muallimlerin birlikte çalmaları zaruridir. Aksini yapanlara maaş kesintisi uygulanır.

17. Umûmi müzâkereler bir haftanın mürurundan [geçmesinden] sonra ortaya çıkan ilk fasl-ı mûsikî yevm-i mahsûsa müsâdif olan [özel güne denk gelen] günde baş muallim tarafından icrâ edilir. Bu müzâkerelere mahsûs olan günlerde fasl-ı mûsikî dersleri tatil edilir.

18. Umûmî müzâkereler yevm-i mahsûsda mutlaka icrâ edilecek ve icâbı takdirinde bir nice saat uzatılacaktır.

19. Müzâkerelere mübâşeretten [girişmekten] bir çeyrek saat evvel sazların güzelce ahenk edilmiş olmaları elzemder [zaruridir] [sazlar akort edilmAlidir]. On dördüncü maddede gösterildiği üzere sazların ahengine dikkat ve ihtimam ser-sâzendeye verilmiştir.

20. Umûmi müzâkereler esanasında veya fasıl okunurken bir sazın ahengini düzeltmek gerekirse dershane hâricinde düzeltilecektir.

21. Bir eseri münferiden söylemeyen veya sazıyla icrâ edemeyenler mümârese [alıştırma] ile meleke hasıl oluncaya kadar umûmi müzâkereye iştirak edemezler fakat dinleyici sırasında müzâkerede hazır bulunmaları gerekir. Bu gibiler, konser verilinceye kadar meleke hasıl edemezler ise konsere iştirak hakkından mahrum olurlar.

22. Fasl-ı mûsikîye dâhil olmayan mektep talebelerinin umûmi müzâkerelere dinleyiciler sırasında bulunmaları muktezidir.

23. Tâlim sırasında ve husûsi müzâkerelerde hâriçten hiç kimse bulunmaz.

24. Umûmi müzâkerelere hâriçten hazır bulunacakların adedi dört ve nihâyet beşi aşamaz. Bunların dahi evvelce mezuniyete mahsus istihsâl etmeleri [önceden izin almaları] şartıyla huzuru mücâz edilir.

25. Meşk edilmiş ve edilmekte bulunmuş olan eserlerin notaları basılıp matbaadan gelinceye kadar hâriçten hiçbir ferde verilemez ve hâriçten hiç kimseye tâlim edilemez. Aksi hareket edenler mesul olurlar.

Diğer maddeler:

1. Dârülelhan memurları ve çalışanları istisnasız olarak belirlenen saatlerden evvelce kurumda bulunması mecburi olup geçerli bir mazeret tahakkuk etmedikçe ileri sürülecek her türlü sebep ve bahaneler kabul edilemez.

2. Geçerli mazereti olmayarak derste bulunmayanlara istisnasız maaş kesintisi uygulanır.

3. Muallimler ders ders saati başlayana kadar kendilerine tahsis edilen odada bulunurlar.

4. Her yerde uyulması gereken âdâbımuâşeret, tabiî olarak Dârülelhan içinde de bütün memurlar, çalışanlar ve öğrenciler tarafından dikkate alınacaktır.

5. Davet edilmedikçe müdürlerin odalarında toplanma ve toplantı düzenleme yasaktır.

6. Hâriçten hiç kimse mektebe giremez. Talebenin ebeveyni ve akrabaları müdürlerden izin alarak talebeyi görebilirler.

7. Mektebin malı olan sazlar ile mektebe ait eşya, kitap, notalar vs. hiçbir gerekçeyle mektep dışına çıkarılamaz.

8. İşbu talimatı müdürlere yürütür. Talimata uymayanların adı ne olursa olsun mektebin vukûat kayıt defterine kaydedilmek üzere encümen başkanlığına bildirilecektir. Emirlere uymayanlar hakkında alınacak karar konusunda encümence karar verilecek ve Maârif-i Umûmiye Nezâreti'nden (günümüzde Millî Eğitim Bakanlığı) izin istenecektir.

Geçici madde

1. İşbu talimat uygulanmak üzere yazıldığı tarihinden itibaren en fazla bir aya kadar muallim muâvinleri, tâlim etmekte oldukları sazlara mahsus olarak tanzim etmek mecburiyetinde oldukları hâlde henüz tanzim ve tertip etmedikleri notları/örnekleri/metodu encümene sunamadıkları hâlde muallimlik unvanını taşıyamazlar.

2. Aynı şekilde gelecek öğretim yılı notları/örnekleri/metodu da encümen tarafından belirlenecek süre zarfında sunmayan muallimlerin memuriyetine Maârif Nezâreti'nden

izin alındıktan sonra son verilir ve yerlerine not/örnek/metot düzenleyebilenler seçilir ve atanır. Tarih: 28 Şubat 1334 [28 Şubat 1918]

2.2. İlk iç tüzüğün değerlendirilmesi

Dârülelhan ilk iç tüzüğü, esasında okulda gerçekleşecek icra ve eğitim-öğretim faaliyetlerine yönAlik yazılmış bir düzenlemedir. Söz konusu tüzük daha ziyade mûsıkî meşklerinde uyulması gereken kurallara dikkat çekmektedir. Darülelhan'ın tâlîmatnâmesinde her ne kadar okulun yapısı, öğrenim süresi, yaş sınırı, okul âidatı ve encümen görevleri gibi genel konular göze çarpsa da iç tüzükte daha çok ders kuralları ve iç disiplin hükümleri maddelendirilmiştir. Burada, mûsıkî mektebindeki eğitimin belli bir sistem ve disiplin dâhilinde gerçekleşebilmesi için birçok ayrıntıya dikkat edilmiştir. Özellikle öğrenci-öğretmen ilişkisi, okul içinde ve dışında uyulması gereken kurallar günümüzle kıyaslanamayacak bir disiplinde yazılmıştır. Zamanın ruhuna göre düzenlenmiş olan bu kurallar günümüz eğitim anlayışına uzak gibi görünmektedir.

İç tüzüğün ilk iki maddesi başöğretmen unvanının tanımı ve kimlerin bu unvanı alabileceği ile ilgilidir. Üçüncü maddede ise muallim unvanının kimlere verilebileceği belirtilmiştir. Dördüncü maddede başmuallimin eğitim-öğretim ile ilgili encümene karşı sorumluluğu açıklanmıştır. Beşinci maddede, dönem boyunca öğretilecek eserlerin panolara asılması ve öğrenci tarafından kopya edilmesi gerektiği belirtilmiştir. Bu bağlamda, altıncı maddede öğrencilerin kopya ettiklerin not ve notaları muallim ve başmuallimin kontrolünden geçirmeleri gerektiği belirtilmiştir. Yedinci madde hanende ve sazendelerin talim edilecek eserleri müdürlerden talep edip tekrar müdürlere iade etmeleri gerektiği belirtilmiştir. Sekizinci, dokuzuncu ve onuncu maddelerde meşk sisteminin nasıl gerçekleşeceği (örneğin öğrencilerin ikişer takımlar halinde meşk etmeleri gerektiği ve meşk sırasında diğer talebelerin de onları takip edip eşlik etmeleri gerektiği) belirtilmiştir. On birinci madde sazendelerin ders işleyiş tarzı ve başmuallimlerin bu hususta sorumluluğunu açıklamaktadır. On ikinci ve on üçüncü madde ser-hanende ve ser-sazendelerin sorumluluklarını bAlirtir. On dördüncü ve on beşinci maddeler yine derslerin ve meşklerin işleyişi ile ilgilidir. On altıncı madde başmuallim denetiminde gerçekleşen toplu dersleri; on yedinci ve on sekizinci maddeler ise bAlirli bir günde düzenlenecek olan toplu icralarla ilgilidir. On dokuzuncu maddeye göre sazlar ders başlamadan on beş dakika önce akort edilmedi ve dolayısıyla dersin süresi akortla geçmemelidir. Maddeye göre bu işin sorumlusu ser-sazendelerdir. Yirmi birinci ve yirmi ikinci madde başarısız talebelerle ilgilidir. Öğrenci, konser zamanına kadar eserlerde başarılı olamadıkları takdirde konsere alınmayacaktır. Yirmi üçüncü maddeye göre derslere dışarıdan katılım yasaklanmıştır ancak yirmi dördüncü maddeye göre umumi/toplu derslere müdürlükten izin alınarak dört ila beş kişi katılabilir. Yirmi beşinci madde ise meşk edilmekte olan eserlerin notasının hiçbir şekilde dışarı sızdırılmaması gerektiği ile ilgilidir.

İç tüzükteki "diğer maddeler" adı altında sekiz maddenin tamamı, disiplin konularıyla ilgidir. Buna göre tüm çalışanlar çalışma saatlerine uymalı, derslerini aksatmadan zamanında yapmalı, ders saati dışında öğretmelerin "muallimler odası"nda bulunmalı vs. gibi konular bu sekiz maddede açık bir şekilde ifade edilmiştir.

"Geçici madde" ise muallim unvanı ile ilgilidir. Muallim adayları, ders notları ve öğretim metotlarını encümene sunmak ve onaylatmak zorundadırlar. Bu şartları yerine getirmeyen kişilerin unvanı düşer.

3. İkinci iç tüzük

1918 yılında düzenlenen ve el yazısıyla tutanak haline getirilen ilk iç tüzüğe karşı, Darülelhan için sekiz yıl arayla 1926 yılında ikinci iç tüzük çok daha hacimli ve birçok ayrıntıyı öngören ve içeren bir talimatname olarak düzenlenmiştir. Söz konusu tüzük matbaada basılmış elli iki sayfalık bir metinden oluşmaktadır. Çalışmanın sınırlarını aşmamak için söz konusu iç tüzüğü metni burada verilmedi. Metin için bk. (Özden, 2019, ss. 111-162).

3.1. İkinci iç tüzüğün değerlendirilmesi

İkinci iç tüzüğün ilk maddesi Darülelhan'ı "asrın en son tekâmülât-ı mûsıkîyesini memleketimizde neşr ve ta'mîme ve millî mûsıkîmizi indirâstan muhafayaza hâdim bir müessese" olarak tanıtmakla, bu kurumun misyonunu günceli memlekette yaymak ve millî müziği kaybolmaktan korumak olarak belirtir. Yeni Darülelhan, Şark (Doğu) ve Garp (Batı) müziği olmak üzere iki ayrı müzik türü talim edecektir. Bu iç tüzükte "Öğrenci kabul şartları ve "diploma almaya hak kazanan öğrenciler" gibi detaylar vardır. Batı müziğinde öğretilecek enstrümanlar (keman, piyano, viyolonsel, flüt, klarnet), müzik tarihi ve solfej gibi derslerin ana hatları belirtilmiştir. Bununla birlikte, Doğu müziğinde keman, kemençe, ney, tanbur, santur, ud ve kanun enstrümanlarının yanı sıra ses eğitimi de veri-leceği bAlirtilmiş, bütün derslerde işlenecek konuların ana hatları kaydedilmiştir. Türk müziği derslerinde her sene öğretilmesi gereken usul ve makam adları da detaylıca belirtilmiştir. Batı müziğinde olduğu gibi, Doğu müziğinde de tarih ve teori dersleri de bulunmaktadır.

Sonuc. Bu çalışmada, Osmanlı'da kurulan ilk konservatuvar olarak kabul edilen Darülelhan'ın iki iç tüzüğü incelenmiştir. İlk tüzük, Cumhuriyet kurulmadan ve Osmanlı'nın son yıllarında, yani 1918 yılında düzenlenmiş ve yürürlüğe girmiştir. İkinci tüzük ise 1926 yılında, Cumhuriyet'in ilanından üç yıl sonra düzenlenmiştir. İki tüzük arasında sekiz yıllık kısa sayılabilecek bir süre olmasına rağmen farklılıklar büyüktür. Söz konusu farklılıklar, ilk tüzüğün el yazı olarak kalması ancak diğerinin matbu olarak basılmasından bile anlaşılabilmektedir. Başlıca farklılıklar aşağıdaki maddeler halinde sıralanabilir:

- İlk tüzükte yirmi beş ana maddeye karşı, ikinci tüzükte kırk bir ana madde bulunmaktadır.
- İlk tüzük, ders içeriklerinden ziyade öğretmenlerin başöğretmen ve encümene karşı sorumluluklarını sıralamaktadır. İkinci tüzükte bu sorumluluklar tekrar edilse de birçok detay eklenmiştir. Örneğin öğrenci kabul şartı ve mezun olacak öğrencilerin diploma almaya hak kazanma şartları, ikinci tüzükte açık bir şekilde kayıtlıdır.
- İlk tüzükte ders içerikleri, enstrümanlar, sofej, teori, tairh, usul ve makam gibi detaylara yer verilmemiştir. Söz konusu tüzüğe göre muallimler, ders içeriklerini bir ay önceden hazırlayıp encümene sunmalı ve onların onayını almalıdır. İkinci tüzükte ise bu durum çok farklı bir hâl almıştır: Kurum içinde verilecek olan dört yıllık eğitim ana hatlarıyla bAlirlenmiş, salt bir meşk sistemi terk edilmiş ve meşk sisteminin yanı sıra birçok teorik ders müfredata eklenmiştir.
- İlk tüzükte dikkat çeken ilk kavram disiplindir. Tüzük, akortların ders öncesi yapılması gerektiğini, ders sırasında akort bozulursa sınıf dışına çıkılıp tekrar akort yapılması gerektiğini, ders saatinden önce öğretmenlerin derse gitmemesi gerektiğini ve öğretmenler odasında oturmaları gerektiğini, genel görgü kuralları ve âdâbımuâşerete uymaları gerektiğini net bir biçimde belirlemeye odaklanmıştır. Cumhuriyet sonrası düzenlenen tüzükte ise dikkat çeken kavram eğitimdir. Bu tüzükte kurumda öğretilecek enstrümanların tek tek sayılmasının yanı sıra, talebenin hazırlık döneminden mezun olana kadar ana hatlarıyla neler öğreneceği öngörülmüştür.

- Cumhuriyet sonrası düzenlenen ikinci tüzükte Batı müziği derslerine ciddi derecede önem verilmiştir. Piyano, viyolonsel ve flüt gibi enstrümanlar resmi olarak müfredata alınmış; solfej ve nota yazma-okuma pratikleri müfredata eklenmiştir.
- İkinci tüzükte Doğu/Türk müziği derslerinin müfredatı bir başka açıdan da dikkat çekmektedir: Talebelerin müzik tarihi derslerinde Arap, İran, Japonya ve birçok milletin müzik tarihi hakkında temel bilgiler edinmeleri öngörülmüştür. Türk müziğinde öğrenmeleri gereken makamlar ve usullerin ismi ve öğrenmeleri gereken seneler kayıt altına alınmıştır.

Günümüzde Türkiye'de birçok şehirde devlet üniversitelerinde konservatuvarların yanı sıra birçok vakıf üniversitesi bünyesinde de konservatuvarlar kurulmuş, gerek Batı gerekse Türk müziği eğitimi daha yaygın ve erişilebilir hale gelmiştir. Bugünün perspektifinden bakıldığında, konservatuarlarda öğrenci yetiştirme anlayışının sekiz senede nasıl değiştiği açıkça izlenebilmektedir. Bu çalışmanın yazarı Darülelhan'ın tüzüklerini daha önce neşretmiş ve bu çalışmada da iki tüzük üzerinde bir değerlendirme yapmıştır. İlerleyen dönemlerde genç araştırmacılar, Darülelhan'ın kapanışından sora Belediye Konservatuarı'nın kuruluşu ve daha sonra ise Devlet üniversitelerinde kurulan konservatuvarları, dönemin eğitim-öğretim anlayışına göre mercek altına alabilir, bu bağlamda elde edecekleri sonuçları bilim ve sanat dünyasıyla paylaşabilirler.

KAYNAKÇA

Arnold, D. (1965). Instruments and Instrumental Teaching in the Early Italian Conservatoires. *The Galpin Society Journal*, *18*, 72-81. https://doi.org/10.2307/841978

Berkman, E. (2018). Dârülelhan'dan Konservatuvara Türk Makam Müziğinin Görünümü. *Konservatoryum*, *5*(1), 77-95.

Feyzi, A., Sümbüllü, H. T., & Turhan, S. (2023). Dârülelhan Derlemeleri ve Anadolu Halk Şarkıları Külliyatının Melodi, Ritim ve Güfte Açısından İncelenmesi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, *57*, 403-421. https://doi.org/10.21563/sutad.1285251

Gazimihal, M. R. (1927). Dârü'l-eytâmlar ve Mûsikî İstikbâlimiz. *Milli Mecmua*, *9*(108), 1737-1740.

İzzet, M., Esad, M., Nuri, O., & Kami, A. (1927). *Darüşşafaka Türkiye'de İlk Halk Mektebi Darüşşafaka Nasıl Doğdu, Ne Hizmetler Etti, Nasıl Yaşıyor?* Evkaf-ı islamiye Matbaası.

Kolukırık, K. (2016). Osmanlı Devleti'nde İlk Resmî Konservatuvar Olan Dârülelhanda Derleme ve Yayım Faaliyetleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, *35*, 479-798. https://doi.org/10.21563/sutad.187106

Özcan, N. (1993). Darülelhan. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 8, ss. 518-520). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

Özden, E. (2015). *Osmanlı Maârifi'nde Mûsikî*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Özden, E. (2019). *Osmanlı Devleti'nin Konservatuvar Darülelhan (Arşiv Belgeleriyle)*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Özden, E., & Salmani, M. (2021). Official Music Academies in the Ottoman State. İçinde *The Relationship Between Art and Politics in the 19th Century Ottoman Empire: Institutionalization, Change and Continuity* (ss. 243-265). İstanbul University Press. https://iupress.istanbul.edu.tr/book/the-relationship-between-art-and-politics-in-the-19th-century-ottoman-empire-institutionalization-change-and-continuity/chapter/official-music-academies-in-the-ottoman-state

Özpekel, O. N. (Ed.). (2019). *Dârü'l-Elhân Külliyâtı (263 Klasik Eser: Güfte, KAlime ve Metin Açıklaması, Vezin İncelemesi)*. Ötüken.

Əli İMAMVERDİ
Kilis 7 Aralık Üniversiteti
Ortadoğu və Köç Araşdırmaları İnstitutu
Magistr tələbəsi
ORCID ID:0000-0002-3724-1743
E-mail: ali.imamverdi27@gmail.com

AZƏRBAYCAN NƏFƏSLİ ALƏTLƏRİNİN USTADI ƏLİ DƏDƏNİN MUSİQİ YARADICILIĞININ BƏZİ MƏQAMLARI VƏ BƏDİİ-ESTETİK MAHİYYƏTİ

Özət. Azərbaycan xalqı hər zaman böyük sənətkarları ilə fəxr etmiş, iftixar, qürur hissi duymuşlar. Onların möhtəşəm yaradıcılıqları xalqımızın milli-mənəvi dəyərləri olduğu üçün, həyatda olmadığı dönəmdə də ruhları rəhmətlə anılmışdır. Həyatda qazandıqları nailiyyətləri ilə bugün belə xalqın qəlbində, fikrində, düşüncəsində mənən yaşamını sürdürməkədədirlər.

Xalq məhəbbəti qazanmış sənətkarlar heç zaman ölmürlər. Bu baxımdan xalq sənətkarları milli mədəniyyətimizin əsl təmsilçiləri və həqiqi təbliğatçıları olmuşlar. Onlar xalqımızın milli ruha bələnmiş xəzinəsini dəyərli töhfələrlə; mənalı əsərləri, şeirləri, poemaları, hekayə və romanları ilə daima zənginləşdirmişlər. Bir qisimi xalqımıza bəxş etdiyi musiqiləri ilə bu zirvəyə ucalıb. Bir çoxları da bir zaman vallara yazdırdıqları ifaçılıqları sayəsində mənəvi-ruhumuza bəxş etdikləri, xalq ruhuna yatqın səmimi melodiyaları ilə əfsanələşmişdir. Bu azman sənətkarlar milli musiqi salnaməmizin şərəf lövhəsində peşəkar ifaçılıqlari ilə mədəniyyət tariximizdə əbədi yer almışdır.

Bəstələri və ifaçılıqları ilə Azərbaycan nəfəsli alətlər sahəsində möhtəşəm ifaçılığı ilə həkk olunmuş, ismini duyurmuş nəhəng sənətkarlarımızın öndərlərindən biri də zurna, balaban, ney, tütək alətlərində məktəbə dönüşmüş, çoxçalarlı ritmli bəstələri və ecazkar melodik motivlərlə zəngin xalq musiqimizə böyük dəyərlər qazandırmış ustad sənətkarımızdan biri, bu yaxınlarda 150 illiyini qeyd etdiyimiz Kalvalı Əli Dədədir.

Kalvalı Əli Dədə həm ifaçı, həm bəstəkar, həm ustad pedaqoq kimi xalqımız üçün yetirdiyi neçə-neçə tələbələrinin timsalında etdiyi dəyərli töhfələrlə xidmətini vicdanla, ləyaqətlə göstərmişdir. Tələbələri də klassik ənənəni öyrənməklə Kalvalı Əli Dədənin ifaçılıq irsini sənətkarlıqla günümüzə kimi yaşatmış və yaşatmağa davam etməkdədirlər.

Kalvalı Əli Dədənin sənət irsini iki kəlmə ilə dəyərləndirmiş olsaq deyə bilərik ki, O, bəstəkar ruhlu yenilikləri ilə bəlgələnmiş ustad ifaçıdır. "Azərbaycan nəfəsli alətlərinin ustadı, Əli Dədənin musiqi yaradıcılığının bəzi məqamları və bədii-estetik mahiyyəti" adlı məqalədə zurna-balaban ifaçılığı sənətində məktəb yaratmış Əli Dədənin xalq musiqi ruhunda bəstələdiyi orijinal əsərlərə fəlsəfi-estetik təfsirdə subyektif fikirlərlə münasibət bildirilir.

Açar sözlər: Əli Dədə (Kərimov), zurna-balaban, bəstələr, ifaçılıq, xalq musiqisi

Summary. The Azerbaijani people have always been proud of their great artists, felt a sense of pride and honor. Since their magnificent creations are the national and spiritual values of our people, their souls were remembered with mercy even in their absence. With

their achievements in life, they continue to live spiritually in the hearts, minds, and thoughts of the people even today.

Artists who have won the love of the people never die. In this regard, folk artists have been true representatives and true propagandists of our national culture. They have always enriched the treasure of our people, which is steeped in the national spirit, with valuable contributions; meaningful works, poems, stories, and novels. Some of them have given our people music. Many of them have become legendary with the sincere melodies that they have given to our spiritual and spiritual souls thanks to the performances they once recorded on drums. These great artists have taken an eternal place in our cultural history with their professional performances on the honor roll of our national music annals.

One of the leaders of our great artists, who has made his name known in the field of Azerbaijani wind instruments with his compositions and performances, has become an echo on the zurna, balaban, ney, and tutek instruments, and has added great value to our folk music with his multi-colored rhythmic compositions and wonderful melodic motivs.

Kalvalı Ali Dedədi, whose 150th anniversary we recently celebrated, has served our people conscientiously and with dignity with the valuable contributions he has made to them, both as a performer, composer, and master educator. His students, by learning the classical tradition, have kept Kalvalı Ali Dedədi's performing heritage alive and continue to live on to this day.

If we evaluate Kalvalı Ali Dedədi's artistic heritage in two words, we can say that he is a master performer who is known for his composer-spirited innovations. The article titled “Some aspects of the musical creativity of Ali Dede, the master of Azerbaijani wind instruments, and his artistic and aesthetic essence” expresses the attitude of subjective ideas in philosophical and aesthetic interpretation to the original works composed in the spirit of folk music by Ali Karimov, who created a school in the art of zurna-balaban performance.

Keywords: Ali Dede (Karimov), zurna-balaban, compositions, performance, folk music.

Əli Dədə sənəti və sənətkarlıq məziyyətinə fəlsəfi baxış. Zülfüqar oğlu Əli Kərimov, Azərbaycanda nəfəsli alətlərin bəstəkar təbli, mahir ifaçılarının öndəri, xalq tərəfindən Dədə təxəllüsü ilə mükafatlandırılımış ustad sənətkardır. Kalvalı Əli Dədənin istedadı Haqq tərəfindən xalqımıza nazil olmuşdur. Bir-birindən fərqli əlvan melodiyalar sənətkarın ruhundan, ovqatından bu mənəvi mənbədən qidalanıb milli musiqimizin fövqündə bir günəş kimi bərq vurmuşdur. Əli Dədə, icad etdiyi müxtəlif təbiətə malik zəngin ruhlu əsərləri və ifaçılıq sənətindəki yenilikləri ilə Azərbaycan xalq musiqimizi zənginləşdirmiş mübarək bir adın sahibidir. Ünlü sənətkarın istedadının sərhəddi, bəndi-bərəsi, həddi-hüdudu olmamaqla həmçinin yerə-göyə, ərşi-əlaya sığmazdır. Bu baxımdan da fəlsəfi nöqteyi-nəzərdən Əli Dədə yaradıcılığı ləməkan olmaqla, hər əsəri bir novatorluq mücəssəməsidir. O, bənzərsiz ifa üslubu ilə də bir məktəb yartmışdır. Bu məktəbin ismini “yeni ixtiralar məcmusu” adlandıra bilərik. Əli Dədə peşəkar ifasındaki orijinal dəst-xətlə öz ustadlıq möhrünü fəaliyyət göstərdiyi dönəmdən təsdiqləmişdir. Əli Dədənin ifaçılıq anında təzahür edən aurası, milli ifaçılıq sənəti təməlində yüksəlmiş, Azərbaycan xalq musiqisi yaradıcılığındakı klassik ənənənin davamıdır. Çünki saflıq mücəssəməsi olan bu

ilahi bəstələr Azərbaycançılıq ruhunu ifadə etməklə, tarixi keçmişimizin hər cür olaylarla dolu ülvi xatirəsidir. Eyni zamanda dünya xalq musiqi irsində fərqli ifaçılıq təfsiridir ki, əlvan ornamentlərlə süslənmiş ilahi gözəlliyi ilə seçilməkdədir. Kalvalı Əli Dədənin melodiyalarını Azərbaycan xalqının mənəviyyatının özü adlandıra bilərik. Xalqımız üçün miras qoyduğu hər bir əsərində Azərbaycanımızın füsunkar təbiətinin, səfalı-seyrəngahlı yaylaqlarımızın əsrarəngiz mənzərələrinin yansıdığını hiss etmək mümkündür.

Nadir insanlara hər zaman Haqq tərəfindən istedadla yoğrulmuş bir lütf bəxş olunur. Bəxtəvər o şəxsdir ki, aramsız məşqlərini, fanatik çalışmalarını Haqq vergisi ilə uzlaşdırıb ifaçılıq sənətindəki fantastik yaradıcılığa gətirə bilir. Əli Dədə, məhz bu cərgədə yer alan nadir musıqiçilərdən biridir. O, nə bəstələdisə birbaşa Azərbaycan xalqının mərdlik-mərdanəlik, şücaət ruhunu, əyilməz vüqarını, qəhramanlıq əzmini və mübarizə xarakterini ifadə etdi. Əli Dədə əzəmət timsalı, əsrarəngiz məğruranə ifasını hər variantda çaldığı bir-birindən fərqli musiqilərinə yansıdaraq könlümüzə fərəhlik bəxş etmişdir. O, zurna-balaban ifaçılığı sənətini professionallıqla təqdim etməklə öz ruhundan pərvəriş tapan melodik ahənglərini dinləyicilərinə məharətlə sirayət etdirmişdir. Bu minvalla möcüzəvi ifasının təsiri ilə musiqilərinin seyrində xəyala dalaraq, huş-guşla dinləyən seyircilərini daima heyrətləndirərək məftun edirdi. Əli Dədə həyatda ikən imza atdığı yeni əsərlərin timsalında, bir zaman lentə yazdırdığı ecazkar ifası sayəsində öz dönəmindən başlayaraq bu gün belə səslənməklə mənsub olduğu xalqın milli ruhuna xələl gətirmədən mənən yaşatmaqdadır. Əsrarəngiz məqamlara (lad) əsaslanan bu əsərlərin hər biri ötüb-keçən ilin, ayın, qərinənin anım xatirəsidir.

Məhz Əli Dədənin ifaçılıq sənətindəki professional yaradıcılıq prosesində, xəlqilik ruhu ilə milli xarakterin qovuşduğu məqam təzahür edir. İfaçılıq anında xariqələr yaradan qeyri-adi barmaqlarının imkanları ilə könül dünyasında ilmə-ilmə naxışlanan, damla-damla süzülən çeşidli guşələr, hər daim əlvan motivlərlə bəzənmiş halda xalqımız üçün təqdim olunur. Nə xöşbəxtik ki, Azərbaycan Türkü üçün ulu Tanrımız məxsusi olaraq Əli Dədə adlı əfsanəvi sənətkarı xalq musiqi dünyamıza əta etmişdir.

Əli Dədə klassik musiqi irsinə sadiq qalaraq, ifaçılıq prosesində bədahətən yaranan, yeni naxışlarla zəngin əlavələrini musiqi cameəmizə səxavətlə bəxş etmişdir. Bu uğurlu axtarışları sayəsində, ustad sənətkar, zurna-balaban ifaçılığı sənətində özünəməxsus stili ilə tamamilə fərqli bir yol çizmişdir. Bu məziyyətlər Dədənin mənəvi dünyasından bəslənmiş, milli ruha bələnmiş zövqünün ekstaz məqmındakı təqdimatıdır.

Bəstələrinin hər biri sanki Azərbaycan təbiətinin fərqli fəsillərindəki gözəlliklərin məcmusunu ifadə edir. Bu "musiqi mövsümləri"ndə bahar təravəti, yay hərarəti, payız bərəkəti, qış paklığı bəyaz qarın, ahəstə yağan yağmurun, bəzən şaqqıldayıb çaxan şimşəyin gurultulu sədaları ilə yeri-göyü lərzəyə salan tufanın məğruranə çoşan səsləri birgə yaşamaqdadır.

Əli Dədənin ustadlıq mərtəbəsinə yüksəlməsində, şagirdlik (şəyirdlik) dönəmində öz dövrünün azman sənətkarlarının xeyir-duasını alması ilə mümkün olmuşdur. Əli Dədə sənət aləmində illərə dayanan zəngin təcrübə qazanaraq püxtələşmiş, nəhayət, peşəkarlıq səviyyəsinə çatmışdır. Deyə bilərik ki, Dədənin hər bir bəstəsi çeşidli melodiyaların timsalında yaratmaq eşqi üçün sanki bir həvəsdir, bir nəfəsdir, bir ömürdür. Bu ilahi gözəlliklər aləminə bürünmüş havalar həyatımızın məcazi anlamda mənəvi yaşam zəmanətidir.

Əli Dədənin pafoslu çalğısının, optimist ruhlu ifasının məhsulu olan melodiyaların hər biri novatorluqdur. Bu baxımdan da möhtəşəm ifasını gözəl əsərlərindən, hər ikisini isə Əli Dədə adlı bəstəkar ruhlu azman ustaddan ayırı düşünmək yanlış olar. Çünki hər üçü bir vəhdət, bütövlük rəmzi, tamlıq mücəssəməsidir. Sənəti, sənətkarlığı, ustadlığı azman olan, geniş yaradıcılıq xislətinə malik Əli Kərimov timsalındakı müqtədir sənətkarlar, fərqli təfsirdə yansıtdığı ecazkar ifaları ilə onu sevən xalqının qəlbində, ruhunda oyatdığı ən müqəddəs ülvi hisslərlə əbədi məkan tutmuşdur.

Əli Dədənin bəstələrinin hər biri özünəməxsus xarakteri, ritmi, tempi, ölçüsü, bir sözlə musiqi əsərlərinin melodik dili ilə birlikdə Azərbaycan xalqının ruhunun aynasıdır. Bu əsərlər, mənəviyyat aləmimizi ram edən qüvvəyə malikdir. Necə görsənirsə eləcə də doğru-dürüst, səmimiyyətlə, bizə doğma-əziz olan əsrarəngiz sədalarla həzin-həzin, aramla ülvi duyğularımızı cilalamaqla əks etdirir.

Əli Dədə sənəti və sənətkarlığı bu gün belə zurna, balaban, ney və tütək ifaçılığı məktəbinin gənc nəsil musiqiçilərindən ibarət, *(məcazi anlamda)* "durna qatarı"na şəstlə, şərafətlə liderlik etməyə davam etməkdədir. Əli Dədə ifaçılıq ənənələri bu məziyyətləri ilə fərqlilik sferasına bürünmüşdür. Bir əsrdən artıqdır ki, bu ifa tərzi, bu spesifik dəst-xətt ondan sonra gələn nəsil ifaçılarımız üçün sonu tükənməz mənbə, dibi görünməz qaynaq olduğu üçün də Azərbaycan milli musiqimizə ən dəyərli töhfə olmağa davam etməkdədir.

Əli Dədə nəfəsli alətlərdə ifaçılıq sənətini bəlgələmiş, məcazi anlamda qüdrətli sənətkarlardan ibarət "ləşkərin" sərkərdəsi adlandıra bilərik. Əli Dədənin füsunkar təbiətli əsərlərinin hər biri, yarandığı zamanın dastanlaşmış ahəngi olmaqla, keçmiş dönəmin ab-havasının mehi, gilavarı, bəzən də tüğyan edib əsib-coşan rüzgarıdır. Bu nöqteyi-nəzərdən də onun ifaçılıq anında ilhamlı yaradıcılığından zühur edən, əbədilik ruhunu yaşadan əsərləri, qədim dövrün ictimai-siyasi mühitinin ab-havasını təlqin edir.

Əli Dədə sənətini və sənətkarlığını bəstəkarlıq yaradıcılığı ilə bahəm Azərbaycançılıq ideyalarını əsrarəngiz melodiyalara sirayət edən tərcüməsi adlandıra bilərik. Bunlar bir-biri ilə bağrı-badaşdır. Birini digərindən ayırmaq qeyri-mümkündür. Çünki Əli Dədə sənəti, ifaçılığı, üslubu, dəst-xətti bütövlükdə Azərbaycan xalqının xarakterik ruhunun sehirli səslər müşayiətindəki ilahi sədalarıdır. Əli Dədə, məhz bütün bu məziyyətlərlə ifaçılığı, özündə ehtiva etdirməyi bacaran, azman sənətkarın əfsanələşmiş adıdır.

Yeri gəlmişkən qeyd etməliyik ki, Şərqin, Qərbin kəsişdiyi "Odlar diyarı" adlı Azərbaycanımız, çox sayda müqtədir sənətkarlar, dahi mütəfəkkirlər, nəhəng filosoflar, məhşur alimlər, böyük musiqi xadimləri yetirən ölkə kimi dünyada tanınmaqdadır. Neçə ki, Azərbaycan ölkəsi, Azərbaycançılıq ruhu, Azərbaycan Türkü var, Kalvalı Əli Dədnin əbədilik ruhunda xalqımız, millətimiz üçün bəxş etdiyi ilahi əsərləri də üç rənkli bayrağımız kimi hər zaman Ana Vətənimizin başı üzərində dalğalanacaqdır. Çünki bu möhtəşəm əsərlər, "əbədilik simfoniyası" kimi səslənməkdədir.

Əli Dədə bəstələrindəki səciyyəvi ruhun fəlsəfi mahiyyəti. Əli Dədənin ifaçılığı əzəmət timsalı olan **"Koroğlu nağarası"**nda zurnanın coşğun səsində asimana yüksəlmiş möhtəşəm sədalarla ərşi-gürşü lərzəyə salmaqdadır. Bu hava, hayqırış motivləridir ki, dinləyicilərə şanlı-şərəfli tariximizin fərqli dönəmlərdəki olaylarını zəngin xarakterli melodik dillə diktə etməkdədir. Onun cəngavərlik, igidlik, bahadırlıq timsalındakı bəstələri Azərbaycan tarixinin bir çox məqamlarının melodiyalara köçürülmüş halıdır. Bu qəbil-

dən olan havaları dinlədiyimiz zaman, sanki Azərbaycan tarixinin dərin qatlarındakı hər cür hadisələrdən əsrarəngiz melodiyalarının təsiredici qüvvəsi ilə xəbərdar edir.

Əli Dədənin **"Toy rəqsi"**ni dinlədiyimiz zaman el şənliyi, el sevinci, el-obanın xoş gününün sədalarını zurnanın ecaskar ahəngə malik sədalarının imkanlarıyla ən gözəl şəkildə yansıda bildiyini duyuruq. Əli Dədə ifaçılığındakı bu rəqs, xalqın xoşbəxt gününün, xoşbəxtliyinin təzahürüdür. Gəlin köçürmək, oğul evləndirmək kimi ata-ananın hədsiz sevincinin melodiyalarda səslənən çoşğusudur. Bu rəqs Alin-obanın bəxtəvər gününün bir çox fraqmentlərinin tərənnümüdür. Bu şən-şux musiqi 6/8 ölçüdə oynaq tempdədir. Toya dəvətli qonaqların rəqs etməsi üçün qəlb sevindirən, ruh coşduran millilik xüsusiyyətini yaşadan rəqs qrupunda yer alır. Hərəkətli-bərəkətli motivlərlə süslənmiş çoşğulu "Toy rəqsi", Azərbaycanın milli adət-ənənələrindən olan toy-büsatının şənlik ab-havasında musiqiləşmiş halının təzahürüdür. Əli Dədə ruhundan pərvəriş tapan sevinç-nəşə ruhlu motivlərə bələnmiş bu rəqs, Azərbaycançılıq adət-ənənəsinin özünəməxsus nümunəsi olan Alin toy şənliyini gözümüz önündə sevincdən yaranan həyəcanverici sədalarını əks etdirir.

Əli Dədənin bəstələdiyi **"Dağ çiçəyi"** rəqsi, ağıryana təbiətli, salğarlı havalar qrupunda yer alır. Ustad sənətkar "Dağ çiçəyi" rəqsini, icad edərkən sanki xalq arasında sevilən, el-obada hörmət-ehtiram qazanmış ağsaqqalları nəzərdə tutmuşdur. Əli Dədə, bu əsərində Alin nurani şəxsiyyətlərinin mənəviyyatını, xarakterini, ruh halını səsləndirdiyi zurna alətinin ecazkar sədalarıyla, çalğı texnikasının imkanlarını bir araya gətirərək ifaçılıq məqamında uzlaşdırmaqla tərənnüm edə bilmişdir. Ruhundan süzülüb gələn orijinal ifası ilə fərdi dəst-xəttini yansıda bildiyi üçün də "Dağ çiçəyi"nin digər melodiyalara bənzərliyi müşahidə olunmur. Bu səbəblə də özünəməxsus ruha malik rəqs, məğruranə səslərlə, toy şənliyinə təşrif gətirən müsafirlərin qəlbini qısa zamanda fəth edə bilir. "Dağ çiçəyi" rəqsi, Əli Dədə ifaçılığında millilik ruhuna bələnmiş möcüzəvi səslərlə təcəssüm olunan simvolik sədalarıdır. Bu baxımdan zurna sədaları ilə yanqılanan "Dağ çiçəyi" rəqsini heyrətamizlik mücəssəməsi və bəxtəvərlik simfoniyası adlandıra bilərik. Əli Dədə çalğısında hiss olunan bu qürurluluq qəm, kədər motivlərindən çox uzaqdadır. Ona görə də rəqs edənlərin vicudunda bir şaxlıq, şuxluq, şaxanəlik fizianomiyasına sirayət etdiyi üçün, məğruranə görünən qamətində, hərəkətlərində, əl-qol və baxışında, mimikasında bir ahəngdarlıq, harmoniya əks olunur. Əli Dədə, bu əsərdə də Azərbaycançılıq ruhunu yaşadan musiqiçi kimi zurna alətində səciyyəvi ifaçılıq möhrünü basmışdır. "Dağ çiçəyi" rəqsini özünə inamın, rəqsə hopmuş ədasının sədaları kimi hər cür barmaq vuruşlarından yüksələn, xoşbəxt gələcəyə inam hissilərinin tərənümüdür. Bu rəqs musiqisini diqqətlə dinlədiyimiz zaman, onu bəxş edən sənətkarın Azərbaycan xalqının milli ruhundan, psixalogiyasından xarakterindən yarandığı hiss olunur. Bu mənəvi dəyərləri təlqin edə bilən sənətkara mərhaba demək gərəkir.

Düşüncəmizə görə "Dağ çiçəyi" eyni zamanda dağ insanının məcazi anlamdakı ruhunu, ovqatını, təbiətini, xarakterini, xasiyyətini ifadə etməkdədir. Bu baxımdan da musiqidə, Ərzurum diyarına məxsus "Ərzurum barı" rəqsinə ruhən yaxınlıq sezilməkdədir. "Dağ çiçəyi" rəqsinin musiqisini xalqın düşüncəsinin, psixalogiyasının əsli, özü adlandıra bilərik. Rəvan çalğı stili sanki "Dağ çiçəyi"nin formasına uyğun biçilmişdir. Bu səbəblə də çağdaş günümüzdə el arasında toy-düyünlərdə çalıb-çağıran sənətkarların repertuarından heç vaxt əksik olmur. Çünki Əli Dədənin bəstələri əbədilik motivləri üzərində bərqərar olmuşdur. Orta tempin məhsulu olan "Dağ çiçəyi", qəhrəmanlıq çoşğu-

suyla yaşayan, 44 günlük "Qarabağ zəfəri"nin qalibləri olan igid övladlarımızın "Cıdır düzü"nə yansıyan dəli nərəsinin əks-sədası, həmçinin də namuslu iffətli ana-bacılarımızın məsumanə ruhunu bir araya gətirə bilən təsiredici, təsəlliverici qüvvəyə malikdir.

Əli Dədə, xanım-xatın qız gəlinlərimizin xarakterini, xasiyyətini xarakterizə etmək üçün **"Xırdaca"** adıyla çaldığı havanı rəqs musiqi xəzinəmizə bəxş etmişdir. Bənzərsiz melodiya olduğu üçün heç bir havayla müqayisə etmək mümkün deyildir. Orijinallığı da məhz bu cəhəti ilə özünü biruzə verir. "Mahur" məqamına əsaslandığı üçün də optimist xarakterini özünəməxsus spesifik ştrixlərlə, çeşidli nüanslarla göstərə bilir. Hər dəfə epizodlarda variant dəyişikliklər etməsi Əli Dədə fantaziyasının səciyyəvi cəhətidir. Çünki "Xırdaca" rəqsində bədahətən vurduğu ştrixlər, zəngin texniki manevrlər, ifa prosesindəki ovqatını, ruh halını yansıdır. Azərbaycan toy – düyünlərində, el şənliklərində əl-qol qaldırıb süzməmək əsla mümkün deyil. Bu havanın mahiyyətində məhz qeyd etdiyimiz bu cəhət özünü bariz şəkildə hiss etdirir. Aram, ləngər, salğarlılıq bu musiqinin tempinə məxsus olub melodiyanın əzəmətini, məğrurluğunu ruhumuza təlqin edir. Bu baxımdan Əli Dədəni xalq ruhunun, mənəviyyatının, psixalogiyasının biləndəri adlandırmaq olar. Əslində bütün bu sadaladıqlarımızı özət halında dəyərləndirib deyə bilərik ki, Əli Dədə, heyrətamiz əsərləri ilə insanın nəbzini tutan, hissini çoşduran həmçinin qəlbimizin tellərinə toxunan ulusal gələnəyə sadiq qalan bəstəkar ruhlu musiqiçi olduğunu, möhtəşəmanə çalğısı ilə isbat edir. Bu baxımdan Əli Dədə fenomen sənətkardır. Çünki Azərbaycan nəfəsli alətlər ifaçılığı sənətində millilik ruhunu yaşadan məktəbin sahibi olmaqla, gözümüz önündə mənən heykəlləşən azman ustaddır. Sanki Əli Dədə, icad etdiyi musiqisinin qanadlarında əsrarəngizlik təlqin edən ilahi bir varlıqdır. Bunlarla yanaşı Əli Dədə ifaçılığı sənəti, Odlar diyarı adlı Ana Vətənimiz üçün "əşrəfi-məxluqat" ismində yaradıcılıq qabiliyyətinə malik milli ruha təməllənən musiqi xadimidir.

Əli Dədənin xalq şənliyinin çoşğulu anını yansıda bilən bəstəsinin birinin adı da **"Sərvəri"** rəqsidir. Bu hava orijinal statusda yer aldığı üçün də digər melodiyalara bənzərliyi yoxdur. Çünki ovqatının müəyyən bir halından yaranmışdır. Melodik baxımdan digər bəstələrini təkrar etməz. Bu da orijinallığın göstərgəsidir. "Mahur" ladına təməllənən bu musiqidə qəm, kədər motivinə rast gəlinmir. Əksinə qəlbimizə, ruhumuza, könül dünyamıza çoşğu və şənlik ruhu təlqin olunur. Bu bəstə, ifaçı musiqiçilər üçün asan hafizədə qalan havalar müstəvisində yer almaqdadır. 6/8 ölçüsündə olmasıyla hərəkətlilik, coşğu bir arada səslənir. Bu səbəblə də rəqs edənlərin qanını çoşdurmaqla, ruhunu yerindən oynada bilir. Bu möhtəşəmanə ifası ilə də dinləyicilərin qəlbinə sevinç təlqin edərək, coşğun sədalarıyla fərəhlik, optimistlik, qürur hissiləri aşılayır. Bu baxımdan Əli Dədə istedadının imkanları, daha geniş aspektə olmasıyla səciyyələnir.

Əli Dədənin xalqımız üçün bəxş etdiyi, "Segah" məqamına əsaslanan rəqslərindən biri də **"Ağırlama"**dır. Bənzərsizliyi ilə digər bir melodiyalarla yaxınlığını duymuruq. Orijinal olması məhz bu hava ilə də xarakterini, xislətini ortaya qoyur. Ayrı bir xüsusiyyətə sahib olduğu üçün də memarlıq abidəsi kimi özgündür, "tayı-bərabəri" yoxdur. Bu baxımdan da Əli Dədə ustadlıq siqlətini öz bəsətəsi olan bu rəqsdə, zurnanın ram edici coşğulu və heyrətləndirici sədalarıyla səsləndirə bilir. Bu hava həm xanımlarımız, həm də orta yaşlı nəslin nümayəndələrinin bir arada qabaq-qənşər rəqs edə bilməsi üçün daha münasibdir. Üç musiqi epizodunu bir arada tutan bu rəqs digər öncə qeyd etdiyimiz bəstələri kimi həm asan yaddaqalan xarakterə malikdir. Bu səmimiyyətli melodiya dinləyiciləri və

rəqs edənləri yorub bezdirmir, əksinə xoş ovqatıyla ruhu coşdurmaqla oynamağa təşviq edir. Musiqinin arasında "Segah" muğamından bəzi fraqmentləri çalan Əli Dədə, bu bölümdə sanki olub keçmiş, əlçatmaz, ünyetməz anları, ülvi xatirələr fonunda kövrək ifası ilə ekskurs edir.

Əli Dədənin başqa bir melodiyasına nəzər saldığımızda deyə bilərik ki, müxtəlif qaynaqlarda **"Azərbaycan rəqsi"** adlı bir çox musiqilərin olduğu bilinməkdədir. Lakin Əli Dədə yaradıcılığının məhsulu olan "Azərbaycan rəqsi" digər bəstələri kimi ruhu, xarakteri, xisləti, orijinal melodiyası, özünəməxsus ritmi ilə digər musiqi nümunələrindən fərqli mahiyyət kəsb edir. Bu fərqlilik Əli Dədə ruhunun çoxvariantda olan ifaçılıq fantaziyasından qaynaqlanır.

"Azərbaycan rəqsi", "Cahargah" məqamına əsaslandığı üçün də sanki musiqinin xislətində bir döyüşkənlik, mübarizəvi ruh hakimdir. Ona görə də bu cəhətlər zurna alətinin coşğulu səsində musiqinin xarakterini, mənəvi-ruhani dünyasını əks etdirərək əzəmətli sədalarla asimana yüksəlir. "Azərbaycan rəqsi"ni insan sevincinin tüğyanı, melodik coşğunun fırtınası adlandıra bilərik. Coşğunluq bu musiqinin ruhuna xas məziyyət olub bu amilləri təzahür etdirir. Bu musiqi zurnanın "çağırış-çığırış", hayqırış sədalarının timsalındakı optimist xarakterin təcəllisidir. Pəhləvan cüssəli məğrur gənclərimizin ruhuna dəng gəldiyi üçün, toy şənliklərində zurna-dəf müşayiətində əl-qol qaldırıb şığıyıb-süzən günümüzün igidləri, rəqs imkanlarını şənlik əhli qarşısında bütün imkanlarıyla bahəm həm də rahatlıqla təcəssüm etdirə bilirlər. Sanki bir qartal kimi göy səmada süzürlərmiş kimi də şuğuyaraq bəzən həmin görüntünü əl-qol, ayaq, vücud hətta mimiki hərəkətləri ilə bütün rəqs texnıkasını birləşdirərək mükəmməl oyun nümayiş etdirirlər. Bu musiqinin giriş qismində qəhrəmanlıq ruhunun coşğusu günəş kimi daha çox bərq vurur. Tədricən melodiyanın çoşğulu sədası ilə "Cahargah" məqamının qərar səsinə doğru rəvan addımlarla, aram-aram gərdiş edərək əsas səsin mayə nöqtəsinə gəlib-çıxmaqla tamamlanır. Əli Dədə gənc dəliqanlıların bu rəqs havası üstə bir növ yarışının mənəvi görüntüsünü bir rəssam kimi şəklini çəkməyə çalışır.

Əli Dədənin **"Əfruzə"** rəqsini dinlədiyimiz xaman, müəllif sanki bu gözəl melodiyanı xəyalən xanım qızlarımızı düşünərək bəstələyib. "Əfruzə"ni xoş əhval-ruhiyyənin timsalı adlandıra bilərik. Bu bəstədə də kədər əlaməti, qəm işartıları yoxdur. Ülvi xislətə malik bu melodiya, nurlu sabaha, işıqlı gələcəyə aparan bir güzərgah yolu olmaqla, bu musiqiyə məxsus rəqs edən, zərif cinsin nümayəndələrinin psixalogiyasının, pak hisslərin aynası kimi dəyərləndirə bilərik. "Segah" məqamına əsaslandığı üçün sadə təbiətli ahəngin nümunəsində xoş bir aura yaradır. Bu musiqi də Əli Dədə yaradıcılığı örnəyi olduğu üçün orijinal mahiyyət kəsb edir. Melodik baxımdan digər bəstələri ilə zərrə qədər heç bir yaxınlığı, mənəvi bağı yoxdur. Bu cəhəti ilə də, Əli Dədə ifaçılıq məqamındakı bəstəkarlıq məharətini, "Əfruzə" rəqsinə məxsus məziyyətin nümayişini müşahidə edirik.

Əli Dədəyə aid olan digər bir musiqi "Segah" məqamına əsaslanan **"Alçagülü"** rəqsidir. Mahnıvari xisləti ilə diqqəti çəkən bu musiqini, 1989-cu ildə Ağakərim Nafiz Azərbaycanlı şair Əbülqasım Nəbatinin "Reyhanə" qəzəli ilə melodiyanın uyumuna nail olmaqla "Sarənc təsnifi" adı ilə oxumuşdur.[9] Mahnıvari xarakterdə olsa da digər havalarla melodik baxımdan bənzəməməkdədir. "Segah" ladından başlayıb "Şur" ladında tamam-

[9] "Sarənç təsnifi" Bax: (https://www.youtube.com/watch?v=EJEbulPo9S0) İlqar Cəmiloğlu, Əli İmamverdi "Azərbaycan zurna-balaban ifaçılığı sənətinin ustadı", "Kalvalı Əli Dədə - 150", İksad yayınevi, Ankara-2024, S.35.

landığı üçün də fərqli havalar qurupunda qərar almışdır. Bu melodiya həm təsnif kimi, həm də rəqs kimi iki xarakter daşıyır.

Əli Dədənin müəllifi olduğu, "Mahur" məqamından başlayıb "Şur" ladında tamamlanan rəqslərindən birinin adı **"Kalvalı"**dır. Bu bəstə dinləyici kütləsinə yeni bir melodiya mahiyyəti təlqin edir. Üç epizod üstündə qurulmuş bu hava Allegro sürəti ilə şən-şux havadır. Musiqinin ilk bölümü "Şur" ladına, ikinci bölümü isə "Mahur" ladına əsaslanan mahnıvarı xarakterdə olan bu rəqs oynaq, ritmik tempilə səciyyəvi xarakter daşıyır. Keçid bölümü tədricən "Mahur" ladından bir daha "Şur" ladına ayaq vermə ilə yekunlaşır. Bununla da digər bəstələrinə xarakter, xasiyyət, ruh etibariylə heç uyğun gəlmir. Əli Dədənin bir çox əsərinə istinadən dəyərləndirib deyə bilərik ki, bəstəkarlıq ruhu onun yaradıcılığının geniş şaxəliliyinin göstərgəsidir. Bu səbəblə də digər musiqiləri ilə müqayisədə ortaq nöqtələr tapmaq qeyri-mümkündür.

"Çəmənlik rəqsi" də sanki zəriflik mücəssəməsi, incə qamətli, füsunkar təbiətə malik gözəllik nişanəsi olan qızlarımızın hərəkətlərindəki zərif ritm ilə birgə naz-qəmzəli ləngərli, nəvazişli yerişləri üzərində yaranmışdır. "Çəmənlik rəqsi", "Şur" və "Segah" məqamını bir musiqidə ehdiva edən xüsusiyyətə malikdir. Əli Dədənin orta tempolu bəstəsi olan bu rəqs, məhz spesifik xüsusiyyətilə diqqəti çəkir. Mahnıvarı hava kimi "Alçagülü" rəqsi ilə bir siyahıda yer alsa da fərqli motivli havalar qrupunda mövqe tutur.

"Qəhrəmani rəqsi" də Azərbaycan xalqının qəhəmanlıq çoşğusunu, qələbə sevincini ifadə edir. 6/8 ölçüdə olub "Şur" məqamına əsaslanan "Qəhrəmanı rəqsi", sanki xalqımızın haqsızlığa qarşı üsyanının, onların haqlı mübarizəsi nəticəsində çaldığı zəfərin musiqiləşmiş "qələbə himni" kimi səslənməkdədir.[10] Əli Dədənin bu rəqsi coşğulu motuf üzərində Allegro tempində qurulmuşdur. Tanınmış tədqiqatçı alim Rauf Bəhmənli, Əli Dədənin bəstəsi olan "Qəhrəmani rəqsi" haqda yazır: "Rəqsin musiqisini ilk dəfə bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli 1913-cü ildə "Arşın mal alan" operettasında istifadə etmişdir". (Bəhmənli, 2025:141)

Əli Dədənin bəstələdiyi musiqilərdən biri də 2/4 ölçüdə olub, "Şur" məqamına əsaslanan **"Şirvan gəraylısı"** rəqsidir. (Cemiloğlu, İmamverdi, 2024: 44) Müəllifin çalğısında "Si" minorda səslənən bu rəqs marş xarakterindədir.[11] Bu əsər Azərbaycana məxsus ənənəvi yallı xarakterinin spesifik cəhətlərini, musiqinin səciyyəvi ifa təfsiri ilə bir arada yansıdır. Əli Dədənin ifasında dinlədiyimiz "Şirvan gəraylı"sı digər milli halaylarımız, yallılarımız kimi el birliyinin, xalqımızın həmrəyliyinin, ulusumuzun sevinç coşğusunun optimist sədalarla tərənnümüdür.

"Şur" məqamına əsaslanan **"Türk rəqsi"**nin müəllifi də yenə Kalvalı Əli Dədədir.[12] Orta tempdə səslənən bu xoş ahəngli musiqi "Şirvan aşıq havası" statusunda yer tutmaqla, Şirvan bölgəsinə məxsus xalq musiqisinin milli ruhunu, xarakterini ortaya qoymaqdadır. Bu baxımdan orijinal melodiyası ilə digər bəstələdiyi musiqilərdən fərqlənir. 6/8 ölçüdə olub "Si minör" tonallığında səslənən bu mahnıvari xarakterli rəqsdə də Əli Dədə, öz yaradıcılığına məxsus ifaçılıq məziyyətinin bənzərsiz olduğunu, zurna-balaban ifaçılığı sənətinə bəxş etdiyi yenilikləri ilə fərqli təfsirdə göstərə bilmişdir.

[10] https://www.youtube.com/watch?v=mOekFR90mo4&list=RDmOekFR90mo4&start_radio=1
[11] https://www.youtube.com/watch?v=G0BP7YGHYO8&list=RDG0BP7YGHYO8&start_radio=1
[12] https://www.youtube.com/watch?v=BQkKDUz_u4E&list=RDBQkKDUz_u4E&start_radio=1

Tədqiqatçı musiqişünas alim Rauf Bəhmənli "Türk rəqsi" ilə ilgili önəmli bir məsələyə də aydıqnlıq gətirmişdir: "Bu rəqs havasının adı musiqişünas alim Bayram Hüseynli və Tahirə Kərimovanın müəllifləri olduğu, 1984-cü ildə Moskvada nəşr edilmiş "Əli Kərimov" adlı kitabçasındakı rəqslər siyahısında "Kürd rəqsi" kimi göstərilmişdir. Tədqiqatlar zamanı müəyyən edilmişdir ki, Əli Dədə bu melodiyanı "Türk rəqsi" adı ilə yaratmışdır. Lakin sovetlər dönəmində "türkcülük" anlayışına qarşı amansız mübarizə aparıldığından, rəqsin adı təhrif olunaraq dəyişilmişdir". (Bəhmənli, 2025:149)

Əli Kərimova aid rəqslərindən biri də, el arasında "Quzuqulağı" adıyla tanınan **"Turşəngi"**dir. Azərbaycan zurna–balaban ifaçılığı sənətinin korifey sənətkarı Kalvalı Əli Dədə, 6/8 ölçüyə əsaslanan, şən-şux, optimist ruhlu bu bəstəsini "Re major" tonallığında ifa etmişdir. Alleqro sürətində olub gümrah xarakterdə, coşğulu sədalarla səslənən bu musiqi töhvəsini, bir çox sazəndələrimiz də repertuarlarına daxil edərək, xanəndəni müşayiət edərkən tarda və kamançada "Mahur rəngi" adıyla çalarlar. Yeri gəlmişkən qeyd etməliyik ki, Arzu Quliyeva və Malik Quliyev, 2011-ci ildə "MBM" nəşriyyatında, "Azərbaycan xalq rəqs musiqisi" adlı kitabının 9-cu səhifəsində müəllifi bəlli olan Əli Dədənin "Turşəngi" rəqsini, *anonim* olaraq, həm də ikinci bir isimlə "Azərbaycan qızı" adı ilə yayınlatmışlar.

"Almagülü" rəqsi də Əli Kərimovun Azərbaycan xalq musiqisi aləmində icad etdiyi unikal bəstələrindən biridir. Abuzər Güləliyevin ifasında dinlədyimiz oynaq, şən-şux havalar qurupunda yer alan "Almagülü" rəqsi 6/8 ölçüdə olub, "Re" mayəli "Çahargah" məqamına əsaslanır.[13] Bu musiqi, rəqs edənləri daha da təşviq edərək onların həvəslə əlqol qaldırıb süzməsinə imkan verən milli ruhlu xoş ahəngli melodiyadır. Tədqiqat nəticəsində anlaşılır ki, "Almagülü" rəqsi digər varyantda major tonallığında çalındığı üçün "Rast" məqamına əsaslanır. Bu barədə tanınmış tədqiqatçı alim "Almagülü" ilə bağlı açıqlamasında belə yazır: "Monoqrafiyada *(R. Bəhmənlinin 2002-ci ildə yayınlatdığı "Azərbaycan xalq rəqsləri" məcmuəsi nəzərdə tutulur)* rəqsin melodiyası "Fa" mayəli "Rast" məqamında, 6/8 və 3/4 ölçülərində "Allegro" tempində təqdim edilmişdir". (Bəhmənli, 2025:125)

Onu da qeyd etməliyik ki, tədqiqatçı alim İlgar İmamverdiyevlə birgə çalışmamız olan "Azerbaycan zurna-balaban icracılığı sanatının üstadı" adlı məcmuədə "Almagülü" rəqsi, həm "Rast", həm də "Çahargah" məqamında ifa olunmuş tərzdə iki variantda nota yazılmışdır. Tarzən Mehman Mikayılovun ifasında "Rast" ladına əsaslanan "Almagülü" rəqsi "Fa" majordadır. (Cəmiloğlu, İmamverdi, 2024:73)

Balaban ifaçısı Abuzər Güləliyevin ifasında dinlədiyimiz "Almagülü" rəqsi isə "Cahargah" məqamına əsaslanan "Re" majorda çalınsa da, İlqar Cəmiloğlu bu musiqini "Do" majorda nota yazmışdır. (Cəmiloğlu, İmamverdi, 2024: 74-75)

Toy şənliklərimizin himni kimi səslənən **"Heyvagülü"** rəqsinin müəllifi də yenə Kalvalı Əli Dədədir. Sevinç, nəşəli, coşğuğlu intonasiyalarda səsləndirilən bu rəqs, şənliyə dəvət edilmiş qonaqların, musiqinin sədalarına uyğun canı-könüldən rəqs edərək sevincini nümayiş etdirdiyi toy-düyünlərimizdə daima səsləndirilən populyar rəqslərimizdəndir. "Tərəkəmə", "Vağzalı", "Mirzəyi" kimi "Heyvagülü" də Azərbaycanın digər milli xüsusiyyətə mənsub rəqs melodiyaları siyahısında öncül yer alır. Bu rəqsin lirik melodik rəvanlığı, səmimi axıcılığı və "Segah" ladına dayanan ruhu ilə cəzbedici xarakter daşıyır. Belə demək mümkünsə "Heyvagülü" rəqsi Azərbaycan xalqının toylarında çalınan fərqli

[13] https://www.youtube.com/watch?v=Sf39HyehBZU&list=RDSf39HyehBZU&start_radio=1

xarakterli, çeşidli ritimlərlə və əlvan tempolarla təchiz olunmuş, rəqs musiqiləri arasında sanki simfoniyalaşmış əsərlərdən biridir.

"Heyvagülü" rəqsi sanki Azərbaycan tarixinin önəmli bir olayının musiqidəki əks-sədasının təzahürüdür. Təsadüfi deyil ki, 1969-cu ildə rejissor Muxtar Dadaşovun Xalq yazıcısı Süleyman, Rəhimovun "Mehman" povestinin motivləri əsasında ekranlaşdırdığı "Qanun naminə" filmində, Alin toy-düyününü əks etdirən bir fraqmentində "Heyvagülü" rəqsinin səsləndirilməsini əsərin mövzusuna, xarakterinə uyğun olaraq münasib bilərək daxil etmişdir.

Yeri gəlmişkən bir incə mətləbə də aydınlıq gətirmək istərdik. Muxtar Dadaşov bu filmdə "Heyvagülü" rəqsinin müəllifinin ismini, oncə nüansla qeyd etməyi də diqqətə almış və təqdim etdiyimiz kəlmələrlə bu faktımızı təsdiqləmişdir: *"Usta Kərim, çal! Mənim havamı çal! "Heyvagülü!"*.[14] Muxtar Dadaşov, "Usta Kərim" obrazı ilə, məhşur balaban-zurna ifaçısı Əli Dədənin soy adının, filmdəki ifaçının adı kimi bəlgələməklə professionallığını da göstərə bilmişdir. Yəni soy ismindəki "ov" (Kərim**ov**) şəkilçisini ləğv edərək Kərim adına dönüşdürməyə müvəffəq olmuş və bununla da "Heyvagülü"nün bəstəkarını anonimləşmə ehtimalından xilas etmişdir.

Qeyd etməliyik ki, "Heyvagülü" rəqsi xalqımızın milli ruhunun, sevincinin aynasıdır. Azərbaycançılığı, Azərbaycan ruhunu, sevinç motivləri ilə yansıda bilən tipik milli xalq rəqsimizdir. Bu xüsusiyyətləri nəzərə alan ustad Əli Dədə ulusumuzun coşğusunu, sevincini ən gözəl şəkildə ortaya qoya bilən bir əsər yaratmaqla öz adını milli musiqi salnaməmizə əbədi olarak həkk etmişdir.

Nəticə. Bəllidir ki, fərqli auralarda səslənən xalq ruhuna bələnmiş musiqi incilərimiz icad edildiyi zamanın təmsili olub, müxtəlif ladlara əsaslanan ilahi ahənglərdir. Və öz dövrünün xarakterini-ruhunu pafoslu sədalarla, yüksək bədii-estetik dəyəri ilə çatdıra bilir. Çünki klassik ənənəyə sadiq qalınmış xalq musiqimizin canı, özü və təməlidir. Əli Dədənin bəstələri sanki Azərbaycançılıq ruhunun müqəddəslik simvoludur. Ustadın əsərlərinin hər biri Azərbaycan xalqının ünsiyyət zamanı danışan dilinin ulusal musiqilərimizdə şivələşmiş əks-sədasıdır. Əli Dədə timsalında yer alan azman ustadlar, nəhəng sənət sahibləri heç zaman unudulmayacaqdır.

Bütün bu sadaladığımız geniş şaxəli bəstəkarlıq məziyyətlərini zurna-balaban ifaçılıq məktəbi ilə təmsil edən azman ustad məhz Əli Kərimovdur. Çünki O, bütün potensial yaradıcılıq imkanları ilə möhtəşəm bir məktəb yaratmağa nail olmuşdur. Əli Dədənin, hər bir əsərinin ömrü, 100 ili aşmış qədim havalar siyahısında yer alan, Azərbaycan xalq ruhunu ifadə edən milli motivlərlə zəngin xalq musiqimizin dəyərli inciləridir. Tədqiqatçı alim, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Elçin Qaliboğlu bir reportajında, Əli Dədənin havalarının orijinal fikirlə dəyərləndirmişdir: *"Əli Dədənin şəxsində zurna-balaban havaları Azərbaycanın döyüşkən ruhunu ifadə edir"*.

İsmini bilmədiyimiz vətənoğlu bir şairimiz, xalqımızın qəlbində, xəyalında, ruhunda Azərbaycan zurna-balaban aləti ilə birlikdə pirə, müqəddəs məbədə dönmüş, azman sənətkar Kalvalı Əli Dədənin yaradıcılığını özət halında təsnif etdiyi şeirin bir bəndində qısaca olaraq bu poetik misralarla dəyərləndirmişdir.

[14] https://www.youtube.com/live/AEYQsu-rkmc Bax: saat 41.34- 41.39

Çaldı zurna-balabanı,
Ustadkardı Əli Dədə.
Yaratdı neçə havanı,
Bəstəkardı Əli Dədə.[15]

Əli Dədənin sənətinin və sənətkarlığını özət halında 3 aspektdə xarakterizə edə bilərik.

1.Azərbaycan zurna-balaban sənətinin ecazkar ustadı, ifaçılıq sənətinin müqtədir sənətkarı, ixtiraçı ustadı kimi.

2.Xalq rəqslərimizə töhfə etdiyi, milli ruhumuza təməllənən musiqilərin bəstəkarı kimi.

3. Müxtəlif muğamların fərqli bölümləri arasında sazəndələrimizin çaldığı rənglər, diringilər statusunda yer alan ibstrumental musiqilərin müəllifi kimi.

4. İfaçılığı ilə milli musiqimizə novatorluq gətirmiş professional çalğı ustası kimi.

5. Muğam bilicisi və muğamlarımızın peşəkar ifaçısı kimi.

6. Əsasən Şirvan yörəsinə aid klassik aşıq havalarının bilicisi, ifaçısı və müşayiətcisi kimi.

7. Azərbaycan xalq mahnılarının mütəxəssisi, alimi və ifaçısı kimi.

ƏDƏBİYYAT

Bəhmənli, R.B. (2025). Ustad Əli Dədənin rəqs melodiyaları.Bakı:Elm və Təhsil, 160 s.

Cemiloğlu, İ. İmamverdi, A. (2024).Azerbaycan-zurna-balaban icracılığı sanatının üstadı, Ankara: İksad yayınevi, 248 s.

Hüseynli, B., Kərimova, T. (1984). Ali Kerimov, Moskova: Sovetskiy kompozitor, 120 s.

İsrafilova, İ.Q. (2021). Şirvan bölgəsinin musiqi ənənələrində balaban alətinin yeri və əhəmiyyəti, "Musiqi dünyası", 1/86, s.

Kerimova, T. M. (2020). Narodnıe pevçı i muzıkantı: Ali Kerimov, Baku: "Konservatoriya" № 4 (49), s.75-106

Nəcəffzadə, A. (2016). Etimalogiya, Bakı: Ecoprint, s. 159 - 160

Soltanoğlu, Q. (2009). Kalvalı Əli Dədə. Asta çal balabanı. Bakı: Qərənfil, s. 55 – 58

[15] https://www.youtube.com/watch?v=1ZFUAX5DP3k&t=256s saat: 4.18 – 4.30

Əminə MƏMMƏDOVA
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitututunun kiçik elmi işçisi
ORCID ID: 0009-0004-4368-3208
E-mail:aminamiryusifor@gmail.com

TƏBRİZ-QARADAĞ AŞIQ YARADICILIĞINDA İFAÇILIQ VƏ DASTANÇILIQ ƏNƏNƏSİ

Özət. Təbriz–Qaradağ aşıq mühiti Azərbaycan aşıq sənətinin tarixi inkişafında mühüm rol oynamış ənənəvi mərkəzlərdən biridir. Bu mühitdə aşıqlıq sənəti əsasən iki istiqamətdə – ifaçılıq və dastançılıq sahələrində inkişaf etmişdir. İfaçılıq ənənəsi yalnız saz ustalığı ilə məhdudlaşmamış, balaban və dəf kimi alətlərin ansambla daxil edilməsi ilə daha rəngarəng və zəngin forma qazanmışdır. Bu xüsusiyyət Təbriz aşıq məktəbini digər bölgə aşıqlarından fərqləndirən mühüm cəhətlərdən biridir. Məktəbin formalaşmasında Anadolu aşıq ifa tərzinin melodik zənginliyi və Şirvan mühitinin ansambl ənənəsi mühüm təsir göstərmişdir.

Qaradağ aşıq mühitində dastançılıq ənənəsi də xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Burada aşıqlar yalnız musiqi ifaçısı kimi deyil, həm də mükəmməl dastan biliciləri kimi tanınmışlar. Toy və mərasimlərdə dastan söyləmək aşıqların başlıca vəzifələrindən biri olmuş, həm dinləyicilərin mənəvi tələbatını ödəyib, həm də xalqın tarixi-mədəni yaddaşını qorumağa xidmət etmişdir. Bu ənənədə dastan bilmək aşığın sənətkarlıq səviyyəsini və ustadlıq dərəcəsini müəyyənləşdirən əsas meyar hesab olunmuşdur.

Nəticə etibarilə, Təbriz–Qaradağ aşıq mühiti həm ifaçılıq, həm də dastançılıq ənənələrinin yüksək səviyyədə inkişaf etdiyi və bu günə qədər öz varlığını qoruyub saxladığı zəngin mədəni mühitdir. Onun rolu Azərbaycan aşıq sənətinin bütövlükdə inkişafında və nəsildən-nəslə ötürülməsində xüsusi yer tutur.

Açar sözlər: Təbriz Qaradağ aşıq mühiti, ifaçılıq ənənəsi, saz ifaçılığı, dastançılıq ənənəsi, aşıq musiqisi.

Summary. The Tabriz-Garadagh ashug environment is one of the traditional centers that played an important role in the historical development of Azerbaijani ashug art. The art of ashug has developed mainly in two directions – performing and the art of narrator in this environment. The performing tradition was not limited to the mastery of the saz, but acquired a more colorful and rich form with the inclusion of instruments such as the balaban (a kind of wind instrument) and daf (drum) in the ensemble. This peculiarity is one of the important aspects that distinguish the Tabriz ashug school from other regional ashugs. The melodic richness of the Anatolian ashug performing style and the ensemble tradition of the Shirvan environment had a significant influence on the formation of the school.

The tradition of the art of narrator has also special significance in the Garadagh ashug environment. Ashugs were known not only as musicians, but also as excellent connoisseurs of epics here. Narrating epics at weddings and ceremonies was one of the main duties of ashugs, satisfying the spiritual needs of the listeners and serving to

preserve the historical and cultural memory of the nation. Knowing the epic was considered the main criterion determining the level of artistry and skill of an ashug in this tradition.

As a result, the Tabriz-Garadagh ashug environment presents a rich cultural environment where traditions of performing and the art of narrator have developed significantly and survived to this day. It plays a special role in the overall development of Azerbaijani ashug art and its transmission from generation to generation.

Keywords: Tabriz-Garadagh ashug environment, performing tradition, saz performing, tradition of the art of narrator, ashug music

Giriş. Təbriz-Qardağda aşıqlıq ənənənəsi əsasən iki istiqamətdə inkişaf edir. Onlardan biri dastancı aşıqların yetişdirilməsi, digəri isə saz ifaçılığının tədrisidir.

Təbriz-Qaradağ aşıq mühitində həm saz ifaçılığı, həm də dastançılıq ənənəsi böyük əhəmiyyət kəsb edən ən əsas və vacib xüsusiyyətlərdəndir. Bu aşıq mühitində mükəmməl dastan bilicisi, həm də gözəl saz ifaçısı olan aşıq usad aşıq titulunu daşıya bilər.

Təbriz-Qaradağ aşıq mühitində saz ifaçılığı. Əvvəlcə müasir Təbriz aşıq yaradıcılığında daha çox əhəmiyyət daşıyan saz ifaçılığını qeyd etmək lazımdır.

Aşıqlar şeir parçalarını dinləyiciyə saz alətinin müşayiəti ilə təqdim edərlər. Aşıqlıq ənənəsi içində və xalq arasında saza müqəddəslik verilmişdir. Saz çalabilən aşıqlar, digərlərindən daha çox etibar görmüşlər. Saz çalmanın Türk mədəniyyətində əhəmiyyətli bir yeri vardır.

Ögelin ifadə etdiyi kimi köhnədən müalicə, fal, sehr və dualar da, yaylı qopuzlar ilə çalınırdı. Yaylar müqəddəs ağaclardan düzəldilirdi. Tükləri isə, müəyyən bir yüyrək atın tükündən hazırlanırdı. Bunların köhnə Türk dinində inancı haqqında bəzi mənbələrdə vardır. Şamanizm inancının bir göstəricisi olan bu ənənəyə Türk dastanlarında rast gəlinir. Koroğlu dastanında Koroğlu, Şikari dastanında da Şikari bir aşıqdır.

Təbriz aşıqlarının hamısı saz çalmağı bilir və əhəmiyyət verirlər. Aşıqlar atışmalarında bir birinin sazını əlindən almaqla hədələmələri də saz çalmanın əhəmiyyətli olduğunu göstərir.

Aşıq olmaq istəyən ilk öncə saz çalmağı öyrənir. Aşıq namizədi saz çalmağı aşıq yanında və ya saz kurslarında öyrənər. Saz oğurlamaq aşıqlıq ənənəsində çox əhəmiyyətlidir. Hər aşığın özünə xas bir sazı var. Aşıqlar atışmalarında bir birinin sazlarını almaqla hədələyərlər, məğlub olan aşıq sazını təslim edər. Bəzən aşıqlar öz aralarında məğlub olan aşığın müəyyən miqdarda pul verməsini də qərarlaşdırarlar (Aşıq Yədullah və Aşıq Şahnaz atışmasında olduğu kimi).

Son zamanlarda saz ifaçılığını öyrədən aşıqların fəaliyyətləri böyük əhəmiyyət daşıyır. Hal hazırda Təbrizdə saz solo ifaçılıq məktəbi fəaliyyət göstərir. Təbrizdə belə məktəblərin fəaliyyəti və saz ifaçılığının tədrisi bu mühitədə ustad-şagird ənənəsinin olduğunu göstərir. Aşıq Həsən İsgəndəri 20 ildən artıqdır ki, bu məktəbdə çalışır. Təbrizdə elə aşıqlar var ki, dastanlar bilir, oxuyur, amma saz ifaçılığına bələd olmadığından həmin aşıqlar saz məktəblərində saz ifaçılığına yiyələnmək üçün ustad aşıqlar olan Fərrux Mehdipura, Çingiz Mehdipura, Sədaqət Gəncəliyə, Aşık Hacı İbadiyənə müraciət edirlər. İfaçılar ənənəvi prinsipləri və qanunları olduğu kimi şagirdlərinə öyrədir. Bu istiqamətdə aşıq havalara, onun güllərinə, instrumental ifaçılığa daha çox diqqət edir. Belə ifaçılar Təb-

rizdə və digər ətraf bölgələrdə böyük şöhrət qazanmışlar və gözəl saz çalmanın sirlərini öyrədən, yaxşı şagirdlər yetişdirən usta aşıqlardır.

Təbriz-Qaradağ aşıq mühitində dastancılıq ənənəsi. Təbriz-Qaradağ aşıqlarının aşıq sənətində önəm verdikləri digər bir istiqamət isə aşıqlıq aləminin əsrlərdən gələn müxtəlif dastanlarını, ədəb-ərkan, qaydalarını, çalıb oxumanın yollarını və s. ənənələrin şagirdlərə ötürülməsidir. Ustad aşıqlar qabiliyyəti və səsləri olan şagirdləri öyrədir və nəhayət öz şagirdlərini xalq arasına püxtələşmiş aşıq olaraq çıxararlar. Yalnız ustad aşıqların əlindən çıxan şagirdlərə xalq arasında aşıq deyərlər. Təbriz Qaradağ aşıqları məclisdə birinci haqqın qanunu - Divani, ikinci sənətin qanunu - təcnis, üçüncü isə öz könlünün sifarişini oxuyarlar.

Qaradağda dastancılıq ənənəsi çox geniş yayılmışdır. Qaradağlı aşıqlar mükəmməl dastan biliciləridirlər. Dastan biliciləri olan ustad aşıqlar onların yanına gələn şagirdlərə mürşidlik edərək onlara dastanlar, mərifət, irfan, ədəb- ərkan qaydalarını öyrədirlər. Bu ənənə bu gün də davam etməkdədir. Aşıq Buludun qardaşı Aşıq Qurbətin məktəbin keçməsini, Əhərdə Aşıq Vəli Əbdindən 20-ə yaxın gənc aşığın dərs alması, çağdaş Təbriz aşıqları olan Rəsul Qurbaninin, Həsən Babayinin, Mahmud Cahangirinin, Əli Səlimin Ələsgər Mərəndlidən ustad dərsləri almasını buna misal göstərə bilərik.

Təbriz aşıqlarında dastan söyləmə ənənəsi olduqca məşhurdur. "Təbriz-Qaradağ" toyları aşıqsız keçməz, toyda ən azı aşığa 6 saat vaxt verərlər. Bu bölgədə aşığa o qədər tələbat var ki, hətta bu məkanda 350-yə yaxın aşıq olsa belə, bəzən elə olur ki, toya getməyə aşıq çatmadıqda Şimali Azərbaycandan Cənubi Azərbaycana (bu taydan, o taya) aşıqlar apararlar. Qaradağda keçirilən el şənliklərində aşıqlar mütləq şəkildə dastan söyləyərlər. Toy və mərasimələrə dəvət olunan aşıqlar bildikləri dastanları dinləyicilərə təqdim edərlər. Dinləyicilər aşığın bildiyi dastanlardan birini seçər, daha sonra aşıq o dastanı söyləməyə başlayar. Bir neçə gün davam edən toylarda, aşıqlar bildikləri dastana öz şərhlərini və şeirlərini əlavə edərək uzadarlar. Dastan arasında aşıq fərqli mövzulardan söz açsa da dastan ardıcılığını itirməz. Bəzən aşığın yanındakı balaban çalan da dastanı qısa şəkildə izah edər. Lakin, aşığın söylədiyi dastan toyun əsl dastanıdır və dastan bitdiyi zaman toy da bitmiş olur. Hətta dastan söyləmək 3-5 günə qədər uzana bilər. Dastanı toy bitməmiş bitirən aşıq yaxşı aşıq sayılmaz.

Aşıqlar dastanlarda gördükləri, yaşadıqları ya da duyduqları bir hadisəni bütün incəlikəri ilə danışmazlar. Hadisə ilə əlaqədar döyüş dastanlarında real və qeyri real səhnələri duyğulu həyəcan dolu bir izahatla danışarlar. Aşıq ustadından eşitdiyi dastanları, genişlədərək, bəzən dastanda baş verən hadisələri fərqli, mübaliğəli şəkildə izah edər. Məsələn: Aşıq Yədullah, "Şikar" dastanının bir hissəsini ustadı aşıq Həcc Əli dən öyrənmiş və onu genişləndirib söyləmişdir.

Təbriz–Qaradağ mühitində dastan söyləmə bir ustadlıq əlamətlərindən sayılır. Hər aşıq, nə qədər çox dastan bilirsə o qədər məlumatlı sayılır. Aşıqlar arasında olan atışmalarda bir aşığın üstünlüyü digər aşığı neçə dastanda bağlamasıdır. Ən çox dastan bilən aşıq qalib sayılır. Bu isə dastançılıq ənənəsinin əhəmiyyətli mövqe daşımasından irəli gəlir.

Təbriz-Qaradağ aşıqlarının repertuarında 50 -dən artıq dastan vardır. Bölgə üçün səciyyəvi olan dastanlardan "Güneyli Nəcib usta", "Kəlbi-Səlbi", "Molla Əliynən Rafi", "Hatəm şah", "Xudadat", "Qulam Kəmtər", "MirMahmud", "Sərxoş və Məhbub", "Nəcəf ilə Pərizad", "Əsəd və Səltənət" və başqarını qeyd etmək olar.

Bölgəyə xas dastanlarla yanaşı Təbriz-Qaradağ mühitində ənənəvi aşıq dastanlarına da geniş yer verilir. Qeyd etmək lazımdır ki, Təbriz-Qaradağ mühitində ənənəvi aşıq dastanlarının ən geniş və dolğun variantları mövcuddur. Təsadüfi deyil ki, möhtəşəm qəhrəmanlıq dastanı olanı "Koroğlu" dastanının ən geniş və dolğun variantı Təbriz variantıdır ki, bu variant 28 boydan ibarətdir. Folklorşünas alim D.Əliyevanın təqdim etdiyi əlyazmanın sürətinə əsasən Elnarə Tofiqqızının Koroğlu dastanı adlı kitaba yazdığı Ön sözdə dastanın 384 vərəq, 768 səhifədən ibarət olduğu qeyd olunur.

Təbriz-Qaradağda doğulması ehtimal olunan Koroğlu haqqında bir çox rəvayətlər "Təbriz-Qaradağ" aşıqları tərəfindən oxunulur: Bağdad səfəri, Dərbənd səfəri, İstanbul səfəri, Ərzurum Səfəri, Koroğlunun qocalığı, Bolu bəy səfəri, Toqat səfəri, Türkmən səfəri, Dəmirçioğlu səfəri və başqaları.

Əli Qafqazlı "İran Türklərinin aşqı mühitləri" əsərində Əhər, Ərdəbil və Kəleybər kimi qədim aşıqlıq ənənəsinə sahib olan bölgələri Təbriz aşıq mühitinə daxil etmiş, Təbriz aşıq mühitinə daxil olan bölgələri bu şəkildə göstərmişdir: "Xəzər dənizi, Araz çayı və Urmiya gölü arasında Culfa, Mərənd, Muğan, Marağa, Qoşaçay, Qaraağaç, Miyana, Xalxal, Ərdəbil, Gərmi, Kəleybər və Ələmdar-Gərgər (Hadışəhər) adlı şəhərlərin əhatə olunduğu və içərisində Təbriz, Şəbistər, Həştəri (Azəran), Sərab, Meşkinşəhər,Əhər kimi şəhərlərin olduğu bölgə Təbriz aşıq mühitini yaradır." (Kafkazyalı, İran Türkleri aşık mühitleri, Erzurum, 2006: 145)

Azərbaycan aşıq sənətinin inciləri sayılan ilk Azərbaycan aşıqları olan Aşıq Qurbani, Aşıq Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım və bir çoxları Təbriz torpağının yetirmələridir.

Cənubi Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin sədri Böyükbəy Ələkbəroğlunun dediyinə görə Təbriz-Qaradağ aşıq mühitində 1500-dən artıq aşıq var. Təkcə Təbrizdə isə 350- dən artıq aşıq fəaliyyət göstərir.(Təbriz-Qaradağa həsr olunmuş Aşıq musiqisi haqqında veriliş I və II hissələr. AZTV, aparıcı və müəllif Məhərrəm Qasımlı.) Bu böyük say göstəricisi bölgədə aşıq sənətinə geniş yer verilməsinə və Təbriz –Qaradağın aşıqlar yurdu olmasını deməyə imkan verir.

Təbriz-Qaradağ aşıqlarının ansambl ifaçılığı. Təbriz aşıq məktəbinin formalaşmasında Anadolu və Şirvan aşıq məktəblərinin təsiri özünü göstərir. Anadolu məktəbinə xas olan ifa tərzi və eyni zamanda Şirvan aşıq məktəbinə xas olan ansambl tərkibi Təbriz aşıq məktəbində izlərini qoymuşdur.

Təbriz-Qaradağ aşıqlarının maraqlı və rəngarəng ansambl tərkibi vardır. Onlar aşıq havalarının ifası zamanı saz, balaban və dəfdən istifadə edirlər. Belə ansambl tərkibi Azərbaycan aşıq məktəbləri icərisində Şirvan aşıq məktəbinə xasdır. Qədim Təbriz Qaradağ aşıq ansambllarında aşıqlar saz, iki balaban və dəf alətinin müşayiəti ilə oxuyarlar. Təbriz-Qaradağ aşıqlar həm də sazda solo oxuyarlar. Müasir dövrdə isə Təbriz -Qaradağ aşıqları balaban, saz, yaxud da qrup şəklində 2 saz, 2 balaban, dəf, hətta müasir zərb alətlərindən də istifadə edirlər.

"Təbriz-Qaradağ" aşıq məktəbində klassik ənənələrin mühafizəsi güclüdür. Bu isə cəmiyyətdə baş verən hadisələrin aşıq yaradıcılığına bilavasitə təsiri ilə bağlıdır. Şimali Azərbaycanda baş verən hadisələr aşıq sənətində klassik ənənələrin pozulub yenisi ilə əvəzlənməsinə səbəb olmuşdur. Lakin son illərdə aşıq sənəti Güney Azərbaycanda isə aşıq orta əsrlərə məxsus ənənələrini qoruyub saxlaya bilmişdir. Doğrudur, son zamanlarda yeni texnalogiya və iformasiya vasitələri olan radio, televiziya və internetin olması və eyni zaman o taydan bu taya qapıların açıq olması müsir təbriz aşıqlarının

repertuarına təsirsiz keçməmişdir. Müasir dövrdə çağdaş Təbriz aşıqları repertuarlarında digər aşıq məktəblərinin havalarına geniş yer ayırırlar. Lakin, onların ifasında bu havalar eyni səslənsədə, təbriz aşıqlarının ləhcəsi, ansambl tərkiblərində balabanın müşayiəti havaya bir qədər fərqli və özünəməxsus rəng qatır. Tariyel Məmmədov qeyd edir ki, "bu ərazidə yaranmış havalar "Qaradağ şikəstəsi", "Doxabəyi", "Qürbəti", "Narıncı", "Qaytarma", "Şah Xətayi divanisi", "Osmanlı divanisi", və s. sazın, balabanın və qavalın müşayiəti ilə ifa olunur" .

Beləliklə, Təbriz-Qaradağ aşıq mühitində həm saz ifaçılığı, həm ansambl ifaçılığı, həm də dastançılıq ənənəsi böyük əhəmiyyət kəsb edən ən əsas və vacib xüsusiyyətlərdəndir. Təbriz-Qaradağ aşıq mühitində mükəmməl dastan bilicisi və gözəl saz ifaçısı olan aşıq usad aşıq titulunu daşıya bilər.

Təbriz- Qaradağ Azərbaycanda aşıq musiqisnin inkişaf etdiyi, ən qədim ənənələrə malik olan və bu günədək həmin ənənələri qoruyan köklü aşıq mühitidir.

ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan aşıq sənəti. B., 1984

Babayev E. (2001) Ənənəvi musiqimiz. B.; Elm, 146 s.

Dadaşzadə K, (2012) Aşıq sənəti.Azərbaycan musiqi tarixi I cild, B,

Eldarova Ə. (1996) Azərbaycan aşıq sənəti. Bakı, 160 s.

Koroğlu dastanı . (2014) Bakı.

Köçərli İ.T. (2015)"Aşıq sənəti, musiqili poetik janrlar" (divani,müxəmməs), Bakı.

Köçərli İ.T. (2015)"Aşıq sənəti - xalq şeirinə bağlı havalar" (Bayatı, gəraylı qoşma), Bakı.

İmamverdiyev İ.C. (1994) "Azərbaycan aşıq ifaçılığı sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri" mövzusunda sənətşünasliq üzrə fəlsəfə doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya. Bakı.

Qasımlı M. (1996) Aşıq sənəti. Bakı.

Qasımlı M. (2007) Ozan aşıq sənəti, Bakı.

Məmmədov T.A. (2011) Azərbaycan aşıq yaradıcılığı. Bakı. 648 s

Namazov Q. (1984) Azərbaycan aşıq sənəti. Bakı.

Nəbiyev A. (2004) Azərbaycan aşıq məktəbləri, Bakı.

Təhmasib M.H. (1971) Azərbaycan xalq dastanları. Bakı.

Təbriz folklor örnəkləri (2013.) I cild, Bakı.

Türk dilində

Kafkazyalı Ali, (2006)İran Türkleri aşık mühitleri, Erzurum.

Kafkazyalı Ali, (2007)İran Türk Aşıkları ve milli kimlik, Erzurum.

Kafkasyalı Ali, (2005) "İran Türkləri aşıq mühitleri", "Milli folklor "dergisi uluslararası halkbilimi dergisi", 145 s.

Nəbi Kobatarian. (2013) Tebriz aşıklık geleneği ve aşık edebiyyatı, Adana.

Saytoqrafiya

Təbriz-Qaradağa həsr olunmuş Aşıq musiqisi haqqında veriliş I və II hissələr. AZTV, aparıcı və müəllif Məhərrəm Qasımlı.

Ənvər SADIQOV
Xalq artisti, dosent
Azərbaycan Milli Konservatoriyası
E-mail:enversadiqov@gmail.com

KALVALI ƏLİ DƏDƏNİN YARADICILIĞINDA QAYTAĞI MOTİVLƏRİ (NƏZƏRİ VƏ TƏCRÜBİ KONTEKSTDƏ)

Özət. Məqalədə Azərbaycanın milli nəfəs alətlərinin ustad ifaçılarından biri olmuş Kalvalı Əli Dədənin (Kərimov) yaradıcılığından və onun unudulmaz bəstələrindən biri olan "Koroğlu nağarası" oyun havasından söhbət açılır.

Kalvalı Əli Dədə çoxşaxəli yaradıcılığa malik sənətkarlarımızdan, muğamlarımızın dürüst bilicilərindən biri olmaqla yanaşı, həm də qədim oyun havalarının mahir ifaçısı və təbliğatçısı kimi tanınmışdır. Onun bəstələdiyi ən məşhur oyun havalarından biri də "Koroğlu nağarası" adlanır.

Məqalədə əsərin yaranması, etimologiyası, yəni oyun havasının adının sözaçımı barədə geniş məlumat verilmiş, morfologiyasına diqqət yetirilmişdir. İfaçılıq xüsusiyyətləri, muğam, məqam, musiqi dili və s. kimi mövzularda müqayisəli şəkildə, həmçinin təcrübi konteksdə tədqiq edilmişdir.

Araşdırma apararkən əsərin ritm-intonasiyasında qaytağı motivlərinin aşkarlanması və onu digər Koroğlu havaları ilə müqayisəli şəkildə təhlili diqqətçəkən əsas məqamlardandır. Müəlllif sözügedən əsərdə qaytağı ritminin yaranma tarixi barədə müəyyən məlumat vermis, Azərbaycan musiqisində, xüsusən də "Koroğlu nağarası" oyun havasında bu ritminin səciyyəvi xüsusiyyətlərindən də bəhs etmişdir. Məqalədə əsərin klassik və müasir musiqi nümunələrinə toxunaraq, müxtəlif ifa variantlarında aşkarlanmış fərqli və bənzər cəhətlərini tədqiq etmiş, müəllif özünün improvizasiya üsullarını önə çəkərək "Koroğlu nağarası" oyun havasını yeni tərzdə ifasını praktiki olaraq təqdim etmişdir.

Açar sözlər: Kalvalı Əli Dədə, "Koroğlu nağarası", muğam, Azərbaycan qarmonu, məqam, tədqiq, oyun havaları.

Summary. The article discusses the work of Kalvalı Ali Dede (Karimov), one of the master performers of the national wind instruments of Azerbaijan, and one of his unforgettable compositions, the melody "Koroglu Nagharasi".

Kalvalı Ali Dede, in addition to being one of our artists with diverse creativity and a true connoisseur of our mughams, was also known as a skilled performer and propagandist of ancient airs. One of the most famous melodies he composed is the melody "Koroglu Nagharasi".

The article provides extensive information about the creation of the work, its etymology, that is, the word meaning of the name of the dance melody, and pays attention to its morphology. It has been studied in terms of performance, mugham, maqam, musical language, etc. in a comparative manner, as well as in an experimental context.

While conducting the research, the discovery of the "gaytaghi" motifs in the rhythm-intonation of the work and its comparative analysis with other Koroghlu tunes are among the main points that stand out.

In the aforementioned work, the author provided some information about the history of the creation of the "gaytaghi" rhythm, and also discussed the characteristic features of this rhythm in Azerbaijani music, especially in the "Koroglu nagarasi" dance melody.

The article touches on classical and modern musical examples of the work, examined the differences and similarities found in various performance options. The author presents the practical performance of the "Koroglu nagarasi" dance melody in a new style, highlighting his own improvisational methods.

Keywords: Kalvali Ali Dede, "Koroğlu Nagarası," mugham, Azerbaijani garmonist, maqam, research, dance melodies.

Giriş. Bilindiyi kimi, Azərbaycanın milli nəfəs alətlərinin ustad ifaçılarından biri olmuş Kalvalı Əli Dədə (Kərimov) həmçinin çoxsaylı melodiyaların – rəqslərin, dəramədlərin, rənglərin və s. müəllifi kimi sevilmiş və yaddaşlarda qalmışdır. Bu gün elə bir toy-düyün olmaz ki, orada qonaqlar musiqiçilərə Əli Dədənin bəstələrini sifariş verib, qol qaldırıb rəqs etməsinlər.

Bu simpoziumda Əli Dədənin digər rəqslərindən ritminə, dinamikliyinə, bir sözlə, qeyri-adiliyinə görə seçilən bəstələrindən biri olan "Koroğlu nağarası" oyun havasını tədqiqata cəlb etmişik. Bilindiyi kimi, "Koroğlu nağarası"nın melodiyası oğuzların qədim qaytağı ritmi üzərində qurulmuşdur. Bu melodiyanın məhz bu ritm üzərində qurulmasına xüsusi diqqət yetirmək istərdik. Öncə qaytağı ritminin tarixinə nəzər salaq.

Yaranma tarixi. "Qaytağı" ritmi və bu ritm üzərində bəstələnmiş rəqslərdən danışmazdan öncə bu ifadənin kökündə duran qayı və qaytaq adlanan tayfaı ilə bağlı tarixi faktlara üz tutmaq istəyirik.

Azərbaycanda məskunlaşmış qaytaqlar haqqında yunan coğrafiyaşünası və tarixçisi **Strabon** (e.ə. 64/63 – b.e. 23/24) [Страбон, 1964: 466-502], Türkiyə alimi, səyyah, coğrafiyaşünas, tarixçi, etnoqraf, şair **Övliya Çələbi** Dərviş Məhəmməd Zilli (1611–1683) [Çelebi, 1998: 140-141] və Azərbaycan şairi, yazıçısı, alimi, mütəfəkkiri və tərcüməçisi **Abbasqulu ağa Bakıxanov** da (1794–1847) [Bakıxanov, 2010: 13, 15] əsərlərində geniş yer ayırmışlar. Bu əsərlərdə qaytaq tayfasının **Azərbaycanın şimalındakı dağlıq ərazilərdə və Dağıstan ərazisində** məskunlaşdıqları bildirilir.

İxtisasca peşəkar hərbçi, hüquqşünas və dövlət xadimi olmuş tanınmış etnoqraf Əlihüseyn Dağlı (1898–1981), həmçinin Azərbaycan musiqisi və poeziyasına da dərindən bələd idi. O, "Ozan Qaravəli" adlı əsərində "Qaytağı" başlıqlı məqaləsində yazır: ""Qaytarma", "Bəndi-quduq", "Ləzgihəngi" ("Ləzginka"), "Şələküm" ("Şələko", daha sonra "Şalaxo"), o cümlədən "Qaytağı" – bunlar şüur, şövq yaradan, mərəkə qızışdıran motivlər cərgəsində duran rəqslərimizdəndir. Qaytağılar Dağıstan, Şəki, Şirvan və Azərbaycanın şimal bölgəsində daha çox yayılmışdır. Onların da bu ərazilərdə yayılmasına bir sıra tarixi-etnoqrafik hadisələr səbəb olmuşdur. Belə səbəblərdən birisi də "Qaytağı"nı Salyan-Muğan səmtlərinə gətirib çıxarmışdır. Əvvəllər məhəlli vəchi olan bu rəqslərin motivləri tədricən ümumazərbaycan musiqisinə qoşulmuşdur. Mətləbimizə dair bir kiçik giriz ilə deyim: Şəki və Şirvanın Dağıstan ilə sərhəd olan dağlıq ərazilərində yarımoğol, yarıtürk, qarışıq dildə danı-

şan "kaytak" taifəsi yurd salıb yaşamışdır. Bütün mülahizələrin yekunu deyir ki, "Qaytağı"nın motivi həmin bu kaytak taifəsinin həyatından doğulmuş bir motivdir. Kaytaklar şadlananda, eləcə də müharibələr zamanı öz döyüşçülərini ruhlandırmaq üçün "Kaytak" havasını çalmışlar. Bizim zəmanəmizdə "Kaytak" "Qaytağı" kimi səslənir, bəyənilmiş kimi musiqidə eşidilir.

Başqa mülahizələr də söylənilir. Bu sözün – "Qaytağı"nın "Qayadağı" sözündən yarandığı da ehtimal olunur. Xızı ərazisində olan, Xızır-zində ziyarətgahı kimi tanınan dağ bir zaman "Qayatağı" da adlanıb. Bu dağda da kaytak taifələri məskunlaşmışlar. Sonralar bu dağın şərəfinə musiqi bəstələnmiş və tələffüzdə "Qaytağı" şəklinə düşmüşdür. Maraqlıdır ki, dağlıq ərazilərdə yaşayan insanlar məhz "Qaytağı" ölçüsündə, ritmində olan rəqsləri böyük məharətlə və həvəslə oynayırlar" [Dağlı, 1924-1958, II hissə].

Türkiyəli alim, professor **Faruq Sümər** (1924–1995) "kayılar oğuzların ən qədim, ən köklü və ən şərəfli boylarından biri" olduğunu yazmışdır [Sümər, 2013: 212]. Öncə dağlarda məskunlaşmış qayılar tədricən aran ərazilərə də yayılmışlar. Arandakılardan fərqləndirmək üçün dağda yaşayan qayıları qaytağ və yaxud kaytağ adlandırmışlar.

Şair, tarixçi, etnoqraf, ssenarist, Qarabağ döyüşçüsü (ehtiyatda olan polkovnik-leytenant) **Rəfail Oğuztürk** Xızır Peyğəmbərin də (əsl adı Bəlya Məlkan oğlu, doğum ili e.ə. 3468) yaşadığı Beşbarmaq dağında qayı tayfalarının da məskunlaşdığını yazır. İncildə, Quranda və digər qədim tarixi mənbələrdə adı "Qaya", "Xızır qayası", "Musa qayası", "Beşbarmaq", "Barmaq", "Şirvan qayası", "Şirokuz qayası" kimi yazılan bu qaya oğuz türklərinin ən qədim məskənlərindən biri olmuşdur [Oğuztürk, 2011: 177]. Rəfail Oğuztürk bildirir: "*Bu qayanın adı babalarımızın qoyduğu adlarla, irsimizə uyğun olaraq Beşbarmaq, Şirvan qayası, Şiroğuz qayası, Xızır piri, Qaya dağı, Qayı tağı kimi yazılmalıdır*" [Oğuztürk, 2011: 68].

İlk boyu (VI əsrə aid edilən Təpəgözdən bəhs edən boy) 1400 il əvvəl qələmə alınmış **"Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında** 24 oğuz tayfasından biri olan qayının adı çəkilir [Kitabi-Dədə Qorqud, 1999: 30, 233].

Nəticə olaraq, Strabona istinadən qayı tayfalarının, ən azı, e.ə. I yüzillikdə Azərbaycanda məskunlaşdıqları bəlli olur [Страбон, 1964: 466-502]. Mütəxəssislər elə həmin illərdə qaytağı ritminin və bu ritm üzərində ilk melodiyaların bəstələndiyini bildirirlər.

Qaytağı ritmi Qafqaz sıra dağları boyunca geniş əraziyə yayılmış və bir sıra qonşu dağlı xalqları da bu ritmdən bəhrələnərək öz musiqi mədəniyyətlərində müxtəlif adlarla melodiyalar yaratmışlar. Azərbaycan ərazisində yaradılmış "Qaytağı" melodiyaları Qafqazda daha çox "Ləzginka" ("Ləzgihəngi") adı ilə yayılmışdır.
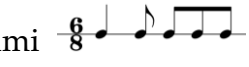
Etimologiyası. "Qaytağı" sözü adından göründüyü kimi, iki komponentdən ibarətdir: qayı və tağ. Hər iki söz türklərə məxsusdur. Buradakı sözlər dilimizdə kifayət qədər anlaşıqlıdır. Sözün birinci komponenti "qayı" (və ya "kayı") qədim oğuz tayfalarının birinin adıdır. "Tağ" adlandırılan ikinci komponent isə dağ deməkdir. Qədim dövrlərdə dilimizdə bəzi sözlərin tələffüzündə "d" səsi əvəzinə "t" samiti işlədilmişdir. Şifahi və yazılı ədəbiyyatımızın şah əsəri sayılan "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında bunun tez-tez şahidi oluruq: tana – dana, təmir – dəmir, tağ – dağ və s.

Dağlıq ərazidə məskunlaşdıqlarından bu tayfanı "qaytağ" (qaytaq) və yaxud "kaytağ" adlandırmışlar. Ümumilikdə, qayı (kayı) dedikdə "möhkəm, qüvvət, qüdrət sahibi, qürurlu və kimsəyə baş əyməyən" şəxslər nəzərdə tutulmuşdur. Deməli,

“qayı+tağ” dilimizdə “qaytağı” şəklində tələffüz olunmuşdur. Qaytaq sözü həm də ozan-aşıq sənətində deyişmə formalarından birinin adıdır.

Morfologiyası. Qaytağı ritmi 3/8, 6/8, 12/16, 12/8 ritmik not fiqurlarından ibarət bir vəzndir. Azərbaycan musiqisində bu oyun havalarında adətən ikihissəli vəznlə üçhissəli vəzn ardıcıl olaraq növbələşir. Sanki ifaçılar arasında bir yarış gedir.

Qaytağı ritminin not nümunəsi bu şəkildədir:

Bir növ süjetli rəqslər kimi  7 qaytağıların icrasında çeviklik, fiziki güc, əl-qol hərəkətləri ilə yanaşı, ifaçılar əzələlərini də nümayiş etdirirlər. Bu qədim xalq rəqslərimizin melodiyalarında coşqunluq, ahəngində bir qəhrəmanlıq havası vardır. Deyildiyi kimi, qaytağı ritmində bəstələnən rəqslər və onların poetik mətnləri çox zaman cəsurluğu, qəhrəmanlığı tərənnüm edir. Bu ritmdə olan rəqslər kişi və qadınlar tərəfindən həm solo, həm də kollektiv şəkildə ifa edilir. Bu rəqslərin xoreoqrafik xüsusiyyəti çox hərlənməkdən, fırlanmaqdan, müxtəlif rəngarəng düzümlərdən, tullanmaqdan, çiyinləri tərpətməkdən, qolların müxtəlif vəziyyətlərdə açılıb-yığılmasından, ən nəhayət, kollektiv şəkildə həmrəylikdən ibarətdir. Ritmik kompozisiyaya malik olan qaytağılar əsasən orta və şıdırğı templi rəqslərdir. Qədimdə bu rəqsləri əsasən, zurnaçı dəstələri ifa edirdilər.

Rəfail Oğuztürk söylədiklərindən: “Qaytağı” silsiləsindən olan ritmlər üzərində rəqslərin türk övladlarının döyüşçü ruhunda tərbiyə edilməsində, zəfər duyğularının aşılanmasında çox əhəmiyyətli rolu olmuşdur. Ümumiyyətlə, rəqslərimizin sovet dövründə məlum məqsədlərlə yeridilmiş elementlərdən, Azərbaycan övladlarına yad olan bayağı hərəkətlərdən təmizlənərək, dədə-babalarımızın, nənələrimizin irsi kimi, klassik ruhda tədris edilməsinə xüsusi diqqət yetirilməlidir”.

İstifadə yerləri. Qaytağı rəqslərini demək olar ki, qəhrəmanlıq ruhunda bəstələyirlər. Aşıqların yaratdığı bir sıra Koroğlu havalarının adlarında da qaytağı sözü işlədilir: “El qaytağı Koroğlu”, “Koroğlunun orta qaytağısı”, “Koroğlunun zil qaytağı” (“Zil qaytağı Koroğlu” da adlandırılır), “Koroğlu qaytağısı”.



Bakıda ucalan Koroğlu heykəli. Abidənin heykəltəraşı Azərbaycanın xalq rəssamı Tokay Məmmədovdur.





“Ritm rəqs qrupu” Avropada qastrol zamanı “Qaytağı” rəqsini ifa edərkən

Qaytağılar toyda-düyündə, kütləvi el bayramlarında, geniş meydanlarda, yəni səma altında gur səsli alətlərlə ifa olunur. Kəndirbazlar da “Qaytağı” sədaları altında oyunlar göstərməyi çox xoşlayırlar.

“Qaytağı” bəstəkar yaradıcılığında. Tanınmış bəstəkarlar – Üzeyir bəy Hacıbəyli (1885–1948), Səid Rüstəmov (1907–1983), Niyazi (1912–1984), Rəşid Əfəndiyev (1916–1973), Tofiq Quliyev (1917–2000), Adil Gəray (1919–1973), Rauf Hacıyev (1922–1995), Əli Səlimi (1922–1997), Süleyman Ələsgərov (1924–2000), Azər Rzayev (1930–2015), Faiq Sücəddinov (1947), Nazim Quliyev (1950), Aygün Səmədzadə (1967) “Dağlı” rəqsi) və başqaları “Qaytağı”nın motivləri və ritmi əsasında bir sıra yeni əsərlər yaratmışlar.

Burada adını çəkdiyimiz sonuncu iki bəstəkara – Azərbaycan Xalq artisti, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Aygün Səmədzadəyə və Əməkdar incəsənət xadimi, dosent Nazim Quliyevə Azərbaycan Televiziya və Radio Verilişləri Qapalı Səhmdar Cəmiyyətinin nəzdində fəaliyyət göstərən və rəhbərlik etdiyimiz “Qaytağı” qrupunun üzvləri adından xüsusi minnətdarlığımızı bildiririk. Çünki təvazökarlıqdan uzaq olsa da, deməliyik ki, onlar bu rəqsləri, öz əsərlərini bizim ansamblın üzvlərinə həsr etmişlər. Aygün Səmədzadənin 2010-cu ildə bəstələdiyi qaytağı ritmli “Dağlı rəqsi”, Nazim Quliyevin bəstələdiyi qaytağı isə “Qarabağ qaytağısı” adlanır. O, bu əsəri 2020-ci ildə 44 günlük Vətən müharibəsi zamanı qəhrəman döyüşçülərimizin şəninə yazmışdır.

Az öncə adı məhz “Qaytağı” olan ansamblın adını çəkmişdik, qeyd etmək istərdik ki, “Qaytağı” vokal-instrumental ansamblı 2000-ci ildə yaradılmışdır. Ansambl yaranan gündən milli musiqimizlə, muğamlarımızla, rəqslərimizlə, bəstəkarlarımızın əsərlərilə yanaşı, klassik musiqiyə, xarici bəstəkarların əsərlərinə və bir çox digər janrlara da müraciət edir. “Qaytağı” ansamblı mütəmadi olaraq Azərbaycanın hüdudlarından kənarda, xarici ölkələrdə və ölkəmizdə də mədəni tədbirlərdə, yaradıcılıq gecələrində, konsert proqramlarında rəngarəng repertuarla çıxış edir. Ansambl öz repertuarında fərqli ritmlərə müraciət etməklə yanaşı, qaytağı ritmi üzərində qurulan kompozisiyalara

da üstünlük verir. Yeri gəlmişkən tezliklə Əli dədənin bəstələdiyi, haqqında danışfığımız "Koroğlu nağarası" rəqsini də ansamblın repertuarına daxil edəcəyik. Ansamblda istifadə olunan fərqli musiqi alətləri ilə bu rəqs fikrimizcə fərqli və maraqlı səslənəcək.

Ansamblın adına gəldikdə isə, "Qaytağı" sözü yaddan çıxmasın və tez-tez hallansın deyə belə adlandırılmasını düşündük. Deyildiyi kimi, qaytağı ritmi Azərbaycan ərazisində yaranmışdır və bu ritm üzərində əsrlər boyu bir çox musiqi nümunələri, rəqslər, melodiyalar bəstələnmiş və Qafqaz xalqları arasında geniş yayılmışdır. Təəssüf ki, qaytağı ritmi Qafqazda öz adı ilə deyil, çox zaman "Ləzginka" ("Ləzgihəngi") adlandırılır. Biz də ansamblımızın adını məhz "Qaytağı" qoyduq ki, ritmin öz tarixi və gerçək adını təbliğ edək. Belə ki, hər dəfə dünya səhnələrində "Çıxış edir "Qaytağı" ansamblı" dedikdə bir növ, maarifləndirici iş aparmış oluruq. Yəni "Qaytağı" ansamblının adı çəkildikcə, qədim oğuz tayfalarından biri olan qaytaqların adı hallanır və bununla da ulu babalarımızın ruhu şad olur.

İndi isə, qaytağı ritmində bəstələnmiş "Koroğlu nağarası" rəqsinə müxtəlif istiqamətlərdən diqqət yetirək.

Koroğlu nağarası. Deyildiyi kimi, "Koroğlu nağarası" adlandırılan bu rəqsin müəllifi Əli Kərimovdur [*Гусейнли*, 1984: 33]. Əli Dədənin nəticəsi fil.ü.f.d., dos. Elçin Qaliboğlu rəqsin şərti olaraq "Koroğlu nağarası" adlandırılmasını bildirir. O yazır: "Əslində bu məntiqlə əsərin adı "Koroğlu harayı" olsaydı, daha mənalı səslənərdi. Nəzərə almaq gərəkdir ki, ustadın havacatlarının bir qismi adsız olub, ömrünün son illərində Azərbaycan radiosunda əsərləri lentə alınarkən müəyyən mənada dövrə uyğun adlarla qeyd olunub.

"Koroğlu nağarası" türk döyüşkənliyininin zurnada tam, bitkin ifadəsidir. Havacat türk ruhunun döyüş əzmini bütün çalarlarıyla ifadə edir. Qulaq asdıqca adama elə gəlir ki, bu döyüşün sonu yoxdur, ondan usanmaq, yorulmaq anlamı yoxdur. Bu havanı dinləyəndə insan hər an ruhani imkanlarının tükənməzliyini görür" [Galiboglu, 224: 633 – 654].

Sual yaranır: Əli Dədə rəqsin adını niyə "Koroğlu nağarası" adlandırmışdır? Fikrimizcə, burada məntiqəuyğun sətiraltı məna çalarları vardır. Aydındır ki, Koroğlu nağaraçalan olmayıb, amma burada nağara dedikdə şıdırğı qaytağı ritmi, ölçüsü, vəzni nəzərdə tutulur. Bilindiyi kimi, Koroğlu gözəl saz ifaçısı olmuşdur, hər bir aşıq da gözəl rəqs etməyi bacarmalıdır. Əli Dədə "Koroğlu nağarası" rəqsində Koroğlunun cəld, iti hərəkətlərlə oynamağını təsvir və tərənnüm etmişdir.

Çahargah məqamında olan "Koroğlu nağarası" rəqsi olduqca cəld və iti, yəni *vivo* tempində, 6/8 ölçüdə çalınır. Rəqsi 1930-cu illərdə Əli Dədənin ifasından Bülbül lentə (fonovalikə) almışdır. 1952-ci ildə isə "Koroğlu nağarası" rəqsi notlaşdırılmışdır.

Bu rəqsin adına Əlihüseyn Dağlının "Ozan Qaravəli" adlı əsərində də rast gəlirik [Dağlı, 1924-1958, IV hissə].

Hər alətin öz səsi, öz dünyası var. Əli Dədə haqqında yazılan əsərlərdən bəlli olur ki, o, balaban, zurna, tütək, saz, tar, kamança, nağara və qoşanağara kimi bir-birindən kəskin musiqi alətlərinin mahir ifaçısı olmuşdur. Şübhə etmirəm ki, Əli Dədə həm də gözəl qarmon ifaçısı olub. Onun bir sıra nəfəs alətlərində ifa etməsi təəccüb doğurmur. Amma nəfəs alətləri ifaçısı olan Əli Dədənin heç bir pərdəsi olmayan kamançada ifa etməsi həqiqətən də möcüzəli görünür.

Bu məqamda istərdim, Əli Dədənin "Koroğlu nağarası" əsərini təkmilləşdirdiyim və "Renever" adlandırdığım yeni növ Azərbaycan qarmonunda interpretasiyalarımı əlavə et-

məklə ifa edim. Belə ki adi Azərbaycan qarmonundan fərqli olaraq bu alətdə səs diapazonunun genişliyi və əlavə bir səs registrinin olması bu rəqsin ifasında maraqlı imkanlar yaradır.



Müəllif "Renever" adlandırdığı yeni növ Azərbaycan qarmonu ilə

Bununla da, Əli Dədə ilə bağlı çıxışımı yekunlaşdırıram. Əlbəttə, kiçik bir məqalədə çoxşaxəli sənətkar Əli Dədə haqqında geniş araşdırma aparmaq mümkünsüzdür. Diqqətinizə görə, təşəkkür edirəm!

ƏDƏBİYYAT

Bakıxanov A.M. Gülüstani-İrəm. Bakı: "Xatun Plyus", 2010, 302 s.

Əlihüseyn Dağlı (Həmidov Ə.Ə.). Ozan Qaravəli. Beşhissəli əlyazması, II hissə. AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondu. C-1021/9974 şifrəli qovluq.

Əlihüseyn Dağlı. (Həmidov Ə.H.). Ozan Qaravəli. IV hissə. "Güləşmə istilahlarından" məqaləsi. AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondu. C-1177/ 38011 şifrəli əlyazması.

Faruq Sümər. Oğuzlar (Türkmənlər). Tarixləri. Boy təşkilatı. Dastanları. Türkcədən çevirən, ön söz, qeyd və şərhlərin müəllifi: Ramiz Əskər. Bakı: "MBM", 2013, 448 s.

Kitabi-Dədə Qorqud. Tərtibçi, çapa hazırlayan, ön söz və lüğətin müəllifi Samət Əlizadə. Bakı: "Yeni Nəşrlər Evi", 1999, 704 s.

Oğuztürk Dağlı R.S. (Mustafayev). Xızı-Siyəzən bölgəsinin tarixinə dair (arxeoloji-etnoqrafik tədqiqat). Bakı: "Xəzər Universitəsi", 2011, 288 s.

Türkiyə türkcəsi

Çelebi E. Seyahatnâmesi. On ciltte, I. c. (cildi əvvəl). Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 304 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu. Dizini hazırlayanlar**:** Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağli. İstanbul: "Altan Matbaacılık Ltd. Şti.", Ocak 1998, 432 sh.

Galiboglu E. Çağdaş Azerbaycan Zurna-Balaban Okulunun Yaratıcısı Kalvali Ali Dede. / Türk Dünyası Halkbilimi. I. cilt (Türkiye – Kazakistan – Azerbaycan) hazirlayan: dr. Halil Çetin. Bengü yayinlari. Ankara. I. cilt, 2024 1, s. 633 – 654.

Rus dilində

Гусейнли Б.Х., Керимова Т.М. Али Керимов. Москва: «Советский композитор», 1984, с. 33

Страбон. География. В 17 томах, пер., предисл. и ком. Г.А.Стратоновского. Ленинград: «Наука», 1964, 943 с.

Əsmər ƏLİYEVA
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Rəyasət Heyəti Aparatı
ORCID ID: 0000-0002-3606-9726
E-mail:bashirova116@gmail.com

AZƏRBAYCAN DASTANLARINDA ŞAMAN MUSİQİ ƏNƏNƏLƏRİNİN İZLƏRİ

Özət. Azərbaycan dastanları xalqımızın mənəvi dünyasını, tarixini və mədəni kimliyini əks etdirən ən qiymətli folklor nümunələrindəndir. Bu dastanlar yalnız məhəbbət, qəhrəmanlıq hekayələrini əks etdirməklə kifayətlənmir, həm də xalqın adət-ənənəsini, onun mübarizliyini, tarixini, hətta qədim dini və ritual ənənələrinin izlərini özündə daşıyır.

Şamanlar digər aləmlərlə əlaqəyə girə bilən varlıqlardır. Şamanların trans halına keçidini təmin edən əsas rituallarından biri musiqidir. Şamanlar onun vasitəsilə ruhani aləmlə əlaqə yaradır, şəfa vermək, qorumaq və qovma məqsədilə ayinlər icra edir. Şaman ayinlərində davul əsas rol oynayır. Musiqinin, eləcə də musiqi alətlərinin müqəddəsləşdirilməsi, onun sakral gücü xalq ədəbiyyatında da əks olunmuşdur. Arxaik təsəvvürlərə görə, musiqinin əsas xüsusiyyətlərindən biri ilahi qüvvələrlə əlaqə yaratmaq, təbiət qüvvələrinə təsir etmək, xəstələri sağaltmaq olmuşdur. Bu ənənələri epik mətnlərdə görmək olur.

Azərbaycan dastanlarında qəhrəmanların qopuza və saza xüsusi hörmətlə yanaşması diqqətəlayiqdir. Bu alətlərdən istifadə edən qəhrəmanlar, adətən, rəqiblərindən üstün olur, onlara xüsusi ehtiram göstərilir. Əldə qopuz tutan şəxsə toxunulmazlıq verilir, o müqəddəs sayılır. Qəhrəman bədahətən söz qoşaraq mistik və sehrli səslə rəqibini məğlub edir, dinləyiciləri öz təsiri altına alır. Bəzən saz və ya qopuz vasitəsilə qəhrəman trans vəziyyətinə keçir.

Bu xüsusiyyətlər qədim inanc sistemlərində mühüm yer tutan şaman obrazı ilə paralellər təşkil edir. Şamanlar da, qopuz və ya digər musiqi alətləri vasitəsilə trans halına keçərək ruhani aləmlə əlaqə qurur. Qopuz şaman davulunun davamı olaraq, yalnız bir musiqi aləti olaraq deyil, həm də şamanizm təlimlərindəki mistik və ritual funksiyaları qoruyaraq, təbiət və ruhani dünyalar arasındakı keçidi təmin edən bir vasitə kimi dəyərləndirilə bilər. Məsələn, dastanlarda "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında qopuzdan, "Koroğlu", "Əsli və Kərəm", "Aşıq Qərib" və başqa dastanlarda sazdan qeyri-adi, mistik musiqi aləti kimi bəhs olunur.

Beləliklə, Azərbaycan dastanlarındakı qopuzlu, söz ustası qəhrəman obrazı ilə şaman arasında funksional və semantik oxşarlıqlar müşahidə olunur.

Açar sözlər: dastan, musiqi, şaman, davul, qopuz

Summary. Azerbaijani dastans (epic tales) are among the most valuable examples of folklore that reflect the spiritual world, history, and cultural identity of the Azerbaijani people. These epics do not merely recount stories of love and heroism; they also embody the nation's customs and traditions, its spirit of resistance, historical memory, and even traces of ancient rAligious and ritual practices.

Shamans are figures bAlieved to be capable of communicating with otherworldly realms. One of the primary rituals enabling their transition into a trance state is music. Through music, shamans establish contact with the spiritual world and perform rituals intended for healing, protection, or exorcism. The drum plays a central role in shamanic rituals. The sacralization of music and musical instruments, and the attribution of sacred power to them, is also reflected in folk literature. In archaic worldviews, one of the key functions of music was to facilitate contact with divine forces, influence natural elements, and heal the sick. These traditional bAliefs and functions are observable in epic narratives as well.

The reverence shown by epic heroes toward the qopuz and saz in Azerbaijani dastans is particularly noteworthy. Heroes who use these instruments are often portrayed as superior to their rivals and are treated with special respect. These characteristics show clear parallels with the figure of the shaman, who holds a significant place in ancient bAlief systems. Like the epic hero, the shaman enters a trance through the use of the qopuz or other musical instruments, thereby establishing a connection with the spiritual world.

The qopuz, as a symbolic continuation of the shaman's drum, can be regarded not merely as a musical instrument but also as a medium that preserves the mystical and ritualistic functions of shamanic practices. It serves as a bridge between the natural and spiritual realms. For instance, in Azerbaijani epics such as The Book of Dede Qorqud, the qopuz is mentioned; in Koroghlu, Asli and Kerem, Ashiq Qərib, and other epics, the saz is described as a mystical and extraordinary musical instrument.

Thus, the image of the qopuz-playing, word-mastering hero in Azerbaijani dastans shares functional and semantic similarities with the archetype of the shaman.

Keywords: dastan, music, shaman, drum, qopuz

Giriş. Azərbaycan dastanları xalqımızın mənəvi dünyasını, tarixini və mədəni kimliyini əks etdirən ən qiymətli folklor nümunələrindəndir. Bu dastanlar yalnız məhəbbət, qəhrəmanlıq hekayələrini əks etdirməklə kifayətlənmir, həm də xalqın adət-ənənəsini, onun mübarizliyini, tarixini, hətta qədim dini və ritual ənənələrinin izlərini özündə daşıyır.

Dünya epik mətn ənənəsində, xüsusilə də qəhrəmanlıq dastanlarında şamanizmin izləri, şaman ənənəsinin mövcudluğu V.Y.Propp, G.N.Potanin, T.M.Mixaylov, E.M.Meletinskiy, Y.E.Berezkin, A.Dambaeva və s. tədqiqatçılar tərəfindən tədqiq olunmuşdur. Bəzi tədqiqatçılara görə, dastanların (epos) mövzusu ən qədim mətnlərin yenidən işlənməsi, qavranması nəticəsində meydana çıxmışdır. Sübut edilmişdir ki, "şamanizm müxtəlif epik və poetik janrların mənbəyidir" (Nikolaeva & Dampilova, 2023: 649).

Folklor mətnlərində təsadüf edilən şaman motivlərindən biri mistik çevrilmələrdir. Şaman çevrilmələri, şamançılıqda (qam-şaman/dərviş) mediasiya kimi başa düşülür; yəni bu, iki dünya arasında keçidi təmin edən şəkildəyişmə prosesidir. Bildiyimiz kimi, şamanlar digər aləmlərlə əlaqəyə girə bilən varlıqlardır. Onlar mediasiya vasitəsilə ya göyə – tanrıların dünyasına, ya da yeraltına – ölülərin dünyasına səyahət edirlər. Göyə gedənlər "ağ şaman", yeraltına enənlər isə "qara şaman" adlandırılır. Şamanların trans halına keçidini təmin edən əsas rituallarından biri musiqidir. Şamanlar onun vasitəsilə ruhani aləmlə əlaqə yaradır, şəfa vermək, qorumaq və qovma məqsədilə ayinlər icra edirlər.

Jilber Ruje tərəfindən musiqi və trans (keçid) problemlərinə həsr olunmuş əsərdə şamanın dəyişmiş şüur vəziyyətinə çatması üçün dəf (davul, nağara) ifası əsas üsul hesab

olunur. O, musiqi (həmçinin rəqs) ilə trans vəziyyətləri arasındakı əlaqəyə və bu vəziyyətlərə çatmaqda musiqinin, ifaçılığın, rəqsin və hərəkətin rolunun mühüm olduğunu xüsusi vurğulayır (Sychenko, 2021: 18).

"Şaman ritualını musiqisiz təsəvvür etmək mümkün deyil. Ən çox istifadə edilən musiqi aləti davul olmuşdur. O, fərdi şəxsiyyətə və enerjiyə malik bir varlıq kimi qəbul edilirdi..." (Sychenko, 2021: 13).

"Şaman musiqisinin əsas funksiyalarından biri, trans halına keçidi təmin etmək və ruhani aləmlə əlaqə yaratmaqdır. Bu proses zamanı müşahidə olunan intonasiya dəyişiklikləri, temponun yüksəlməsi və nəfəsin sürətlənməsi kimi musiqi elementləri yalnız ifa texnikasının deyil, həm də şamanın emosional və psixofiziki durumunun göstəricisidir. Məsələn, Çalqan türkləri arasında aparılan araşdırmada, şamanın vokal intonasiyasında mərasimin müxtəlif mərhələlərinə uyğun olaraq struktur dəyişiklikləri müşahidə olunmuşdur" (Sychenko, 2021: 20).

Şaman rituallar icra edərkən davulla akustik və emosional transformasiyalar edir ki, bu epik mətnlərdə, dastan ifaçılarının (aşıqların) musiqili çıxışlarında da müşahidə edilir. Xüsusilə, dastançının səsinin tonunda, ritmində və nəfəs texnikasında baş verən dəyişikliklər, şaman mərasimindəki musiqi dinamizmini xatırladır. Beləliklə, bu paralelliklər dastan ifaçılığının arxaik qatlarında şaman musiqi təcrübələrinin izlərinin mövcud ola biləcəyinə dair ehtimalları gücləndirir.

Şamanizm, xalqların qədim inanclarında mühüm yer tutan, musiqi və ritmlər vasitəsilə ruhani dünyaya daxil olan bir inanc sistemidir. Şamanın çalğı aləti, xüsusən dəfdir (davul). Şaman üçün dəf insanın ruhunu təmizləyən, onu keçid (trans) vəziyyətinə keçirən vasitədir. Bu alət vasitəsilə şaman təbiətlə əlaqəsini və təbiətin güclərinin insanın ruhuna necə yayıldığını nümayiş etdirir.

Şaman musiqisinin izləri sonralar ozan sənəti, aşıq musiqisində, ruhani dəyərləri yaşadan musiqilərdə müşahidə edilmişdir. Hətta muğam ifa edən sufi dərvişlərin mediatorluq funksiyasından bəhs edərkən sufizm və şamanizmin səsləşməsinə toxunan M.Kazımoğlu muğamın köklərində şamanizmin izlərinin olduğunu yazır: *"dərviş məclislərində mühüm yer tutan oyun və musiqi kimi aktların bir kökü məhz şamanlığa gedib çıxır. Dərviş əlindəki dəfin (qavalın) proobrazını şaman əlində görürük. Şaman mərasimlərini dəfsiz (davulsuz) təsəvvür etmək mümkün deyilsə, onda musiqinin, o cümlədən muğam sənətinin arxaik köklərini öyrənmək baxımından şamançılıqla bağlı bəzi vacib nöqtələri xatırlatmağa ehtiyac var."* (İmanov, 2018: 332).

Qeyd etdiyimiz kimi, şaman ayinlərində davul əsas rol oynayır, M.Eleade göstərir ki, "Şamanlarda əsli sirrə çatma prosesi davul çalmağı öyrənməklə başlayır, çünki ruhları görmək yalnız bu yolla və bu vasitə ilə mümkün ola bilər. Şaman mətnlərindən birində şaman Ganykka bir gün ona davulunu çalarkən ruhların göydən enib, bütün bədənini parça-parça kəsdiklərini izah etmişdir."(Eleade, 1999: 199). M. Eleade şaman davulunun Dünya ağacından hazırlandığını və ona görə də, şamanların asanlıqla Göyə qalxa bildiklərini göstərir. Yakutlarda isə şaman davulu ildırım düşən ağacdan hazırlandığı göstərilir. Yakutlarda, buryatlarda şamanlar davulu çalarkən asanlıqla göyə qalxdığına görə davula "şamanın atı" da deyilir (Eleade, 1999: 200-205)

Musiqinin, eləcə də musiqi alətlərinin müqəddəsləşdirilməsi, onun sakral gücü xalq ədəbiyyatında da əks olunmuşdur. Arxaik təsəvvürlərə görə, musiqinin əsas xüsusiyyətlə-

rindən biri ilahi qüvvələrlə əlaqə yaratmaq, təbiət qüvvələrinə təsir etmək, xəstələri sağaltmaq olmuşdur. Bu ənənələri epik mətnlərdə görmək olur.

Azərbaycan dastanlarında qəhrəmanların qopuza və saza xüsusi hörmətlə yanaşması diqqətəlayiqdir. Bu alətlərdən istifadə edən qəhrəmanlar, adətən, rəqiblərindən üstün olur, onlara qarşı xüsusi ehtiram göstərilir. Əldə qopuz tutan şəxsə toxunulmazlıq verilir, onun müqəddəs sayıldığı vurğulanır. Qəhrəman bədahətən söz qoşaraq mistik və sehrli səslə rəqibini məğlub edir, dinləyiciləri öz təsiri altına alır. Bəzən saz və ya qopuz vasitəsilə qəhrəman trans vəziyyətinə keçir. Bəzi hallarda qəhrəman özü də trans vəziyyətinə keçərək ruhani aləmlə əlaqə qurur, fövqəltəbii güclər nümayiş etdirir. Bu xüsusiyyətlər türkdilli xalqların mifologiyasında və qədim inanc sistemlərində mühüm yer tutan şaman obrazı ilə paralellər təşkil edir. Şamanlar da, qopuz və ya digər musiqi alətləri vasitəsilə trans halına keçərək ruhani aləmlə əlaqə qurur, insanlara şəfa verir, ruhlarla ünsiyyətə girir və bəzən itmiş ruhları geri qaytarmaq kimi funksiyaları yerinə yetirirlər. Beləliklə, Azərbaycan dastanlarındakı qopuzlu, söz ustası qəhrəman obrazı ilə şaman arasında funksional və semantik oxşarlıqlar açıq şəkildə müşahidə olunur.

M.Eleade, "Qırğız bakşılarında (baqça) şamanın özündən keçmə vəziyyətinə girməsi üçün davul deyil, telli bir çalğı aləti olan qopuz (kobuz) istifadə olunur. Özündən keçmə prosesi, Sibir şamanlarında olduğu kimi, qopuzun sehrli melodiyası ilə rəqs edərkən baş verir. Rəqs, şamanın göyə doğru həyata keçirdiyi mistik səyahətin "modAli"ni təmsil edir." (Eleade, 1999: 206).

Şaman musiqi ənənələrinin izlərini epik mətnlərdə müxtəlif formalarda müşahidə etmək mümkündür. Qopuz şaman davulunun davamı olaraq, yalnız bir musiqi aləti olaraq deyil, həm də şamanizm təlimlərindəki mistik və ritual funksiyaları qoruyaraq, təbiət və ruhani dünyalar arasındakı keçidi təmin edən bir vasitə kimi dəyərləndirilə bilər. Məsələn, dastanlarda "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında qopuzdan, "Koroğlu", "Əsli və Kərəm", "Aşıq Qərib" və başqa dastanlarda sazdan qeyri-adi, mistik musiqi aləti kimi bəhs olunur.

"Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında saza, sözə, qopuza xüsusi hörmət edilir.

Folklorşünas alim Xalıq Koroğlu yazır: "Qorqud Kitabı"ndakı Qorqudun əsas vəzifəsi isə qopuz çalıb qəhrəmanları öymək, nəğmələri ilə məclislərdə çıxış etməkdir. Dastanın bütün on iki boyunda o, ozan rolunu yerinə yetirir."(Koroğlu, 2020: 242)

Dədə Qorqud obrazı "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında gələcəyi görən, kamil bilici, çətin məqamlarda xalqın yolgöstərəni, qəhrəmanlara nəsihət verən, onlara dar gündə rəhbərlik edən, eyni zamanda cəmiyyətin sabitliyini, mənəvi dəyərlərini qoruyan el ağsaqqalıdır. O, həm də advermə, xeyir-dua, alqış, dua etmə aktlarını icra edən sakral gücə malikdir. Bu simvolik xüsusiyyətlər Dədə Qorqudu arxetipik baxımından şamana yaxınlaşdırır. Şamanların qamlıq edərkən gələcəkdən xəbər verməsi, dəfi ilə rituallar icra etməsi hər iki obrazlar arasında paralelliyi göstərir. Arxetip termini K.Q.Yungun nəzəriyyəsinə əsasən, insanın fərdi təcrübəsindən öncə mövcud olan, kollektiv şüuraltında ortaq şəkildə formalaşan simvol və obrazları ifadə edir. Dədə Qorqudun arxetipik strukturu onu Türk epik ənənəsində özündən öncəki arxetipik obrazların ən kamil təcəssümü kimi qiymətləndirməyə əsas verir.

"Kitabi-Dədə Qorqud" dastanının əsas obrazı olan Dədə Qorqud haqqında dastan mətnindəki "Oğuzun ol kişi tamam bilicisiydi. Nə dersə, olurdu. Qayibdən dürlü xəbər

söylərdi", "Dədə Qorqut ayıtdı: "Çalırsan əlün qurısın!" –dedi. Haq Taalanın əmriylə Dəli Qarçarın əli yuqaruda asılu qaldı. Zira Dədə Qorqut vilayət issi idi, diləgi qəbulu oldı."(Kitabi-Dədə Qorqud, 2004: 19; 9) kimi ifadələr Dədə Qorqudun oğuzların yol göstərəni, bilicisi, gələcəkdən xəbər verəni və "ağzı dualı" biri kimi "seçilmiş insan" olduğu göstərilir. Bu xüsusiyyətlər arxetipik səviyyədə qam-şaman obrazı ilə üst-üstə düşür.

Bildiyimiz kimi, şamanlar qədim toplumlarda yüksək nüfuza malik, müdrik bilici, müalicəvi biliklərə sahib, rituallar icra edən və insanlar ilə ruhani varlıqlar arasında vasitəçilik edən şəxslərdir. Şamana məxsus xüsusiyyətlərin Dədə Qorqud obrazı ilə paralellik təşkil etməsi hər iki obrazın – toplumun kollektiv yaddaşında hikmət daşıyıcısı, sakral irsin qoruyucusu kimi modelləşdiyini göstərir.

Əhməd Cəfəroğlu yazır: "Dədə Qorqud Rəsul əleyhüssalam zamanına yaxın, Bayat boyundan bir ər olaraq çıxmış, oğuz Alinin "tamam bilicisi" olmuşdur. Dediyi olurdu, çünki kəramət sahibi idi, qeybdən xəbər verirdi. Ona görə də, o, İslam olanların hamisi, şamanların ölməz «qamı» və türk cəmiyyətinin həyatının, yaşayışının, "ozanı" idi"(Cəfəroğlu, 2020: 162).

Dastanda tək Dədə Qorqud obrazı deyil digər obrazlar da qopuza hörmətlə yanaşırlar.

"Uşun Qoca oğlu Səgrəyin boyu"nda qardaşını xilas etmək üçün düşmən yurduna çatan Əyrək yatmış qardaşı Seyrəyi tanımır, Seyrək oyanıb onu öldürmək istəyəndə: "Qılıncının dəstəyindən yapışdı ki, onu vura, gördü ki, onun əlində qopuz vardır. Dedi: "Ay kafır, Dədəm Qorqudun qopuzuna hörmət edib vurmadım. Əgər əlində qopuz olmasaydı, qardaşımın başına and olsun, səni iki para edərdim. Səyrək burada çəkib qopuzu onun əlindən aldı." (Kitabi-Dədə Qorqud, 2004: 290).

Nümunədə qopuz bir musiqi aləti olmaqdan çıxıb, daha çox toxunulmazlıq verən müqəddəs bir rəmzə çevrilir. Şamanlarda da dəfi daşıyan şaman, adi insandan fərqli statusa sahib olur –toxunulmazlıq qazanırdı. Şamanlar dəfsiz ayinlərə başlaya bilməzdi. Qopuzun da oxşar şəkildə müqəddəslik və qoruyuculuq funksiyası daşıması bu paralelliyi gücləndirir.

"Baybura oğlu Bamsı Beyrək boyu"nda Beyrək rast gəldiyi ozandan nişanlısı Banuçiçəyin toyu olduğunu öyrənir və deyir: "Ay ozan, qopuzunu mənə ver, atımı sənə verim; saxla, gəlim, dəyərini-qiymətini gətirim, alım. Ozan deyir: "Avazım qısalmadan, səsim boğulmadan bir atdır əlimə keçib, aparıb saxlayım". Ozan qopuzu Beyrəyə verdi." ((Kitabi-Dədə Qorqud, 2004: 213).

Nümunədə nişanlısı üçün gedən Beyrəyin qopuz istəməsi onun döyüş silahlarından daha qiymətli olduğunu göstərir. Burada Beyrək libasdəyişmə ilə özünü dəliliyə vurub, "dəli ozan" kimi çıxış edib, oxuyub-oynayır. Digər dastan qəhrəmanları onu "dəli ozan" adlandırır və bu el arasında sakral keyfiyyətin təzahürü kimi haqq aşıqlarının "dəlililk", "abdallıq" kimi xüsusiyyətlərinin olması ilə əlaqələndirilir. S.Rzasoy yazır: *"Dəli" semantemi öz mahiyyəti etibarilə "xəstə(lik)" semantemi ilə eyni məna cərgəsinə girir. Digər tərəfdən, ümumtürk (ümumoğuz) mədəniyyət tarixində ritual davranışının bu ikinci mərhələsi tipinə görə "şaman (qam) xəstəliyi" adlanır."* (Rzasoy,2015:102). *Şamanizmdə* ruhu oğurlanan adam dəli olur. Halsız vəziyyətdə oxuyur, nə etdiyini bilmir.

Qeyd edək ki, nümunədə qopuzunu atla dəyişən ozan isə hər ozanın hörmət sahibi olmadığını göstərir. Bu yalançı ozanlara işarədir.

Eyni hal "Aşıq Qərib" dastanında da müşahidə edilir:*""Aşıq Qərib" də ox-kaman tamamilə sazla əvəz edilir. Çünki aşığın əqidəsində haqqa tapınmaqla, qan tökməkdən hər cür maneəni dəf etmək mümkündür. Ozan düşüncəsində isə qopuzla silah eyni qüdrətdə göstərilir."(Qafarlı, 2020: 361).*

Hər iki nümunədə qopuz (və ya saz) qanın tökülməsinə alternativ kimi təqdim olunur. Göstərilir ki, söz vasitəsilə də maneələri aşmaq, düşmənə qalib gəlmək olar. Bu zaman mənəvi, ruhani güc mühüm önəm daşıyır. Xəstələri sağaldan, ruhlarla döyüşən şamanlar da maneələri aşmaq üçün fiziki güc yerinə ruhi güc tətbiq edir və dəf, söz, səs, musiqi vasitəsilə istəyinə nail olur.

Dastanın islam dininin yayılmasından öncə meydana gəldiyini söyləyən tədqiqatçılar dastandakı şamanizm izlərini nümunə çəkirlər. Fərhad.Zeynalov və Samət Əlizadənin tədqiqatlarında yazılır:"1974-cü ildə Londonda "Dədə Qorqud" dastanları Cofrey Lyuis tərəfindən kütləvi tirajla nəşr edilmişdir... O, "Dastanların" Azərbaycan dilinə xas abidə olduğu və hadisələrin bu ərazidə baş verdiyi qənaətinə gəlir və qətiyyətlə bildirir ki, "Dastanlar" islamiyyətdən əvvəl yaranıb, sonralar isə yazıya köçürülüb; dastanlarda şamanizm ünsürləri islam ünsürlərindən daha çoxdur. C.Lyuis belə hesab edir ki, boyların əvvəlində verilmiş müqəddimə sonradan artırılmadır.."(Zeynalov, Əlizadə, 2020: 187).

Kosmoqonik təsvirlərin də yer aldığı dastanlardan olan "Koroğlu" dastanında saz döyüşdə, müharibədə, el şənliklərində, toy-nişanda istifadə olunan musiqi aləti olmaqla yanaşı, qəhrəmanın əsas silahı sayıla bilər. Dastanda Koroğlu düşməni qorxuya salmaq, öz igidlərinin döyüş əhval-ruhiyyəsini yüksəltmək üçün sazın müşayiəti ilə hərbə-zorbalar oxuyur və bu düşməndə çaşqınlıq yaratmaqla yanaşı, öz "dəli"lərinin döyüş iradəsini möhkəmləndirir:

Qırram qoşununu xaki-pay kimi,
Bir qılınc vuraram Əmiray kimi.
Mən coşmuşam boz bulanıq çay kimi,
İnanma ki, neçə ilə sönəm mən. (Koroğlu, 2005: 124)

***

Hoydu, dəlilərim, hoydu!
Yeriyin meydan üstünə!
Havadakı şahin kimi
Tökülün al qan üstünə!
Qoyun bədöylər kişnəsin,
Misri qılınclar işləsin.
Kimi tanab qılınclasın,
Kiminiz düşman üstünə. (Koroğlu, 2005: 137)

Koroğlunun döyüşdən əvvəl sazının müşayiəti ilə düşmənə qarşı çıxması (hərbə-zorba gəlməsi), igidlərini döyüşə səsləməsi və onlarda yüksək döyüş əhval-ruhiyyəsi yaratması, əslində, onun hərbi-taktiki davranışının mühüm tərkib hissəsini təşkil edirdi. Bu mərhələ Koroğlunun qarşı tərəfə ilk növbədə sözün və sazın gücü ilə psixoloji üstünlük qazanmaq cəhdini əks etdirir. "Koroğlu" dastanındakı bu səhnələr qədim şamanist-magik döyüş ənənələrini xatırladır.

Şamanlar da döyüşə başlamazdan əvvəl rituallar icra edir, çaldıqları musiqi aləti və oxuduqları dualar vasitəsilə ruhlar aləmi ilə əlaqə quraraq mənəvi güclərini artırmağa

çalışıblar. Bu baxımdan "Şaman Şookar" mətnində təsvir olunan hadisələrə diqqət edək. Mətndə xəstələri sağaltmaqla məşğul olan şaman Şookar qamlıq etdiyi zaman şaman Doskar tərəfindən təhqir olunur, həmçinin Doskar ona səsinin zəif, şeirlərinin kobud və insanları narahat etdiyini bildirir. Bundan qəzəblənən və xəstə düşən şamanın evində dayanmadan çanbrı çalınır. Rəqibindən uzaq məsafədə olan şaman Şookar davul çalıb, qarğışlar oxuyur, onun davulunun səsi və şeirləri Doskarın yurduna çatır və orada eşidilən davul sədaları rəqibinə hədə-qorxu gələrək onu məğlub edir (Bayat, 2004: 235).

Beləliklə, həm "Koroğlu" dastanında, həm də şaman mətnlərində musiqi və söz döyüşdən əvvəl psixoloji təsir funksiyasını daşıyır. Bu isə qədimdən xalqlarda sözün, səsin və musiqinin magik gücünə inamın bədii təzahürünü özündə əks etdirdiyini bir daha göstərmiş olur.

Nəticə. Azərbaycan dastanlarında müşahidə olunan bəzi musiqi motivləri və qəhrəmanların saz, qopuz kimi çalğı alətlərinə verdiyi xüsusi mənəvi dəyər qədim türk mədəniyyətindəki şaman musiqi ənənələrinin davamı kimi qiymətləndirilə bilər. Şaman rituallarında musiqinin trans halını təmin edən, ruhani aləmlə əlaqə yaradan və mənəvi gücü artıran funksiyası dastan qəhrəmanlarının davranış sistemində bədii formada təcəssüm tapmışdır. "Kitabi-Dədə Qorqud"da xüsusilə, Dədə Qorqudun bilici və vasitəçi obrazı, "Koroğlu" dastanında isə qəhrəmanın döyüş öncəsi musiqili çıxışları, düşmənə hərbə-zorba gəlməsi bu ənənənin transformasiyaya uğramış formalarını nümayiş etdirir. Beləliklə, Azərbaycan dastanlarında musiqi yalnız estetik vasitə deyil, həm də sakral və psixoloji gücə malik arxaik dünya görüşünün ifadəsi kimi çıxış edir.

ƏDƏBİYYAT

Bayat, F. (2004). Türk şaman metnleri (Efsaneler ve memoratlar), Amkara: Ötüken, 299 s.

Cəfəroğlu, Ə. (2020). Azərbaycan qorqudşünaslığı Bakı, Elm və Təhsil, 159-180 s.

İmanov, M. (2018). "Muğam aləmi" V Beynəlxalq festivalı çərçivəsində keçirilən "Azərbaycanda muğam elmi: reallıqlar və perspektivlər" mövzusunda elmi simpoziumunun (7-9 mart 2018-ci il) materialları, Bakı, 400 s.

Aliade, M. (1999). Şamanizm. İsmet Birkan (Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.

Kitabi-Dədə Qorqud. Əsil və sadələşdirilmiş mətnlər. (2004). Bakı, Öndər nəşriyyat, 376 s.

Koroğlu. (2005). Bakı, Lider nəşriyyatı, 552 s.

Koroğlu, X. (2020). Azərbaycan qorqudşünaslığı Bakı, Elm və Təhsil, 216-247 s.

Qafarlı, R. (2020). Azərbaycan qorqudşünaslığı Bakı, Elm və Təhsil, 344-364 s.

Nikolaeva, N. N. & Dampilova, L. S. (2023). *Funktsii shamanov v buryatskoy epicheskoy traditsii* [Functions of Shamans in the Buryat Epic Tradition]. *Oriental Studies*, 16(3), 647–659. https://doi.org/10.22162/2619-0990-2023-67-3-647-659

Rzasoy, S. (2015). Azərbaycan dastanlarında şaman-qəhrəman arxetipi. Bakı: Elm və təhsil, 436 s.

Sychenko, G. B. (2021). Muzyka i shamanizm: osnovnye metodologicheskie podkhody v sovremennoy antropologii i muzykoznanii [Музыка и шаманизм: основные методологические подходы в современной антропологии и музыкознании]. *Traditsionnaya Kultura*, 22(1), 11–26.

Zeynalov, F., Əlizadə, S. (2020). Azərbaycan qorqudşünaslığı Bakı, Elm və Təhsil, 181-216 s.

Fərqanə ƏLİYEVA
Bakı Dövlət Universiteti
"Dədə" Qorqud ETL
Nəvai Dövlət Universitetinin dissertantı
ORCID ID: 0009-0001-1030-8776
E-mail: farka85@gmail.com

İSLAMLAŞMIŞ TÜRK MƏDƏNİYYƏTİNDƏ MUSİQİTERAPİYANIN FƏLSƏFƏSİ

Məqalə ulu babam Kalvalı Əli Dədənin (Əli Kərimovun) anadan olmasının 150 illiyinə həsr olunur və onun Azərbaycan musiqisinə verdiyi misilsiz ərməğana ehtiramın ifadəsidir.



Xülasə. Bu məqalə islamlaşmış türk xalqlarında musiqinin terapevtik təsiri, insanın psixiki, nevroloji və ruhi xəstəliklərdən müalicə vasitəsi kimi araşdırılır. Musiqi tarix boyunca dini, mədəni, psixi və sağaldıcı xüsusiyyətləri özündə birləşdirərək, yalnız bədənin deyil, insanın ruh halına da toxunan bir simbioza çevrilmişdir. Bu səbəbdən musiqi ifaçılığı praktikası saraylarda, hanəkələrdə, təkkələrdə, zaviyyələrdə və camaatxanalarda geniş yayılmışdır.

Müsəlman filosofları musiqi haqqında çoxsaylı ensiklopedik əsərlər yazmışlar; bu əsərlərdə musiqinin əsasları, kateqoriyaları, ritmik formulları, məqamları və s. haqqında məlumat verilmişdir. Onlardan bəzilərinə bunlar aiddir: "Yaqub ibn İsxaq əl-Kindinin Əl-Musiqi", "Əl-Kəlam fi əl- Musiqi", "Kitab fi ixsas əl-ika" və "Əl- Musiqi əl-Kəbir", Əbu Nəsr Məhəmməd əl-Fərabinin "Kitabul musiqi əl-Kəbir", İbn Sinanın "Kitab əl-Şifa", Səfiəddin Urməvinin "Risalei-Şərəfiyə" və "Kitabul əl ədvar", Hafiz Həsən bin Mühəmmədin "Əmrazi-Ruhaniyə nəğməti musiqiyə ilə tədavi", Şüuri Həsən Əfəndinin "Ər risalətül musiqiyə minəddəvairuhaniyyə" və s.

Açar sözlər: musiqiterapiya, türk-İslam mədəniyyəti, Şərq, Dəruşşifa, müsəlman filosofları, Əl-Kindi, Əbu Nəsr Mühəmməd əliFərabi, İbn Sina, Səfiəddin Urməvi.

Summary. This article examines the use of music therapy in the treatment of mental, neurological, and emotional disorders within the medical traditions of the Islamized Turkic peoples. Throughout the history of the East, music-with its rAligious, cultural, psychological, and healing properties, has formed a unique symbiosis that affects not only the physical body but also the emotional and spiritual state of a person. As a result, the practice of making music became widespread in palaces, khanqahs, tekkes, zawiyas, and jamaat-khanas.

Numerous musical and encyclopedic works were written by muslim philosophers, covering the fundamentals of music, its categories, rhythmic formulas, maqams, and more. Among them are: Yaqub ibn Ishaq al-Kindi 'Al-Musigi', 'Al-Kalam fi al-Musiga', "Kitab al-Musiqi al-Kabir" ("The Great Book of Music") by Abu Nasr Muhammad al-Farabi, "Kitab al-Shifa" ("The Book of Healing") by Ibn Sina, 'Risala al-Sharafiyya' и 'Kitabul-Sharafiyya' Safiyyaddin al-Urmawi, 'Amrazi Ruhaniyye Negamati with Music' by Hafiz Hasan bin Ahmed, 'Tadili Emzice' by Shuuri Hasan Efendi, 'Er Risalat al-Music min al-Dawar'ir al-Ruhaniyya' by Gevrekzade Hasan Efendi and others…

Music, as a means of non-verbal communication Turkic-Islamic culture, became a powerful influence in the construction of palace medical complexes known as Dar al-Shifa ('House of Healing') by Turkic rulers: Dar al-Shifa in Amasya, Dar al-Shifa in Edirne named after Sultan Bayezid II, the Dar al-Shifa of Fatih Mehmed, the medical center in Kayseri, named after Gevher Nesibe, the medical and healing madrasa of Suleymaniye, and the healing center in Damascus, named after Nur al-Din Zengi.

Key words: music therapy, Turkic-Islamic culture, the East, Dar al-Shifa, Muslim philosophers, Al-Kindi, Abu Nasr Muhammed al-Farabi, Ibn Sina, Safiyyaddin al-Urmawi.

Введение. История музыки корнями восходит к созданию самой Вселенной: млечный путь, танец звёзд, парад планет, день-ночь, сезоны погоды, вечный цикл природы, полёт птиц, течь воды, дуновение ветров, плавь облаков, трелли птиц, первый плач, смех ребёнка всё без исключения в мире имеет свой ритм. Это обусловленно тем, что и Земля обладает пульсом именуемым «резонанс Шумана». Пульсации Вселенной-музыка способна ***успокаивать, расслаблять, придавать*** эмоциональную уравновешенность человеческой душе. Ссылаясь на слова греческого композитора Эвангелоса Одиссеаса Папатанасиа: «Музыка-это универсальный код, который управляет миром. Поэтому через музыку мы можем прийти к пониманию начала мира, самой жизни и человека в ней» (Тарасова О., 2022).

Средство терапевтического воздействия музыки у тюрков восходит к доисламскому периоду. Так, хорошо известно, что музыка сопровождала магические обряды и усиливала их выразительность. Вера в целебные, художественные силы музыки известны в человеческой истории с древнейших времен. Здесь рассматривается восприятие музыки в этнокультуре как неотъемлемый компонент материальной и художественной деятельности, фиксирующий в себе как образные, так и трудовые, прикладные музыкально-практические функции. Этнокультурная специфика музыкального восприятия обладает рядом особенностей, которые играли решающую роль в лечении членов этнического коллектива. (Шахбазов Ф., 2016:9).

Посредством танцев, гипноза и приворотов древние тюрки пытались излечить больных, прогнать злых духов. На механизмы *лечебного* воздействия *музыки* влияли несколько факторов: специально запланированная зона (наделённая магической силой), целитель (шаман), вокальные возможности самого целителя. Согласно историческим сведениям, хоровод занимал особое место в музыкотерапии древних тюрков. Наши предки верили в очистительную энергетику коллективных танцев. Лечебное воздействие хороводных танцев древнего человека, по мнению ученых, заключалось в том, что синхронное воспроизведение ритмических телодвижений позволяло упо-

рядочить энергию каждого индивидуума и, одновременно, создать новую коллективную силу, которая использовалась как эффективное средство психотерапии (Шахбазов Ф., 2016:23).

Ещё в древние времена музыка считалась универсальным кодом заложенным в сознание каждого человека, ибо через неё он познавал себя и окружающий мир. Музыка, как средство терапевтического лечения применялось и в ряде империй древнего мира: Израиль, Египет, Греция, Константинополь, Рим, Китай и т.д. В Ветхом Завете имеется весьма примечательная притча. Пастух Давид своей мастерской игрой на арфе и чудесным пением сумел развеять печаль Израильского царя-Саула. Также упоминается музыкант Дамон облагоразумивший своим пением развратных юношей.

Позднее, в первые годы зарождения ислама музыка воспринималась как корень зла и отход от норм ислама. Исходя из этих рассуждений на музыку было положено табу. Однако со временем великолепное чтение пророком Хз.Мухаммедом (с.а.с) священной книги Корани-Керима вкорне изменило представления мусульман о музыке. Ещё одним ярким примером положительной трансформации музыкального восприятия в сознании ранних мусульман, является чудесное исполнение азана (призыва на молитву) Билалом Хабеши. Музыка постепенно становилась средством самовыражения, коммуникации, эстетического вкуса и описания прекрасного. Каждый народ начал читать священную книгу Корани-Керим, в соответствии с музыкальными традициями своей собственной культуры. Начало реннесанса исламской культуры датируемый примерно 800 г.н.э., затронуло многие сферы, в том числе музыку и медицину. В области медицины были сделаны интересные наблюдения и написаны колоссальные труды: Эбу Бекир Рази «Китабуль-Хави», Али бин Аббас Эль-Меджуси «Камилус-Синаатит-Тиббийе», Али бин Иса Эль-Кеххали «Тезкиратуль-Кеххалин», Эбуль-Касим Зехрави «Китаб-аль-Тасриф» Ибн Сина «Эль-Канун фит-Тиб» перенятые Европой в качестве учебного пособия.

Следует отметить, что «классическая музыка исламского мира» и «исламская классическая музыка» не однородные понятия. В современной науке предпринимались попытки осмыслить исламскую музыку в широком культурологическом аспекте и определить факторы, обусловливающие ее единство. В частности, американский ученый С.Х. Наср видит единство исламской музыки в ее «внутреннем измерении», исходящем из исламского Откровения, или Корана. Каждая подобная точка зрения интересна, но не удовлетворяет теоретиков музыки, формирующих суждения на основе анализа музыкальной ткани. Жанровые образцы классической музыки исламского мира не равнозначны с точки зрения музыкального языка и принципиально различны в аспекте музыкальной речи. Это позволяет говорить о двух типах музыкального мышления, не зависящих от религиозных, этнических или языковых факторов. Другими словами, исламская музыкальная классика не является простым суммированием арабской, турецкой и других музыкальных традиций, не каждое из которых можно назвать собственно «исламским» (Шамилли Г.Б. 2012:118).



Стоящий у истоков исламской философии Якуб ибн Исхак аль-Кинди (800-873) является основателем музыкального языка. Музыка во всех своих проявлениях стала предметом исследования аль-Кинди. Он установил связь между музыкой и дыханием и сумел передать её посредством медицинских знаний, тем самым став основателем исламской музыкальной теории. Стремясь доказать влияние музыки на душу и тело человека, аль-Кинди в своём труде под названием «Китабуль-Мусаввитад» исследовал положительное и отрицательное воздействие звуков на человека. Кроме того, он написал семь книг о музыке, из которых до наших дней дошли всего четыре: «Аль-Мусики», «Аль-Калям фи аль-Мусики», «Китаб фи ихсас аль-ика» и «Аль-Мусики аль-Кабир». В этих трудах он более основательно, чем греческие теоретики, изучил физилогические основы звука и музыки. Фараби, в своём сочинении «Аль-Мусики аль-Кабир», рассказывает о том, как аль- Кинди лечил юношу с помощью музыки. Обладая глубокими знаниями в области музыкальной науки и практики, а также в медицине, астрономии и физике, аль-Фараби особенно исследовал взаимосвязь этих наук. В частности о связи музыки с другими науками (Шенгюль Э. 2014: 39).

Плеядой мусульманских философов были написаны многочисленные музыкально-энциклопедические трактаты про основы музыки, про её категории, про ритмические формулы, макаматы и т.д. среди которых имеет быть место: «Китабу-л-мусика ал-кабир» Аль Кинди, «Китабу-л-мусика ал-кабир» («Большая книга о музыке») Абу Насра Мухаммада ал-Фараби, «Китаб аль-Шифа» («Книга исцеления») Ибн Сины, «Эмрази-Руханийе негамати мусикийе иле тедави» Хафиз Хасана бин Ахмеда, «Тадили Эмзидже» Шуури Хасан Эфенди, «Эр Рисалетуль Мусикийе Минеддеваируханиййе» Геврекзаде Хасан Эфенди, «Рисалейи Шерефийе» и «Китаб уль адвар» Саффиуддина Урмави и т.д.

Гений Востока, основоположник восточной и западной теории музыки, Фараби будучи знаком с музыкальными трудами античных философов Пифагора и Платона, а также с сочинениями арабских и персидских музыковедов, в своей книге «Китабу-л-мусика ал- кабир» (состоящий из вступительной части и трёх глав) затронул основы музыки: ноты, макамы (виды ладов), ритмы, вокальную и инструментальную музыку. Следует отметить, что.....Фараби выступает вовсе не переводчиком произведений Арситоксена, а наоборот, ключевой фигурой, творчески осваивающей в новых исторических условиях музыкальные учения, пришедшие из далёких времен. И именно поэтому он признан во всём мире отцом Восточного музыковедения. Фараби был близко знаком с музыкальными воззрениями представителей школ Пифагора и Платона, а также с творчеством персидских и арабских музыковедов Фехлиза (Барбада) ибн Сурайжа, Исхака Мавсулий, которые прошли через ранний период Исламского ренессанса. Освещая различные исторические вопросы, он обращается к научному наследию этих учёных и соответствующим образом в своей книге комментирует их (Хасанов А.Т. 2022:1-2). В музыкальных летописях средневековья таких как «Зийнат Аль-мажолис» рассказано, что Абу Наср Фараби находясь на приёме Сахиба ибн Аббада в городе Рай, на приёме в честь министра, исполнил мелодию на придуманном им инструменте. Внешне напоминающее маленькую тыкву данный инструмент носил название «гипчак». Фароби исполнял мелодию из трёх частей, а слушатели в первой части плакали, во второй рассмеялись, а в третьей части волновались (Вахидов Ю.К. 2020:113).

Безусловно самым изюмительным в трудах аль-Фараби является классификация макамов (ладов), их восприятие человеческой душой, а также их исполнение в соответствующее время дня. Вот данная классификация макамов о влиянии на человеческую душу:

- Макам Раст: Приносит человеку радость и спокойствие.
- Макам Рехави: Наводит человека на мысли о бесконечности.
- Макам Кучек: Дарит чувство грусти и глубокой печали.
- Макам Буюзюрк: Будит в человеке чувство страха.
- Макам Исфахан: Придаёт умение подвижности и дарит чувство надёжности.
- Макам Нева: Придаёт чувство умиротворения и удовольствия.
- Макам Ушсак: Вызывает чувство смеха.
- Макам Зиргюле: Вызывает состояние сна.
- Макам Саба: Придаёт смелость и силу.
- Макам Буселик: Придаёт силу.
- Макам Хусейни: Придаёт чувство мира, спокойствия и комфорта.
- Макам Хиджаз: Придаёт чувство скромности.

Вот данная классификация о соответствующем времени дня:

- Макам Рехави: Оказывает влияние во время имсак (рассвет).
- Макам Хусейни: Эффективно ранним утром.
- Макам Раст: Эффективно в кушлук (приб. 40-50 мин. после восхода).
- Макам Буселик: Эффективно в кушлук.
- Макам Зиргюле: Эффективно утром и в полдень.
- Макам Ушсак: Эффективно в полдень.
- Макам Хиджаз: Эффективно вечерней зарей или в «золотой час» (приб. 40-50 мин. до заката).
- Макам Ирак: Эффективно вечером.
- Макам Исфахан: Эффективно на закате.
- Макам Нева: Эффективно ночью (Шенгюль Э. 2014: 40).

В плеяде культовых учёных вписавших своё имя в историю тюрко-исламской культуры, Ибн Сина (980-1037) также исследовал влияние музыки на человеческий организм. В своих исследованиях он обнаружил, что для эффективности лечения пациенту необходимо создать уютную обстановку с прослушиванием музыки. Анализируя труды аль-Фараби, он пришёл к выводу, что музыкальные ноты отражают колебания душевного резонанса человека. Воздействия музыки обусловлены ее способностью вызывать в человеке эмоциональные реакции.

В трактате XI века «Габуснаме» указывалось, что музыка обладает лечебным действием, и приводилось соотношение влияния различных частей мугама на человека. Из старинных источников следует, что азербайджанский мугам состоит из разделов, каждый из которых по-разному влияет на настроение и самочувствие слушателя: дерамед (песенно-танцевальное вступление) и бердашт (инструментальное вступление) поэтапно расслабляют и умиротворяют слушателя, майе (импровизация) и тесниф (песня) полностью успокаивают, иногда вводят в состояние психологического транса, а иногда рождают приподнятое настроение, ренг (танцевальная мелодия) бодрит, пробуждает слушателя и как бы возвращает его «с небес на

землю». Автор «Габуснаме» советует музыканту:....«Хорошая же музыка, исцеляя душу, возвращает здоровье телу.....» (Алекперов Ф. 2012:1-2).

Одним из видных азербайджанских знатоков музыки, талантливый удистом и известным певцом своего времени Саффиуддином Урмави было разработано самое совершенное направление лада «Модиус». «Полная книга о музыке» считается бесценным и единственным произведением Ибна Зайла. Он разработал новую методику, как определить лады с помощью арабских букв. Абдукодир Марогий в XV веке, хотя и родился в городе Марог (Азербайджан) вторая половина его жизни прошла в сарае Амира Темура в городе Самарканд, и умер в городе Хират. В книге «Мелодии в науке музыки» («Жами ал-алхан фи илм ал мусики») он обогатил такие инструменты, как кеманча, семиструнный гиджак (Вахидов Ю.К, 2020:112). В XIII в. в теории Сафи ад-Дина аль-Урмави (1230–1294), вошедшего в историю как основатель школы «систематиков», впервые возникла новая парадигма описания музыкального языка, которая была подхвачена и разработана его продолжателями – Абд аль-Кадиром Мараги (1353–1435) и Кутб ад-Дином аш-Ширази (1236–1310/11). Надо думать, что это было связано с общими важными изменениями, происходившими в других сегментах исламской культуры в XIII в. В частности, с осознанием филологии как метода, применение которого стало возможным в совершенно разных областях знаний (Шамилли Г.Б. 2012:111). Музыкальное наследие Саффиуддина Урмави-гениального учёного, новатора включившего термин «макам» в музыкальную культуру, сравнившего философию музыки со звёздной системой «зодиакальным кругом», вдохновило массистого композитора Узеира Гаджибекова на следующие слова: «Что достигшая к XIV веку «своего высшего расцвета» музыкальная культура народов Ближнего Востока «гордо возвысилась в виде двенадцатиколонного и шестибашенного сооружения», с высоты которого открывался вид на все четыре стороны света: от Андалузии до Китая и от средней Африки до Кавказа. 12 колонн «представляли собою 12 основных мугамов, а 6 башен-6 авазат» (Атаев Т., 2017).

В этом контексте У. Гаджибеков останавливается на брошюре азербайджанского музыковеда XIX-XX вв. Навваба Карабаги из Шуши под названием «Визухиль Аргам» («Разъяснение цифр в музыкальной науке»). Навваб, опираясь на исследования видных философов и музыковедов мусульманского Востока (Фараби, Ибн-Сины, Сафиаддина Урмеви, Абдульгадира Марагаи) и античного периода (Платон, Аристотель), предоставил сведения о сущности музыки, музыкальной эстетике, проблемах исполнительства, эмоциональном воздействии музыки на слушателей, её целительных возможностях (Атаев Т., 2017).

Благодаря многочисленным работам видных, восточных теоретиков музыки, всему миру стало известно о культурном наследии «Большого Ближнего Востока». Среди них имеют быть место двенадцать видов макамов (ладов) народов Средней Азии, Хорасана и Азербайджана: «Ушшюк», «Наво», «Бусалик», «Рост», «Хусайний», «Хиджаз», «Раховий», «Зангула», «Ирак», «Исфахон», «Зирафканд», «Бузрук». Абдурахман Джами в своём музыкальном трактате изложил свои научные взгляды о каждом из этих макамов. Их структура, звучание объяснено с помощью музыкального инструмента уд (Джураев А. А.2022:2).

Понятие «классическая музыка» указывает на многочастные циклические композиции, предназначенные для ансамблевого вокальноинструментального либо

сольного инструментального исполнения. Основные из них:– западно-арабская (магрибская) нуба и мувашшах; – восточно-арабский макам ал-‘ираки и инструментальный таксим; – турецкий макам; – иранский аваз и дастгах; – азербайджанский мугам-дастгах; – туркменский и уйгурский инструментальный мукам; – таджикский и узбекский маком и другие. Почему вышеназванные композиции определяются понятием «классические»? Во-первых, потому, что эволюция музыкальных жанров приходится на IX–XV вв., относимые к классическому периоду исламской культуры во многих ее сегментах. Во-вторых, музыка исполняется на тексты классической поэзии. (Шамилли Г.Б. 2012:105).

Бессподобным жанром исламской музыки является суфийское музыкальное искусство (сама, мунаджат,каввали, макам и нашид). Специфичность многослойной ткани суфийской музыки требует разновекторных исследований. Здесь проявляется взаимосвязь с литературой, поэзией, живописью и т.д. В этом смысле наиболее показательными являются трактаты «Лл-лумаъ фн-т-тасаввуф» Сарроджа Ат-Туси, «Шарх-ат-таарруф» Калободи Бухорои (X в.), «Кашф-ал-махджуб» Худжвири, «Рисола фи-с-самаъ ва-р-ракс» Лл-Аббаси, «Ихья улум ад-дин» и «Кимиё-и саодат» Ал-Газали, «Нагмаи Ушшок» Ал-Чпштн, «Ал-Мунхист» Ат-Тирмизи, «Китаб-ас-самаъ» Суллами Нншобури (ум. 412 г.х.), «Аврод-ул-ахбоб» Бохарзи, «Суфп-нома» Аббоди, которые вплоть до настоящего времени, пока еще не стали объектом специального музыковедческого исследования (Низамов, А., 1998).

Согласно традициям восходящим к истокам тасаввуфа музыка является пищей для души. По словам известного исследователя И.Л. Иноземцева, музыка как средство разговора с Господом, является неотъемлемой частью ритуального танца-сама. В музыкальном востоковедении проведена четкая линия преемственности от пения шаманов к «громким зикрам» суфиев, в частности, чор-зарба, и далее, к профессиональной музыке устной традиции в искусстве средневекового макамата. Интересно, что суфии здоровье и болезнь сравнивали с музыкой. Так, суть сравнения заключалась в понимании здоровья как синтеза гармоничных звуков, вибрирующих в теле человека. Именно гармоничный, верный тон позволяет человеку сохранять здоровье. Здоровье сравнивалось с хорошо настроенными струнами инструмента. Животворным суфии считали правильный ритм, движение. Суггестивная сила ладоинтонационной формульности ярко проявляла себя и в эпоху средневековья, в частности известны формулы и из суфийской практики. Например, существовали известные формулы суфийского скандирования – «як зарб», «ду зарб», «се зарб», «чор зарб» (Шахбазов Ф., 2016:1).

Символом музыки «тасаввуфа» является духовный инструмент-тростниковая флейта «ней». В одном из чудесных преданий восходящих к временам самого Пророка Мухаммеда (с.а.с.) говорится следующее: «Однажды Пророк Мухаммед (с.а.с.) поведал своему зятю Хз. Али божественную тайну. Тяжесть этой тайны настолько затмила душу Хз. Али, что он не смог умолчать и склонившись над пустым колодцем, шепнул ему свою тайну. Спустя некоторое время в пустом колодце вода забила ключом. От благодати изливающейся воды, по краям колодца выросли тростники. Некий пастух срезав один из тростников проделал в нём отверстия. Дыхание пастуха случайно проникло в камышовые срезы и зазвучала мелодия наподобии вздоха влюблённого. В это время проходивший мимо Пророк Мухаммед

(с.а.с.) услышав вздохи исходившие из тростника понял скрытую в нём великую тайну и мудрость. С того самого дня ней стал музыкальным инструментом и источником вдохновения» (Ток Э.2014:2). Сущность нея наилучшим образом раскрывается в «Месневи» Мевланы, где ней отождествляется с инсан аль-камиль и с опьянённой любовью. Оторванный от Творца и посланный в бренный мир, инсан аль-камиль словно влюблённый ней жаждет своего возвращения на Родину- Хуббуль (любимую Родину), т.е. к Создателю. В этом контексте по философии тасаввуфа прозревшая душа (влюблённого) стремится к Возлюбленному и лучшим методом воссоединения являются: (зухд, зикральная практика, непрестанное сознание (муракаба), радение (сама), преодоление состояний (ахвал), стоянок (макамат) и возвращение к истинному Возлюбленному-Богу (тарик), переход из состояния фана в бака, в ваджд, в мушахада. Весь этот путь переплетён с мелодией влюблённого нея. По этой причине в текке, ханака, завия или джамаат-хана, а также во дворцах так полюбился ней. Всё мироздание зиждется на ритме божественного слова: «Кун фая кун!» (*«Он говорит: "Будь", и оно вершится»*). Под ритм этих слов, в музыкальном сопровождении нея, семазены словно вращающиеся планеты и души, кружились вокруг Бога в любовном экстазе. «Согласно суфийскому преданию, основа практики сама была заложена, когда Джалал ад-дин Руми, находясь на базаре, услышал ритмичный стук молотков золотых дел мастеров. В монотонных ударах, которыми ремесленники обрабатывали драгоценный металл, поэт различил сакральный ритм поминания Аллаха «Ля илляха илля Ллах» («Нет божества, кроме Аллаха»). Это откровение вызвало у Руми мистический экстаз (ваджд), и он, воздев руки к небу, начал спонтанно кружиться на месте, что впоследствии стало основой знаменитого ритуала кружащихся дервишей» (Газизова Б.).

В тасаввуфе имеется тонкая грань между понятием «хал» и «макамат». Хал (экстаз, душевное озарение салика) дарованное Свыше, а макамат это нравственная ступень, результат собственных усилий *путника.* Суфийский шейх, теолог, философ, знаток музыки Абдурахман Джами, отметил уникальность 12 макамов. Каждый макам оказывает на слушателей специфическое воздействие, вызывая шквал эмоций. Однако по словам учёной Тамилы Джани-заде: «При попытках определить, что же есть макам как понятие музыкальной культуры и что составляет его сущностные структурообразующие признаки, возникают значительные методологические трудности. Макам трактуется в прямом значении слова («место»), как звуковысотная структура (ладовый звукоряд, тип мелодии, мелодическая модель), способ (принцип) развития, жанр, модель для импровизации, канон (жанровый, художественный, технологический) и т.д. В этих «представлениях» просматривается упорное стремление «ухватить» специфику рассматриваемого феномена, включив его «разными путями в общемировую музыкальную культуру». Но для «понятийного описания» данной музыкальной формы «необходим более широкий контекст культуры, обращение к тем её немузыкальным духовным пластам, с которыми музыка в определённый исторический период особенно сближалась». Такими явлениями видятся «поэтическая газель и суфизм повлиявший на её «жанровые особенности» (Атаев Т., 2017).

Слова Марена Мерсенна: «Как красота Вселенной основана на равновесии всех ее частей, пишет он, так и благозвучность музыки является следствием правильного сочетания консонансов, служащих в композиции главной составной частью. А «зву-

чание диссонансов»-это беспорядок, который вносит в жизнь «страсти и пороки». Поэтому «в гармонии нет элементов, которые нельзя было бы сопоставить с моральными свойствами человека. С их помощью мы постигаем гармонические, арифметические и геометрические основы всех добродетелей и все, что может создавать наше воображение». Консонанс (созвучия) у Мерсенна означает радость, дружбу, спокойствие, а диссонанс-борьбу, поэтому, как утверждает он, «каждый любящий порядок человек получает больше удовольствия от консонанса, чем от диссонанса» (Атаев Т., 2017). Учёный выдвигает гипотезу о взаимосвязи музыкальной гармонии с душевными, телесными состояниями человека, а также всех атомов и частиц Вселенной, что наводит на мысль о фундаментальных понятиях тасаввуфа хал, макамат и т.д.



Известный тюркский учёный своего времени Шуури Хасан Эфенди в труде «Тадиль-уль-Эмзирдже» выдвигает очень интересную гипотезу о взаимосвязи макамов с ритмом сердцебиения. Если сердцебиение не совпадает с макамами, то это отклонение от норм. Наряду с этим даётся также и классификация макамов, но в отличии от аль-Фараби по чину и общественному положению:

- Макам Раст: для общества учёных
- Макам Исфахан: для общества высокопоставленных лиц
- Макам Хиджаз: для общества дервишей
- Макам Рехави: для общества суфиев

Последний представитель традиционного врачевания Османской империи, главный врач Геврекзаде Хасан Эфенди (727-1801) является автором двух массистых трактатов по музыке «Неджетуль Фикрийе и Тедбируль Веладети Бикриййе» (ссылался на текст Ибн Сины переведённым им самим при лечении детских болезней), «Эр-Рисатуль-Мусикийе Минед-деваи рруханиййе». Оригинальным является второе сочинение «Эр-Рисатуль-Мусикийе Минед-деваи руханиййе» **доводящее до нашего сведения** суть музыки и отношение к ней в то время. В данном труде содержится ценная информация о легендарных личностях в истории: «Ламек, Хз. Давуд, Навуходоносор, Пифагор, Сократ, Платон, Гиппократ, Аристотель, Александр, Гален, Фараби, Зази, Мевлана Джалаледдин Руми, Урмеви, Шуури Хасан Эфенди, Сулейман Саадеттин Эфенди» (Шенгюль Э. 2014:43).

Эпоха Возрождения на Востоке способствовала развитию культурно-экономических связей. С этих пор открывается новая страница в тюрко-исламской культуре, наблюдается расцвет во всех областях в том числе и в *музыкальном* искусстве. Данный вектор времени можно подразделить на три периода. Первый период становления в истории тюрко-османской музыкальной традиции относится к X-XV векам.

С принятием ислама, постепенно религиозная музыка вплетясь в культуру тюркского народа сумела привлечь к себе внимание государственных деятелей. Во дворцах тюркских правителей настолько прижилось исполнение инструментальной музыки, что со временем это вошло в дворцовую традицию. Не подлежит сомнению, что кристаллизация такого музыкально-поэтического жанра, как газал, могла протекать двумя разными путями в том случае, если бы изначально этот жанр формировался на основе двух языков – арабского и персидского. Однако газал, стоящая у истоков эволюции классической музыки исламского мира, изначально

распевалась придворными музыкантами – персами, арабами и другими – на арабском языке, и только позднее на персидском и тюрки (Шамилли Г.Б. 2012:104).

Серъёзные исследования в области музыкотерапии были начаты в период Сельджукской и Османской империй. **Ключевые звенья в османской музыкальной традиции** составляли **духовные чаяния и религиозные воззрения людей.** Они образовывали тондем музыкального языка, исламскую музыкальную картину мира.

Второй период, именуется временем трансформаций с XV по XVI века. Данное столетие было ознаменовано некоторыми изменениями в звукоряде, ладах и макамах. Основную роль здесь сыграло открытие новых обителей братства Мавлявийа–Мавлявихане на огромной территории, простирающейся от Балкан до внутренней Анатолии, которые были своеобразными центрами изучения и обучения религиозной музыкальной традиции и культуры (2017).

В больницах (Дарушшифа) построенных для лечения умственных болезней в определённые часы игралась инструментальная музыка. На этом фоне выделились два музыкальных жанра: суфийская и классическая тюркская музыка, а затем Сельджукская и Мевлевийская.

В хрониках средневекового Востока зафиксированна информация о функционировании в Шаме (Сирии) 1154 г.н. первой исламской больницы с применением музыкотерапии. Её строительство принадлежит Сельджукскому атабеку, Нуреддину Зенги. Бимаристан представлял собой вереницу прекрасных зданий открытых для людей всех вероисповеданий и национальностей. Подобного рода заявление имеется и в книге исламского врача Абдульмеджида Эфдалюд-Девле Мухаммед Бин Абдуллаха «Эс-Сафади, Китабуль-Вафи биль Вефаят», где он передаёт информацию о своём назначении Нуреддином Зенги личным врачом и главным врачом в новой построенной больнице «Больница Нуреддина». В сочинении придворного врача Мусы бин Хамун посвященное султану Османской империи Сулейману, содержится информация о допущении терапевтического воздействия музыки, как при зубных болезнях так и при лечении детской психиатрии. В путевых заметках *известного путешественника Османской империи*, Эвлии Челеби говорится о персонале из семидесяти человек лечащим пациентов музыкой три раза в день.

По историческим хроникам дошедшим до нас известно, что Осман Шевки Улудаг, ссылаясь на труд Эбу Усайбе «Исламская медицина», передаёт информацию о том, как в медицинских бимаристанах ранее лечили пациентов с помощью музыки, и описывает полученные результаты следующим образом: «Для грустных, печальных, подавленных, а также для тех, кто был прикован к цепям, и для душевно-больных исполняли разные мелодии, подходящие их состоянию и болезни. С течением времени эти пациенты всё больше поддавались положительному воздействию этого прекрасного музыкального пира. Через некоторое время у многих из них наблюдалось восстановление здоровья. При этом было замечено, что одна и та же мелодия не оказывает одинакового влияния на всех, и стало ясно, что необходимо менять напевы и макамы (лады) в зависимости от болезни». Можно сказать, что это осознание сыграло важ-



Заключение

ную роль в переходе к традиции использования различных макамов в музыкальной терапии в зависимости от характера заболевания (Шенгюль Э., 2014: 38).

«Дарушшифа имени Гевхер Насибы» (1206 г.) в Кайсери является ещё одной из комплексных лечебных зданий построенных при Сельджукском правителе, Гияседдином Кейхюсревым. Уникальность данного здания заключается в акустических звуковых каналах проведённых в комнаты для отражения звуков воды и музыки во время лечебных процедур.

В «Дарушшифа имени Туран Мелики» (1228 г.) построеной дочерью Эрзинджан Бея Фахретдина, султаншей Туран Меликом. Это здание в XX в. было включено в список всемирного культурного наследия ЮНЕСКО. «Амасийское Дарушшифа» (1308 г.) принадлежит Эльханскому правителю султану Олджайто Мехмеду Худабенди. Здесь также проводились сеансы музыкотерапии для душевнобольных.

«Дарушшифа имени Фатеха» (1470 г.) в самой большой больнице средневековой Европы оказывались лечебные услуги. Под музыкальное сопровождение для прикованных к постели, инвалидов и страждующих. И здесь проскальзывает имя *путешественника Османской империи*, Эвлии Челеби: «Для больных и обезумевших были назначены музыканты и певцы, чтобы избавлять их от безумия (для лечения душевных расстройств).» (Сезер Э., Атыджы Э. 2017:460).

«Дарушшифа имени Баязида II» (1488 г.) строительство этого комплекса было поручено архитектору Хайреддину. Акустика этой лечебницы (бимаристана) была запланирована с учётом отражения звуков воды и была пригодна для проведения лечебных процедур с применением музыкальной терапии.Эта постройка не имеет аналога для тюркской психиатрии и культуры. Эвлия Челеби отмечает, что певец в сопровождении 7 музыкантов играющих на таких инструментах, как скрипка, сантур, *многоствольная флейта*, уд, ней и др. устраивали концерты для больных. Известно также, что в дарушшифа наряду с лечением лекарствами и музыкой проводилась реабилитация благоуханиями (гиацинт, базилик, тюльпан, гвоздика, левкой и др.) (2017:461).

«Дарушшифа Сулейманийе» (1577 г.) было построено по указу правителя Сулеймана Кануни здание для лечения умалишённых было построено по проекту известного архитектора Синана.

Музыка, как лечебный феномен имеет чувственную, но сложную многоуровневую, этномузыкальную структуру кристаллизовавшуюся в промежутке долгого исторического ареала. Ядро музыкальной терапии-это психотерапевтический метод занимающий весьма особое место в медицине тюркских народов. Тюрки-первопроходцы сумели ознакомить и раскрыть тайны музыкотерапии.

Написанные трактаты культовых мусульманских философов по музыке были продиктованы желанием раскрыть всему миру тайны музыкальных нот. Посредством данного явления учёные желали исцелить людей от телесных и душевных недугов.

Золотой век мусульманского Востока на перипетии упадка ознаменовался монгольскими нашествиями (XIII в.), кровавой реконкистой, в придачу распадом Арабского халифата, затормозившим развитие синкретической арабо-мусульманской культуры в самом её расцвете. Опередив на два столетия закат восточного ренессанса, Османская империя в XVII веке берёт курс на Запад и тем самым начинается новый период в истории.

Исходя из вышесказаного становится ясно, что в многомерности исламской музыки возникает некий симбиоз, романтический период в тюрко-османской музыке.

Данный период-танзимат длится вплоть до XX века. Из этого следует сделать вывод о том, что термин «классическая музыка исламского мира» иденцифицирует лишь географические координаты распространения музыки на ближние и дальние географические ареалы входившие в состав Османской империи. Постепенно этническая и фольклорная музыка других народов адаптировавшись к специфической исламской культуре, перекладывается на восточные ноты.

В заключении хочется отметить, что по своему уникальному укладу суфийская музыка будучи мистической формой богослужения (зикры-джахри и сама) пробуждала в сердце салика чувство божественной любви именуемые: «аль Махабба», «ишк». Живучесть музыкальных традиций тасаввуфа возможно объяснить искренностью и доступностью не только привилегированным лицам, но и простому люду.

ЛИТЕРАТУРЫ

Алекперов Ф. (2012) https://anl.az/down/meqale/azerizv/2012/iyun/06.htm).

Атаев Т. (2017) Музыкальные «12» через призму суфизма: Суфийские макамы и халы в музыке (часть 2) http://islamsng.com/aze/culture/12793

Атаев Т. (2017) Музыкальные «12» через призму суфизма: Суфийские макамы и халы в музыке (часть 3) http://islamsng.com/aze/culture/12793

Вахидов Ю.К. (2020). Старинные инструменты, перечисленные в древних рукописях, с.112
file:///C:/Users/Admin/Downoads/strinnye-instruenty perechislennye-v-drevih-rukopiyah %20(1). Pdf .

Газизова Б. Роль звука в суфийских духовных практиках
https://designschool.am/project/505e23bdb8964542ae663b3d457f83a1

Джураев А. (2022). "Музыкальный трактат" Абдурахмана Джами: возможности музыкального инструмента уд, с. 2.

Музыка в Османской империи: между Пифагором и суфийским неем (2017) http://islamosfera.ru/muzyka-v-osmanskoj-imperii-mezhdu-pifa/.

Сезер Э., Атыджы Э. (2017). Международный симпозиум по религиозной музыке От прошлого к настоящему. Сборник докладов, с. 460).

Тарасова О. (2022) Философия музыки как отражение гармонии Вселенной.

Tok E. (2014). Ней у мевлевийских поэтов XVII века, с. 2.

Хасанов А.Т. (2022). Теория восточной музыки, трактовка Фараби, Проблемы современной науки и образования № 2 (171),с.1-2.

Шамилли Г.Б. (2012). Классическая музыка исламского мира в аспекте проблемы части и целого, с.118 file:///C:/Users/Admin/Downloads/muzykalnyy-traktat-abdurahmana-dzhami-vozmozhnosti-muzykalnogo-instrumenta-ud.pdf .

Шахбазов Ф. (2016) Аспекты изучения связей музыки и медицины на основе Азербайджанского музыкального фольклора, Министерство Образования Азербайджанской Республики Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибейли, с. 9
https://aak.gov.az/upload/dissertasion/sen/sen_n_saf_30_09_16.pdf.

Шенгюль Э. (2014). История музыкальной терапии и больницы султана Баязида II в Эдирне, Эдирне Культурные публикации администрации провинции Эдирне с. 39.

Низамов А. (1998) Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии https://cheloveknauka.com/sufizm-v-kontekste-muzykalnoy-kultury-narodov-tsentralnoy-azii

Fərqanə ZÜLFÜQAROVA
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Azərbaycan Respublikası Prezidenti yanında
Dövlət İdarəçilik Akademiyası
ORCID ID: https//orcid.org/0009-0004-9550-3096
E-mail: farqana.zulfuqarova @mail.ru

FOLKLORUMUZUN VURĞUNU ƏZİZƏ CƏFƏRZADƏ YARADICILIĞINDA MİLLİ KİMLİK KONSEPSİYASI VƏ QADIN AŞIQLARI

Özət. Məqalədə milli kimlik konsepsiyası, Ə.Cəfərzadənin Azərbaycan folklorşunaslığında və ədəbiyyatşünaslığında bədii irsi, elmi yaradıcılığı, folklorizm mövzusu və qadın aşıqları haqqında məlumat verilmişdir. Eynilə məqaləyə cəlb olunmuş, ədibin nəsr əsərlərində folklor janrları və onların təzahür formaları sistemli şəkildə araşdırılmışdır. Ümumən Azərbaycan ədəbiyyatı və folklorşünaslığının həlli üçün böyük əhəmiyyət kəsb edən önəmli mövzuların həllindən Ə.Cəfərzadənin bədii yaradıcılığında milli kimlik konsepsiyasından və folklorşünaslığının aparıcı mövqeyə malik olmasından, qadın aşıqlarından "folklorizm" məsələsi kimi qələmə aldığımız ədəbi-bədii layın, və yaxud elmi baxımdan böyük əhəmiyyət kəsb edilməsi diqqətə çatdırılılır. Ə.Cəfərzadənin milli kimlik konsepsiyasında Azərbaycanın aşıq, şair qadınlarının çoxşahəli fəaliyyəti ümumən Azərbaycan ədəbiyyatı və folklorşünaslığında "qadın yaradıcılığında" yeniliklə nəticələnmişdir. Eynilə də, Ə.Cəfərzadənin yaradıcılığında ilk dəfə olaraq Şirvan qadın aşıqları, onların yaradıcılığında milli kimlik konsepsiyası, ümumən aşıq qadınlrın sənətlərində dolğun şəkildə inkşaf etdirilmişdir. Folklorumuzun vurğunu Əzizə Cəfərzadə yaradıcılığında milli kimlik konsepsiyası qadın-anaların yaradıcılığına yeni ruh gətirərək qırmızı xətlə keçir. Məqaləyə cəlb edilmiş folklorşünas yazıçısının öz əsərlərində qaldırdığı qadın problemləri mühüm bəşəri xarakter kəsb edir. Azərbaycan folklorşünaslığında və ədəbiyyatşünaslıqda mövzu ilə bağlı bəzi tədqiqatlar aparılmışdır. Sözügedən araşdırmaya əsas etibarı ilə müraciət etdiyimiz yazıçı Əzizə Cəfərzadə haqqında aparılmış tədqiqat əsərləri daxildir. Həmin araşdırmalarda birbaşa folklorşünaslıq problemi öyrənilməsə də, həmin yazıçının poetik sistemi, üslubları araşdırıldığından zəngin materilla rastlaşırıq. Ümumən sözügedən problemlə əlaqədar olduğu üçün bizim üçün filoloji əhəmiyyət daşıyır.

Açar sözlər: mənəvi, milli kimlik konsepsiyası, müasir, münasibət, yaradıcılıq, qadın problemi, folklorizm

Summary. The development of the problem of attitude towards women in fiction continues till recent times, and in our opinion, it is not scientifically relevant to determine the starting and ending framework for this topic. This theme consists of National Identity conception, female destiny in Aziza Jafarzade's creativity in Azerbaijan folklore literature and in the society. The article is regularly divided it's activity, introduction, the actuality, the aim and duties of the article, the scientific innovations, theoretical methodological bases of the subject, the theoretical-practical importance of the article. The article in the same time is about Aziza Jafarzade's folklore study thoughts, the genius author's theoretical basis of the folklore problem, collecting activity, the genre "bayati", female ashugs (saz player and singer) in her investigations.

Aziza Jafarzade's activity in folk poem collecting and investigation branches National Identity conception, female ashugs, playing saz singing folk songs are investigated. The next problem is about the usage of folklore in Aziza Jafarzade's artistic activity. It belongs on the creative usage from the lyrical folklore examples – "bayati", song texts in this works of art, the place of the ceremonial folklore (witchcraft, fortune-telling and bAliefs) in the writer's works of art, specially the usage from the folk epic tradition: legends, the creative usage from the child folklore examples: games and riddles, the creative usage from the speech folklorism: folk sayings. In the conclusion the main role of folklore problems in Aziza Jafarzade's scientific investigation is affirmed and the gained scientific theoretical thoughts National Identity conception, heritage, scientific creativity, female ashugs, playing saz singing folk songs are systematized in literature. The study of the phenomenon and problem of women, which is an important and complex problem that is constantly relevant, in the context of different worldviews, in literature, art and society, from a theoretical and experimental point of view, the philosophical-psychological explanation of the relations between women and society, the internal meaning of the relations between women and the social environment. It is important for understanding, confirmation, scientific and artistic analysis of its nature and content.

Keywords: moral, National Identity conception, modern, attitude, creativity, woman problem, folklorism.

Giriş. İstedadlı yazıçı, şair, folklorumuzun vurğunu Əzizə Cəfərzadənin (1921-2003) yaradıcılığında milli kimlik konsepsiyası ana, qadın və qadın aşıqları mövzusu daha çox diqqəti cəlb edir, ümumən bunlar da Əzizə xanımın həyatından qırmızı xətlə keçir.

Ə.Cəfərzadə saysız tarixi romanlar, povestlər, bayatılar, şeirlər yazmış və bununla oxucuların dərin məhəbbətini qazanmışdır. Əzizə xanım 1937-ci ildə "Ədəbiyyat qəzeti"ndə dərc etdirdiyi "Əzrayıl" hekayəsi ilə ilkin yaradıcılığına qədəm qoymuşdur. Müəllifin tərcümeyi-hal xarakteri daşıyan 1960-cı illərdə yazdığı "Natəvan haqqında hekayələr" (1963), "Qızımın hekayələri" (1964), "Anamın nağılları", "Çiçəklərim" və sair uşaqlar üçün yazdığı hekayə və nağıllardır. "Sahibsiz ev" (1966), "Əllərini mənə ver" (1969) kitablarında toplanan bədii nümunələr istedadlı yazıçı olan Əzizə Cəfərzadəni daha çox onu milli kimliyə, xalq məişətinə, milli xüsusiyyətlərə, milli ruha, düşüncəyə bağlılığının təcəssümü olaraq diqqəti cəlb edirdi. Ə.Cəfərzadə sənətinin folklorşünaslıqdan bəhrələnməsi yazıçının ədəbiyyatdakı milli düşüncəni qoruması fədakarlığının yalnız bir istiqamətidir. Ə.Cəfərzadə həm də folklorumuzun örnək ola biləcək və araşdırmaçısıdır. "Fatma xanım Kəminə" (1971), "Könül çırpıntıları" (1972), "Aləmdə səsim var mənim" (1972), "Azərbaycan aşıq və şair qadınları" (1974), "Şirvanın üç şairi" (1976), "Vətənə qayıt" (1977), Mücrim Kərim Vardani "Sünbülüstan" (1978), Abdulla Padarlının "Seçilmiş əsərləri" (1979), "Yad et məni" (1980), "Bakı – 1501" (1981), "Cəlaliyyə" (1983), "Hər budaqdan bir yarpaq" (1983, "Sabir" (1989) və digər əsərlərin müəllifə məxsus olması, milli kimlik konsepsiyasını ədibin folklorşünaslıq elmində mühüm olmasını, nəzəri-metodoloji bazasını, Azərbaycan filoloji-folklorşünaslıq sənətini önə gətirmişdir. Ümumən bu kimi kitablar vasitəsi ilə o, Azərbaycanda və dünya ədəbiyyatında qadın mövzusunda öz layiqli imzasını təsdiq etmişdir. Eynilə də Ə.Cəfərzadənin digər kitabları da oxucu kütləsinin dərin marağını, sevgisiini qazanmışdır. Bu əsərlərində yazıçı cəmiyyətdəki milli kimlik konsepsiyasını, qadın haqlarının, hüquqlarının qorunması, mübarizliyi, ümumən onların arzularını böyük istedadla ifadə etmişdir. 1990-2000-ci illərdə isə "Eldən-elə"

(1992), "Gülüstandan öncə" (1996), "Zərrintac-Tahirə" (1996), "Bir səsin faciəsi" (1997), "İşığa doğru" (1998), "Bəla" (1999), "Rübabə Sultanım" (2001), "Xəzərin göz yaşları" (2002), "Eşq sultanı" (2002) əsərləri ilə yazıçı oxucuların diqqətini cəlb edərək onlarda milli ruha, humanistliyə, aşıq sənətinə güclü rəğbət oyatmışdır milli düşüncəyə yaxın və uzaq tarixi keçmişə qaytarmışdır.

Ümumən Ə.Cəfərzadənin klassik ədəbiyyatda Azərbaycan qadınının azadlığı uğrunda mübarizəsi Azərbaycan ədəbiyyatı və folklorşünaslığının həlli üçün böyük önəm kəsb edən mühüm mövzuların həllində Ə.Cəfərzadənin yaradıcılığında milli kimlik konsepsiyasına, insan, qadın konsepsiyasına, əsaslanan və qadın haqqlarının, hüquqlarının qorunmasına, folklorşünaslığının aparıcı mövqeyinə, qadın aşıqlarının taleyinə "folklorizm" ədəbi-bədii layına, və yaxud elmi baxımdan böyük əhəmiyyət kəsb edilməsinə dərin diqqət yetirilmişdir (Cəfərzadə, 1961: 44).

Ə.Cəfərzadə Azərbaycan xalqının öncül folklorşünası olaraq xüsusilə aşıq qadınların yaradıcılığının öyrənilməsi mövzusunda çoxşahəli fəaliyyətə malik olmuşdur. O, araşdırmalarında bayatı janrına daha çox üstünlük vemişdir, çünki, o, yazıçılıq fəaliyyətində mühüm yer tutan bayatılardan öz bədii əsərlərində lirikbədii lövhələrin yaradılmasında fədakarlıqla istifadə etmişdir. Bu baxımdan da Ə.Cəfərzadə ana nənəsindən eşidib topladığı bayatılarla misilsiz, zəngin xəzinəni ictimaiyyətin diqqətiniə çatdırmışdır. Ə.Cəfərzadənin elmi tədqiqatları, el aşıq şeirinin araşdırılması folklorşünaslıq görüşlərinin öyrənilməsində daha diqqətə layiqdir. Bu baxımından yazıçının aşıq yaradıcılığı haqqındakı kitablarını nəzərdən keçirsək, onun Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində yaşayan qadın aşıqlarının folklorşünaslıq sənətini araşdırması, onları xalqa, mətbuata tanıtması oxucu kütləsi üçün, folklor ədəbiyyatı, ümumən Azərbaycan ədəbiyyatı üçün böyük əhəmiyyət kəsb edirdir. "Azərbaycanın aşıq və şair qadınları" adlı 12 cildlik kitabında Əzizə Cəfərzadə uzunmüddətli araşdırmalarına əsaslanaraq aşıq nəslinin köklü şəkildə xronoloji əsaslarla vermişdir (Cəfərzadə, 1974: 44).

Əzizə Cəfərzadənin "Azərbaycanın aşıq və şair qadınları" adlı bu kitabında Şirvanın aşıq qadınlarndan, onların milli-mənəvi, əxlaqi-dini fəlsəfi-psixoloji kimlik konsepsiyasından, el şairlərinin xalqa və yaxud oxucu kütləsinə təqdimatı Şirvanın qadın aşıqlarının və el şairlərinin yaradıcılığının tədqiqi kimi ərsəyə gəlməsi böyük önəm kəsb edir. Yazıçının özünün qeyd etdiyi kimi "Aşıq sənəti muğamdan daha qədimdir" (Зульфугарова, 2014: 522).

Əzizə Cəfərzadənin "Azərbaycanın aşıq və şair qadınları" adlı bu elmi əsərində Şirvanın aşıq, şair qadınlarnın hansı mühitdə formalaşmasındakı əsas nüanslar açıqlanmışdır və geniş oxucu kütləsinə təqdim olunmuşdur.

Ə.Cəfərzadənin "Azərbaycanın şair və aşıq qadınları" ikicildliyində üst-üstə düşən qadın sənətkarın yaradıcılığındakı kimlik konsepsiyası böyük elmi əhəmiyyəti ilə diqqətəlayiqdir. Bununla yanaşı yazıçının Azərbaycan qadınının milli təfəkküründün formalaşması insani dəyərlərə söykənərək bayatılarında lirizmi, insan konsepsiyasına, milli-mənəvi dəyərlərə əsaslanmış, tarixi, gerçək faktlardan bəhrələnmişdir (Cəfərzadə, 2014: 61).

Ə.Cəfərzadənin romanları "Bakı-1501", "Cəlaliyyə", "Aləmdə səsim var mənim", "Vətənə qayıt", "Yad et məni", "Eldən-elə", "Eşq sultanı", "Zərrintac-Tahirə", "Bir səsin faciəsi", "Səməndər quşu", "Hun dağı","Aləmdə səsim var mənim", "Vətənə qayıt", "Yad et məni", "Eldən-elə", "Anamın nağılları", "Bir səsin faciəsi", "Zərrintac-Tahirə" və b. əsərlərində şifahi ədəbiyyatla önəmli nüanslara, məsləhətlərə geniş yer ayrılmış, yazıçının milli kimlik konsepsiyası geniş oxucu kütləsinə çatdırılmışdır.

Əzizə Cəfərzadənin tarixi romanı olan "Bakı-1501" (1981) çox diqqəti cəlb edir. Əsərdə qadın mövzusundan fərqli olaraq Şah İsmayıl Xətainin Şirvanşahlar üzərinə yürü-

şündən, qanlı-qadalı illərdən və əsasən də Bibixanım adlı sadə kəndli qızının qəhrəmancasına, fəaliyyətindən, onun necə Sultanın xanımına çevrildiyindən, döyüşlərdə qalanı qoruyarkən Şah İsmayıl Xətai ilə üz-üzə gələrək onu məğlub etməsinə baxmayaraq öldürmədiyinin şahidi oluruq... (İbrahimov, 2023: 300).

Əzizə Cəfərzadənin tarixi romanı olan "Cəlaliyyə" (1983) kitabında XXIII əsrin əvvəllərində Naxçıvanın qadın hakimi olmuş Məlikə Cəlaliyyənin keşməkeşli həyat yolu və o dövrün ziddiyyətlərindən bəhs olunur. Əsərdə Atabəylər dövlətinin ikinci hökmdarı Atabəy Məhəmməd Cahan Pəhləvanın qızı Məlikə Cəlaliyyənin vətəni, torpağı, müdafiəsi yolunda canından belə keçməyə hazır olması, tarixi şəxsiyyətlər Xarəzmşah Cəlaləddinin, Qızıl Arslanın, Nizami Gəncəvinin və başqalarının bədi-psixoloji obrazı tam təfsilatı ilə diqqətə çatdırılır (İbrahimov, 2024: 184).

Yazıçı "Hun dağı" əsərində Humay ananın müdrikliyi, Aylanın sadiq sevgisi, fərqli xarakterləri bədii-psixoloji boyalarla təsvir etməklə qəhrəmanlarını oxucuya sevdirir və ümumən Hun xaqanlığının daxilində baş verən hadisələri əsərboyu diqqətə çatdırır (İbrahimov, 2024: 128).

"Zərrintac-Tahirə"(1996) romanı XIX əsrin birinci yarısında, indiki İran ərazisində yaşayıb-yaratmış (1949-1991), Şərqdə qadın azadlığı uğrunda mübarizə aparmış, Babilər hərəkatı adı altında canlanmış və zalımınca yatırılmış üsyanlardan dördünə şəxsən başçılıq edən, şeirləri, ilahiləri dillər əzbəri olmuş şairə, üsyankar, qəhrəman İnsan Tahirə xanım Qürrətüleynin (1817-1852) həyatından bəhs edir. Əsərdə deyildiyi kimi:

"Baba niyə inanırsan?

Baba cavab verdi:

-Mən ona inanıram ki, sən ona inanmırsan...Qoy sən öz inamında, mən də öz inamımda qalım. Sən məni öldürə bilərsən, amma qadın azadlığı istəyini heç vaxt öldürə bilməzsən" [Zülfüqarova, 2014: 299]. Əsərdə Zərrintac-Tahirənin qadın azadlığı uğrunda qətlindən söz açılır.

Yazıçının "Natavan" (1963) adlı hekayələri kitabında isə Qarabağ xanı Mehdiqulu xan Cavanşirin qızı, şairə, rəssam və xeyriyyəçi Xurşidbanu Natəvan (1832-1897) haqqında hekayələrindən bəhs edilir. Yazıçı bu hekayələrdə Xan qızı Natəvanın yaşadığı dövrü, Şuşa və Ağdamda ömür sürdüyü həyatını canlandırmış, eyni zamanda milli-adət ənənələri, xalqımıza aid yüksək əxlaqi dəyərləri özünəməxsus üslubda əks etdirmişdir (İbrahimov, 2022: 168).

"Eşq Sultanı" (2002) yazıçının son əsəridir. Bu əsər dahi Füzulinin ömür yoluna həsr olunub. Xalq yazıçısı Əzizə Cəfərzadə eşqin bəşəri sevginin duyğu qatından ilahi sevginin qüdsi məqamına ucalma yolunu ifadə etməklə böyük ustadın eşq dünyasının sirrlərini açmağa çalışıb.Romanda böyük söz ustadının tanınmış ziyalılarla görüşləri ilahi eşqlə tərənnüm olunur (İbrahimov, 2023: 216).

"Ə.Cəfərzadə və qadın, ana yaradıcılığı Azərbaycan folklorunda" qadın, ana münasibətləri və yaxud folklorşünas olmaq yazıçının istər nəzəri, istrəsə də praktik baxımdan yaradıcılığında dərin iz qoymuşdur.Ümumən yazıçının Ə.Cəfərzadənin bədii təfəkküründə, fərdi üslubunda, əsərlərindəki estetik ideyanın təzahüründə folklorizm xüsusi və mürəkkəb hadisədir (Hasilova, 2014: 320).

Milli kimlik konsepsiyası Əzizə Cəfərzadənin yalnız folklorizimində, bədii irsində və bu janrların, əsərlərin təhkiyəsində deyil, eynilə ədibin əksər əsərlərin təşkilində, süjet xəttində, obrazların canlılığında, təbiiliyindədir.

Nəticə olaraq qeyd edək ki, Ə.Cəfərzadənin bədii və elmi yaradıcılığında əsas yer tutan qadın, aşıq mövzusu, folklorizmin tədqiqatında olan milli kimlik konsepsiyası, yazıçının uzun müddətli yaradıcılıq axtarışlarının nəticəsi olmuşdur və o, istər yazılı, istərsə də şifahi ədəbiyyatımızı orijinal nümunələrlə zəngin şəkildə sanki, bəzəmişdir, canlılıq, yeni ruh vermişdir.

İctimai xadim, vətənpərvər yazıçı olan Əzizə Cəfərzadə 1981–1989-cu illərdə Respublika Qadınlar Şurasının sədri kimi, Azərbaycan qadın və uşaqlarının hüquqlarını daima müdafiə etmiş və xüsusilə də xeyriyyəçiliklə məşğul olmaqdan böyük zövq almış, 1979-cu ildə öz vəsaiti hesabına orta məktəb və klub binası tikdirmişdir. Azərbaycanın müstəqilliyi uğrunda və erməni təcavüzünə qarşı hərəkatda daim öndə və fəal iştirak edən bir vətəndaş olmuşdur. Azərtelefilm Birliyi onun həyat və yaradıcılığı haqqında 2 telefilm çəkmişdir (Cəfərzadə, 1991: 174).

ƏDƏBİYYAT

Cəfərzadə, Ə. (1961). Klassik ədəbiyyatda Azərbaycan qadınının azadlığı uğrunda mübarizə. Bakı: Azərnəşr, 199 s.

Cəfərzadə, Ə. (1974). Azərbaycanın şair, aşıq qadınları. Bakı: Gənclik, 197 s.

Cəfərzadə, Ə. (1991). Folklor və qadın, ana yaradıcılığı Azərbaycan folklorunda. Bakı: Gənclik. (Təkrar nəşr). Ə.Cəfərzadə. Bakı: Azərnəşr, 1997, 174 s.

Hasilova, G. (2011). Azize Ceferzadenin aştırmalarında masal türü. Motiv Akademi, s. 251-255 2.

Hasilova, G. (2014). Kadın yazar Aziza Ceferzadenin araştırmalarında ana karakteri. XXVI Uluslararası Kibatek Edebiyat Sepozyumu. Belkıs Halim Vassaf Anısına Edebiyatta kadın, Türkiye: İstanbul, 28-29 Nisan, s. 313- 320.

İbrahimov, T. (2023). Əzizə Cəfərzadə/Zərintac–Tahirə. Tarixi roman. Bakı: Sky G., 308 s.

İbrahimov, T. (2023). Əzizə Cəfərzadə / Bakı-1501 Tarixi roman. Bakı: Mimta Yayımları, 2023, 300– s.

İbrahimov, T. (2023). Əzizə Cəfərzadə / Bakı: Eşq Sultanı. Roman. Mimta Yayımları. /07 Noyabr, 216 s.

İbrahimov, T. (2024). Əzizə Cəfərzadə / Cəlaliyyə. Tarixi roman. Bakı: Sky G., 184 s.

İbrahimov, T. (2024). Əzizə Cəfərzadə / Hun dağı. Tarixi roman. Bakı: Mimta Yayımları, 2024. 128 s.

İbrahimov,T. (2022). Əzizə Cəfərzadə/Natəvan. Hekayələri. Bakı: Mimta Yayımları, 168 s.

Zülfüqarova, F. (2012). Tarixi roman və folklor. Folklor və tariximiz mövzusunda Respublika Elmi Konfransının materialları. Bakı, s. 86-93.

Zülfüqarova, F. (2014). Əzizə Cəfərzadə və Azərbaycan qadın aşıqları. Dədə Qorqud. Elmi ədəbi toplu, I (50). Bakı: Nurlan, s. 61-68 .

Zülfüqarova, F. (2014). Əzizə Cəfərzadənin bədii nəsrində bayatı mətnləri. Şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. № 4, s.106-116 24.

Зульфугарова, Ф. (2014). Фольклоризмы в произведениях Азизы Джафарзаде. Материалы международной научно-практической конференции на тему // Литература и художественная культура тюркских народов в контексте восток -запад, Казань, с. 522-526.

Зульфугарова, Ф. (2015). Язык художественных произведений Азизы Джафарзаде. Вестник Казахского Национального Университета им. Ал-Фараби, № 5, с.158-163.

Dr. Firuz FEVZİ
Kabil Devlet Üniversitesi
Kabil, Afganistan
E-mail: Firuz6262@gmail.com

ÖZBEK HALK EDEBİYATINDA DEVLET KIPTAN DESTANI

Özet. Afganistan'ın Kuzeyinde yaşayan Özbek Türkleri bu gün bölge Güney Türkistan adıyla anılmaktadır. Özbek Türkleri arasından çıkan Devlet Kıptan destanı sözlü olarak günümüze kadar varlığını sürdürmektedir. Devlet Kıptan yiğit, Cesur bir Özbek kahramanı olarak 20. yüz yılın başlarında Güney Türkistan'da bağımsızlık mücadelesi veren Özbekler arasından çıkmış, olağan üstü başarılar göstererek meşhur olmuştur. Dönemin Afgan devleti tarafından fecih şekilde şehit edilir. Ölüsü üç gün boyunca şehirde asılı kalır. Bildirimizde Devlet kıptan destanı ve bu yiğit kahramanın halk tarafından söylenen duygulu şiirleri hakkında durulacaktır. Ayrıca Devlet Kıptan hakkında yazılan kitaplar ve araştırmalar hakkında bilgi verilecektir. Afganistan Özbek Türklerinin destanları hakkında kısaca bilgi verilecektir.

Anahtar kelimeler: devlet kıptan destanı, Özbek halk edebiyatı, Afganistan

Xülasə: Əfqanıstanın şimalında yaşayan özbək türkləri bu gün Cənubi Türküstan adı ilə tanınan ərazidə məskunlaşmışlar. Özbək türkləri arasında meydana çıxan "Dövlət Kıptan" dastanı şifahi şəkildə günümüzə qədər qorunub saxlanmışdır. Dövlət Kıptan, cəsur və qəhrəman bir özbək qəhrəmanı olaraq, XX əsrin əvvəllərində Cənubi Türküstanda azadlıq uğrunda mübarizə aparan özbəklər arasında meydana çıxmış və fövqəladə uğurları ilə məşhurlaşmışdır. O dövrün Əfqan dövləti tərəfindən amansızcasına şəhid edilmiş, cəsədi isə üç gün boyunca şəhərdə asılı qalmışdır. Bu məqalədə "Dövlət Kıptan" dastanı və bu qəhrəmana həsr olunmuş xalq şeirləri təhlil ediləcəkdir. Həmçinin "Dövlət Kıptan" haqqında yazılmış kitablar və aparılmış tədqiqatlar barədə məlumat veriləcək. Eyni zamanda Əfqanıstan özbək türklərinin digər dastanları haqqında da qısa məlumat da təqdim olunacaq.

Açar sözlər: Dövlət Kıptan dastanı, özbək xalq ədəbiyyatı, Əfqanıstan

Summary. Uzbek Turks living in the northern regions of Afghanistan these days is known as South Turkestan. Uzbek Turks from the State to present orally the presence of the Davlat Kıptan continues. State of the Kıptan bold, brave hero as an Uzbek 20 Earlier hundred years fighting for independence in South Turkestan appeared among Uzbeks, has become famous by showing extraordinary success. Period fecih by the Afghan government are the martyrs. Dead hangs in the city for three days. Our Declaration of States and the valiant hero saga wiggle sung by the people will focus on soulful poetry. States are also books written about resumes and will be given information about the research. Afghanistan will be given a brief information about the saga of Uzbek Turks.

Keywords: Uzbekfolk literature, Afghanistan, Davlat Kıptan, epic

Destanlar. Meymana Özbek halk edebiyatında iki büyük Destan türü vardır. Birincisi halk destanları, ikincisi diğer Türk topluluklarına binlerce yıldan beri söylenen destanlardır. Afganistan Özbek halk destanında, Özbek Türklerinin milli özellikleri, tam bağamsızlık, özgürlük, ahlaki, felsefi, dini ve dünyevi görüşleri kapsamaktadır. Afganistan Meymana Özbeklerinin en çok kullandığı destanları şunlardır.

- Yazı ve Ziba Destanı.
- Tahir ve Züre Destanı.
- Gör Oğlu Destanı.
- Alpamış Destanı.
- Devlet Kıptan Destanı
- Bay-Cora Destanı.

Destanın Özellikleri. Bu destan diğer Türk toplululuların destanlarında bulunmayan bazı özellikleri vardır. Devlet Kıptan destanı Afganistan Özbek Türkleri arasıda ortaya çıkan kahramanlık destanıdır. Bahşıları tarafından söylenen destan günümüze kadar ağızdan ağıza intikal etmiştir. Beyitları 8 den 16 hece ölçüsüyle nazımlıdır. Genelde iki mısralı olup uzun uzun mesnevi şeklinde söylenir bir özbek bahşısı saatlarca bu destanı söylelebilir. Devlet kıptan destanını genelde ,düğünlerde ,toplantılarda, milli merasımlarda dombura (saz) ile bahşılarımız tarafından söylenmektedir. Destannın üzerine şimdeye kadar detaylı bir araştırma yapılmamıştır. Kimilerine göre destan ve kimi arştımacılara göre ise destan yerine kahramanlık hikaye adları verilmektedir. Kimi araştırmacılar destan üzeririnde sadece şunu bilirtmekteler Özbek halkına zülüm yapan dönemin yöneticilerini kast etmekte özgürlük ve cesaret simgesi olan devlet kıptan'ın güçlü fiziki yapısı ve onun eşkiyalara ve zorbacı insanlara karşı tutumun destanı demektir. Yakın zamanın destanı sayılan devlet kıptan destanı aşk, sevgi, mutlukuk, konuları azda olsa işlenmiştir. En çok kahramanlık, özgürlük, vatan, yiğitlik konuları üzerine durulur.

Devlet Kıptan Destanı Hakkında. Devlet Kıptan Destanı, Maymana Özbeklerinin son dönemlerde yaşamış, gerçek kahramanlık destanlarından biridir. Yirminci yüzyılın başlarında İngiltere ve Çarlık Rusyası, Uluğ Türkistanı parçaladığı zaman Türk beylikleri veya emirlikleri varlıklarını 1919 yılına kadar devam ettirebilmişlerdir. İşte bu tarihe kadar Maymana'da yönetim Özbek Türklerinin idaresinde idi. Bu tarihten sonra bağımsızlık mücadelesi veren bir çok kahraman, devlet adamı, sanatçı, şair, vd.leri bu uğurda şehit edilmişler veya sürgüne gönderilmişlerdir. İngilizlerin yardımıyla Maymana yönetimine gelen Peştunlar bu tür şahsiyetlerin mücadelesinin kayıt altına alınmasını engellemiş ve halka kendi yazdıklarını aşılamaya çalışmışlardır. Devlet Kıptan gibi kahramanlar, vatan haini, isyankâr, zalim gibi sözlerle ithamda bulunmuşlardır.

Devlet Kıptan, Afganistan'ın Maymana şehrinin İmam Sahip İlçesine bağlı olan Kotur köyünde Kabıl Bey'in beş çocuğudan biri olarak 1900 yılında dünyaya gelmiştir. Küçük yaşta babasından yetim kalan Devlet, çocukluğunda güçlü ve heybetli olduğu için herkesin dikkatini çekmiştir. Cesareti ile kısa zamanda Maymana'da tanınmıştır.[16]Birgün Devlet, amcasıyla çöle çıkıp, odun tolayıp satmak için pazara gelmiş. bir müşteri gAlip Devlet'in amcasından odun almış ve parasını vermemiş. Bunu gören Devlet, küçük yaşına rağmen haksızlık yapanların karşısında durmuş ve parayı vermeyenlerle kavgaya

[16] Kazım, Amini, *Hamasayı Devlet Kıptan*, baskı. Maymana 2010. s, 7.

tutuşmuştur. Sonunda yerden bir taş alıp parayı vermeyenleri öldürmüştür. O dönemde yönetimde olan Peştunlar, bu çocuğu yakalamak için köyleri dolaşmışlar, evleri ateşe vermişler ve halka eziyet etmişlerdir. Fakat kimse çocuğun yerini söylememiştir.

Yıllar sonra Devlet büyümüş askere gitmiş. Askerdeki başarılarıyla komutanının dikkatini çekmiş. Komutanı ona binbaşı anlamına gelen "Kıptan" lakabını vermiş. O yıllarda Maymana'da düzensizlikler, idaresizlikler çok fazlaymış. İşte bu kasvetli dönemde her türlü eşkiya, çete, yolkesici şehre iner Özbeklere türlü işkenceler yaparmış. Bu durumda bölge komutanlığı eşkıyalarla başa çıkamaz hale gelmiş. Onun için Devlet Kıptan, eşkıyalarıyakalaması için görevlendirilmiş. Kıptan bir kaç yiğit arkadaşıyla bu eşkıyaların peşine düşmüş ve kısa bir süre sonra eşkıyaların sonunu getirmiştir. Bunun üzerne Devlet Kıptan halk arasında sevilen ve sayılan bir kimliğe sahip olmuş. Peştunlar Devlet Kıptan'dan rahatsız olmaya başlamış. Özbeklerin yaşadığı yerlere Peştunlar yerleştirilmeye başlanınca Devlet Kıptan bu durumdan rahatsızlanmış ve Özbeklerle bir örgütlenme yoluna gitmiş. Bölge komutanı ve üst düzey yöneticiler Kıptan'dan korkmaya başlamış ve onu öldürmek için plan yapmış. Bir gün köyüne Kotur'a gittiğinde köyü, askerler tarafından kuşatılmış ve çatışma başlamış. Devlet Kıptan bu çatışmada büyük bir zafer kazanmış. Kurşunu bittiği halde mızraklarla düşman üzerine yürümüş. Vücuduna çok sayıda kurşun isabet ettiği halde yine de dimdik olarak savaşmaya devam etmiş. En sonunda teslim olmayı kabul ettiği halde düşmanlar kurşun yağmurunu kesmemiş ve orada Devlet Kıptan şehit edilmiş. Kafası gövdesinden ayrılmışlar ve Fakır Dalat adında biri bu kafayı eşeğinin arkasına bağlayarak halka ibret olsun diye yollarda dolaştırmış. Karnının derisinden davul yapılarak çalınmış. Gövdesi günlerce halka teşhir edilmiş. Başkent Kabil bir telgraf göndermişler Kabil'den gelen cevap bu kadar cesur bir askerin keşke öldürülmemiş olması gerektiğini bildirmiş. Cenazesini ailesine teslim etmelerini ve yas tutmaları için savaşın durmasını istemiş. Devlet Kıptan'ın naşı binlerce Özbek tarafından ağıtlar yakılarak İmam Sahib İlçesine defnedilmiş.

İşte bu kahraman askerin hikâyesi halk arasında destanlaştırılmıştır. Devlet Kıptan 33 yıllık kısa ömründe olağan üstü başarıları göstererek Özbeklerin kalbine taht kurmuştur. Onu sevenler irticalen sayısız türküler, ağıtlar, söylemişlerdir. Günümüze kadar yapılan derlenme çalışmalarına rağmen bu türkülerin sayısı tam olarak bAlirlenememiştir.

Devlek Kıptan'ın ölümünden yirmi yıl sonra ilk defa gazeteci yazar Haydar Kureyşi, dönemin bahşi ve halk ozanlarından topladığı bilgilerden bir senaryo yazar. Film çekmek için izin alamaz. Senaryonun büyük bir parçası günümüze kadar kaybolmuştur.

1981 yılında Afganistan'da komünist yönetim hâkim olduğu için diğer etnik gruplara kendi kültür ve edebiyatlarını yazma ve yazdırma hakkı tanıdığı için Maymana'da çıkan gazete (Farhan va Mardum) sayfasında haftalık Özbekçe dilinde şair ve yazar Taşkin Bahayi tarafından Devlet Kıptan destanı kaleme alınır.

1992 yılında Maymana aylık dergisinde yazar Muhammet Aslam Güzar tarafında devlet Kıptan destanın bir bölümü yayımlanır. Ondan sonraları araştırmacı yazar Rahim İbrahim bu destan hakkında çalışma yapmıştır.

Özbek halk ozanı Ramazan İşan'da Devlet Kıptan Destanı'nı kendisiyayımlamıştır.

2004 yılında yazar Seyit Ekram Kemal, Özbekçe Ulusgazetesinde Devlet Kıptan Destanı'nı yayımladı. Ayrıca Hidayetullah Hidayet'de Vatandaran gazetesinde bu konuyla ilgili bir makale yazmıştır.

Edebiyatçı yazar Muhammet Kâzım Âmini,haftalık olarakÖzbekçe çıkan Bilgi Gazetesi'nde bu destanın bir bölümünü yayımlamıştır.

Devlet Kıptan Destanı hakkında şu ana kadar yapılmış çalışmalar içinde Muhammet Kazim Amini'nin "Hamasayi Devlet Kıptan" ve Özbek halk araştırmacısı Fayzullah Aymak'ın "Halk Durdaneleri" kitapları önemli yer tutar.[17]

Bu destanın diğer Türk topluluklarının destanlarında bulunmayan bazı özellikleri vardır. Devlet Kıptan Destanı Afganistan Özbek Türkleri arasında ortaya çıkan kahramanlık destanıdır. Bahşılar tarafından söylenen destan günümüze kadar ağızdan ağıza intikal etmiştir. Genelde iki mısralı olup, mesnevi şeklinde söylenir. Genellikde düğünlerde, toplantılarda, milli merasimlerde dombura eşliğinde bahşılar tarafından söylenmektedir.

Yakın zamana kadar destan olarak adlandırılan bu metin, bazı araştırmacılar tarafından halk hikâyesi olarak adlandırılmaktadır. Bu metinde az da olsa aşk, sevgi gibi konular da işlenmiştir. Kahramanlık, özgürlük, vatan sevgisi gibi konular daha fazla yer tutar.

Davlat Kıptan Destanından Örnekler:

1 - Ġamimnı ġusasını	Darzab'nı hisasını
2- Baringa aytıp biray	Davlat can qısasını
3- Gala baqa uyları	Körınadı boyları
5- Atnı tanabı iptan	köylay iştanı soptan
6- Maymana'dan yaġ böldı	Qutrlı Davlat kıptan
10- Davlat selahsı bitti	Uiltirdi samavarga
11- Şirin şakar sözidan	Yaş akadı közidan
12- Bir tolay askar kildi	Davlat kıptan'an yüzidan
13- Arpa buğday öradı	Askarnı ḳatar tiradı
17- Kakillaringnı tarap	Kildim yüzingdan arap
18- Davlata can vurdam buldi	Rasra bazarga ḳarap
19- Gülap siptim yüziga	Yaş aynaladı köziga
20- Ḳandaġ ḳıldı aka can	İnsaf birsin uziga
28- Davlat ham bardam buldı	İmam Sahıpga ḳarap
33- Paxta taşlangan tunga	Min gapır gandim sindan
34- Davlat Kıptan dastanı	Yadgarı ḳalsın mindan
39- Havadaki abirga	Banda ḳılgan sabırga
40- Barib kirdi aka can	Davlat köynä ḳabirga
42- Davlat ḳabirga kirdı	Askarlar ḳarap taxtaydı
53- Atnig tanabi iptan	Oḳıb namazı xoftan
54- Dunyadan na ömid kiti	Liyaḳatli bu kıptan
55- Yaḳında kitib kildim	Ziyarat ḳıldım mazarnı
56- Ḳaytib ana toġmaydı	Davlat day ḳaramanı
57- Hiç kimni çarası yaġ	Xoda ḳılgan cabirga
60- Beş lak nafar oḳidı	Davlat canga cinaza
61- Balaynı alay mollah	ḳolingdan tutsun Allah
64- Davlat ga velab velav	Olib kiti xal Morad

[17] Kazım, Amini. *Age*, s, 28.

66- Ḳaytip ana toġmadı
70- Davlat Kıptan tavti
74- Davlat yadımga tuşsa
84- Davlat canı dastanı

Davlat xan day cavanı
ḳoldan ḳolga tigmaydı
Dar alar cigarlarm
Xolasa buldı şu cayda

Tercümesi

Gamımın ızdırabını
Size söyleyeyim
Gala Bahçe'de evleri
Ruzgar ile beraber
Atın eğerisi ipten
Meymana'dan yok olmuş,
Devletin silahı bitti,
Şirin şeker sözünden
Bir boluk asker geldi
Gül sıkmışlar yüzüne
Kasabın verdiği ete
Devletin destanını söyle diye
Devlet kıptan ileri
O kadar bağırıyorlar
Değirmenin sesinden
Mermi yağmur gibi yağıyo
Devlet kıptan destanı
Göğsünden mermi değip
Devlet mezara girince
Silahını fırlatmış
Atının eğerisi ipten
Bu dünyayı terk etti
Tek başına yenerek
Başka anneler doğuramaz
Herkes çaresiz kaldı
Diğer anneler doğuramaz
Devlet'i hatılarsam
Üç aya kadar ağlıyorlardı
Vay uçuyor vay uçuyor
Devlet can destanının

Derzab'ın bölgesini
Devlet can destanını
Görünüyor, boyları
Sürgün yapan dilleri
Elbisesi ipekten
Caresiz Devlet Kıptan
Oturuyor çay evinde
Yaş geliyordu gözünde
Devlet kıptan izinden
Yaşa dönen gözüne
Gece rüyama gelme,
Bırakmayacaklar beni
Askerleri arkadan
Devlet Kıptan gelmiyor
Tutup al yakasından
Devlet'in arkasından
Hatrınızda kalsın benden
Devlet girdi mezara
Askerleri ağlıyor
Kimse gelmez yanına
Geldi akşam namazdan
Çalışkan Devlet kıptan
Beş yüz bin komutanı
Devlet gibi karamanı
Allah yaptı bu işi
Devlet gibi sultanı
Patlayacak yüreği
Devlet'in akrabaları
Çölde güvercin uçuyor
Özet yaptık bu yerde

KAYNAKÇA

Amini, Muhammad Kazım (2008). Hmmasay-ı Devlat Kıptan Faryab. Mirza Uluğ Bek Yayınları, Maymana.

Usman, Harif (1980). Halk Tafaküri, Afganistan Özbeklerinig Zarbilimasaleri ve Makalleri, Afganistan: Kabil.

Aymak, Fayzullah (2008). Halk Dordaneleri. Cavzıjan Yayını Basımı, Şibirgan.

Banval, Muhammed, Afzal (2009). Folklor Şinası. Kabil.

Gülseren TEKİN
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yüksek isans öğrencisi
ORCID ID: 0009-0000-9121-9021
E-mail: gulserentekin.pyn@gmail.com

İSTANBUL ZEYTİNBURNU İLÇESİNDE YAŞAYAN KAZAK DİASPORASININ MÜZİK KÜLTÜRÜ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Özet. Bu çalışma, İstanbul Zeytinburnu'nda yaşayan Kazak diasporasının müzik kültürünü, kimlik, toplumsal cinsiyet, kültürel bellek ve kuşaklar arası aktarım bağlamında incelemektedir. Araştırma, nitel yöntemler çerçevesinde tasarlanmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşmeler ve katılımlı gözlem teknikleri kullanılarak Zeytinburnu Kazak topluluğunun müziksel pratikleri ve toplumsal işlevleri değerlendirilmiştir.

Bulgular, müziğin diasporik yaşamda yalnızca estetik bir ifade biçimi olmadığını, aynı zamanda topluluk kimliğinin sürekliliğini sağlayan, kolektif belleği besleyen güçlü bir sosyal bağ işlevi gördüğünü göstermektedir. Göç sonrası dönemde geleneksel müzik biçimlerinin korunmasının yanı sıra, genç kuşaklar tarafından modern ve popüler müzik öğeleriyle harmanlanarak yeniden üretildiği gözlemlenmiştir. Bu durum, kimliğin sabit değil, dinamik bir süreç olduğunu ve kültürel hibrit sürecinin somut bir örneğini ortaya koymaktadır.

Araştırma ayrıca toplumsal cinsiyet rollerinde dönüşüm olduğunu göstermektedir; kadınların müzik üretimine aktif katılımı, geleneksel normların yeniden şekillenmesine ve kültürel belleğin yeni biçimlerde temsil edilmesine olanak tanımaktadır. Zeytinburnu Belediyesi ve Kazak Derneği'nin kültürel etkinlikleri, müzik kültürünün kamusal görünürlüğünü artırmaktadır; ancak sürdürülebilir bir eğitim modAli eksikliği gözlemlenmiştir.

Sonuç. Zeytinburnu Kazak diasporasının müzik kültürü, göçle birlikte şekillenen çok katmanlı bir kimlik alanını temsil etmektedir. Müzik, geçmişin kültürel hafızasını korumanın yanı sıra, yeni kuşakların aidiyet biçimlerini inşa etmede 'kültürel köprü' işlevi görmektedir. Bu çalışma, Türkiye'deki Orta Asya kökenli diaspora topluluklarının müziksel kimliğine dair sınırlı sayıdaki literatüre katkı sunmaktadır. Ayrıca, müziğin diasporik kimlik, toplumsal dayanışma ve kültürel süreklilik üzerindeki rolünü ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kazak diasporası, müzik kültürü, kimlik, kültürel bellek, Zeytinburnu, göç, etnomüzikoloji.

Xülasə. Bu tədqiqat, İstanbul Zeytinburnu'nda yaşayan Qazax diasporasının musiqi mədəniyyətini kimlik, cinsiyyət rolları, mədəni yaddaş və nəsillərarası ötürülmə kontekstində araşdırır. Araşdırma, keyfiyyət metodları çərçivəsində dizayn edilmişdir. Yarı strukturlu müsahibələr və iştirakçı müşahidə texnikaları vasitəsilə Zeytinburnu Qazax icmasının musiqi praktikasını və sosial funksiyalarını qiymətləndirmək məqsədi güdülmüşdür.

Tədqiqatın nəticələri göstərir ki, musiqi diasporik həyatda yalnız estetik bir ifadə forması deyil, eyni zamanda icmanın kimliyinin davamlılığını təmin edən, kollektiv yaddaşı dəstəkləyən güclü sosial bağ rolunu oynayır. Miqrasiya sonrası dövrdə, ənənəvi

musiqi formalarının qorunmasının yanaşı, gənc nəsillər tərəfindən müasir və populyar musiqi elementləri ilə qarışdırılarak yenidən istehsal edildiyi müşahidə edilmişdir. Bu vəziyyət kimliyin sabit deyil, dinamik bir proses olduğunu və mədəni hibridlik prosesinin konkret bir nümunəsini ortaya qoyur.

Araşdırma həmçinin cinsiyyət rollarındakı dəyişiklikləri ortaya qoyur; qadınların musiqi istehsalına aktiv şəkildə qatılması, ənənəvi normaların yenidən formalaşmasına və mədəni yaddaşın yeni şəkildə təmsil edilməsinə imkan yaradır. Zeytinburnu Bələdiyyəsi və Qazax Dərnəyinin mədəni tədbirləri musiqi mədəniyyətinin ictimai görünürlüğünü artırır, amma davamlı bir təhsil modAlinin olmaması müşahidə olunmuşdur.

Nəticə olaraq, Zeytinburnu Qazax diasporasının musiqi mədəniyyəti, miqrasiya ilə formalaşan çox qatlı bir kimlik sahəsini təmsil edir. Musiqi, keçmişin mədəni yaddaşını qorumağın yanında, yeni nəsillərin aidiyyət hisslərini formalaşdırmada "mədəni körpü" funksiyasını yerinə yetirir. Bu tədqiqat, Türkiyədəki Orta Asiya mənşəli diaspora icmalarının musiqi kimliyi ilə bağlı mövcud ədəbiyyata məhdud sayda olan töhfələrdən biridir. Eyni zamanda, musiqinin diasporik kimlik, sosial həmrəylik və mədəni davamlılıq üzərindəki rolunu ortaya qoyur.

Açar sözlər: Qazax diasporası, musiqi mədəniyyəti, kimlik, mədəni yaddaş, Zeytinburnu, miqrasiya, etnomuzikologiya.

Summary. This study examines the music culture of the Kazakh diaspora residing in Zeytinburnu, Istanbul, within the context of identity, gender roles, cultural memory, and intergenerational transmission. Designed as a qualitative study, it employs semi-structured interviews and participant observation to examine the musical practices and social functions of the Kazakh community in Zeytinburnu.

Findings reveal that music in the diaspora functions not merely as an aesthetic expression but as a powerful social bond that sustains community identity and nurtures collective memory. Post-migration, traditional musical forms have not only been preserved but also reinterpreted by younger generations through the integration of modern and popular musical elements. This dynamic illustrates that identity is not static but constantly evolving, demonstrating processes of cultural hybridity.

The research also highlights transformations in gender roles: women's active participation in music-making facilitates the redefinition of traditional norms and enables new forms of cultural memory representation. Cultural events organized by the Zeytinburnu Municipality and the Kazakh Association enhance the public visibility of music; however, sustainable educational models for musical transmission remain limited.

In conclusion, the music culture of the Kazakh diaspora in Zeytinburnu represents a multilayered field of identity shaped by migration. Music functions as a 'cultural bridge,' preserving historical memory while enabling younger generations to construct new forms of belonging. This study contributes to the limited literature on the musical identity of Central Asian diaspora communities in Turkey. It also underscores the role of music in shaping diaspora identity, fostering social cohesion, and maintaining cultural continuity.

Keywords: Kazakh diaspora, music culture, identity, cultural memory, Zeytinburnu, migration, ethnomusicology.

Giriş. Kazak topluluklarının göç tarihi, 20. yüzyıl ortalarından itibaren Orta Asya'dan Türkiye'ye uzanan karmaşık bir kültürel yolculuğu yansıtır. 1912 yılında Çin'in Doğu Türkistan bölgesinde artan politik baskılar ve ekonomik sıkıntılar sonucunda çok sayıda Kazak Türkleri göç etmek zorunda kalmıştır. 1930 yılında Doğu Türkistan'ın Gansu bölgesinden başlayan ilk göç hareketi, Tibet üzerinden Hindistan'a, ardından Keşmir ve Pakistan'a devam etmiş ve Türkiye'de son bulmuştur. On yedi yıl süren zorlu göç sürecinin ardından, Başbakan Adnan Menderes başkanlığında toplanan Bakanlar Kurulu, 13 Mart 1952 tarihinde Kazakların iskanlı göçmen olarak Türkiye'ye kabulü yönünde karar almış; 1952 Eylül'ünden 1954 Nisan'ına kadar Kazaklar gruplar hâlinde Türkiye'ye giriş yapmıştır. Göçmenlerin önemli bir bölümü ise İstanbul'un Zeytinburnu ilçesine yerleşmiştir (Şenel, 2023, s.32). O dönemde Zeytinburnu, farklı etnik grupların bir arada yaşadığı ve göçmen toplulukların kültürel olarak yoğunlaştığı bir mekânsal merkez hâline gelmiştir. Bu topluluklar içinde Kazaklar, geleneksel yaşam biçimlerini, özellikle de müziksel pratiklerini koruma konusunda dikkat çekici bir direnç göstermişlerdir.

Müzik, Kazak diasporası için yalnızca sanatsal bir ifade biçimi değil, aynı zamanda kimliğin sürekliliğini sağlayan ve kolektif belleği diri tutan bir araçtır. Göç sürecinde yaşanan kimlik kırılmaları ve adaptasyon süreçleri içinde müzik, hem geçmişle bağ kurmanın hem de yeni toplumsal gerçekliğe uyum sağlamanın temel dinamiklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, İstanbul Zeytinburnu'ndaki Kazak topluluğunun müzik kültürü, yalnızca folklorik bir miras değil; aynı zamanda göçün getirdiği kimlik müzakerelerinin somut bir göstergesidir.

Araştırmanın temel sorusu, "İstanbul Zeytinburnu'nda yaşayan Kazak diasporasının müzik kültürü, göç sonrasında kimlik inşası ve kültürel süreklilik süreçlerinde nasıl bir rol oynamaktadır?" biçiminde formüle edilmiştir. Çalışmanın alt hedefleri şunlardır:

1. Kazak topluluğunun göç öncesi müzik geleneklerinin göç sonrası dönemde nasıl dönüştüğünü analiz etmek,
2. Müziğin kültürel kimliğin aktarımındaki rolünü incelemek,
3. Kuşaklar arası müzikal farklılıkların topluluk içi kimlik müzakerelerine etkisini ortaya koymak.

Bu çalışma, Türkiye'deki Orta Asya kökenli diaspora topluluklarının müzik kültürüne ilişkin sınırlı sayıda akademik çalışmaya katkı sunmayı amaçlamaktadır. Etnomüzikoloji, kültürel antropoloji ve göç sosyolojisi disiplinlerinden yararlanan araştırma, müziği kültürel kimlik ve toplumsal aidiyetin inşasında etkin bir sosyal pratik olarak ele almaktadır.

Çalışma, nitel araştırma paradigması çerçevesinde tasarlanmış olup, müziğin toplumsal ve kültürel anlamlarını yorumlayıcı bir yaklaşımla incelemektedir. Etnomüzikolojik alan araştırması temelli bu incelemede, Zeytinburnu'nda yaşayan Kazak diasporasının müzik pratikleri, kültürel kimlik ve topluluk belleği bağlamında değerlendirilmiştir. Müziğin toplumsal yaşamdaki işlevi ve kültürel kimliğin sürekliliği üzerindeki etkileri, nitel veri toplama teknikleri kullanılarak analiz edilmiştir.

Araştırma İstanbul'un Zeytinburnu ilçesinde yürütülmüştür. Bu bölge, 1950'li yıllardan itibaren Türkiye'ye yerleşen Orta Asya kökenli Kazak göçmenlerinin en yoğun olarak yaşadığı yerleşim alanlarından biridir. 2025 yılı itibarıyla hâlâ aktif biçimde faaliyet gösteren Zeytinburnu Kazak Türkleri Derneği, Kazak kültürünün korunması ve kuşaklar arası aktarımın sürdürüldüğü önemli bir merkezdir.

Katılımcılar, dernek çatısı altında ve aile ortamlarında bAlirlenen farklı yaş ve cinsiyet gruplarından seçilmiştir. Araştırma kapsamında 18 ile 72 yaş aralığında, 2'si kadın ve 3'ü erkek olmak üzere toplam 5 katılımcıyla yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmelere ek olarak, Zeytinburnu Belediyesi'nin kültürel etkinlik salonlarında düzenlenen topluluk konserleri, geleneksel düğünler ve Nevruz kutlamaları katılımlı gözlem yöntemiyle izlenmiştir.

2. Diaspora, Müzik ve Kimlik: Zeytinburnu Kazak Topluluğunda Kültürel Hibritleşme

Diaspora kavramı, yalnızca coğrafi bir dağılmayı değil, aynı zamanda aidiyetin ve kimliğin yeniden üretildiği bir kültürel alanı ifade eder. Göçle birlikte bireyler, yeni mekânlarda eski kimlik formlarını sürdürmekle, yeni toplumsal bağlamlara uyum sağlamak arasında bir denge kurmaya çalışırlar. Bu süreç, kültürel hibritleşme olarak adlandırılır. Zeytinburnu'nda yaşayan Kazak topluluğunda bu hibritleşme, müzik aracılığıyla somutlaşmaktadır. Geleneksel ezgiler, modern Türk müziği veya popüler kültür öğeleriyle birleşerek yeni bir kimlik formu oluşturur.

Kimlik, sabit bir olgu değil, sürekli olarak yeniden tanımlanan bir süreçtir. Kazak diasporasının müzik kültüründe bu süreç açıkça gözlemlenir. Yaşlı kuşaklar için müzik, geçmişin ve köklerin hatırlatıcısıdır; genç kuşaklar için ise kendini ifade etme ve kültürel kimliği çağdaş biçimlerde temsil etme aracıdır. Bu dönüşüm, diasporanın kültürel sürekliliğini zayıflatmak yerine, kimliği daha dinamik ve çoğul bir hâle getirir.

Assmann (2022, s.46-50), kültürel belleği toplulukların geçmişi hatırlama ve kimliklerini sürdürme biçimlerini belirleyen bir sistem olarak tanımlar. Müzik, bu belleğin aktarımında merkezi bir rol oynar. Hatırlama, özellikle geçmişle bağ kurma açısından büyük önem taşır. Halbwachs (1992, s.38) ise toplumsal belleği, bireysel belleğin ötesine geçen ve kolektif gruplar tarafından şekillendirilen bir olgu olarak tanımlar. Diaspora toplulukları için müzik, yalnızca bir sanat formu değil, geçmişle kurulan duygusal bir köprüdür. Zeytinburnu Kazakları, düğün, dini tören ve topluluk içi kutlamalarda icra ettikleri ezgilerle hem hafızayı canlandırır hem de toplumsal dayanışmayı pekiştirir.

Kazak diasporasında müzik, göçün travmatik etkilerini hafifleten bir araç olmanın yanı sıra, uyum sürecinde kimliğin korunmasına katkı sağlayan bir dayanışma unsurudur. Türkiye'de doğan genç Kazaklar, geleneksel müzikle popüler müzik türlerini sentezleyerek kendilerine özgü bir müzikal kimlik yaratır. Bu süreç, "müzikal hibritlik" kavramıyla açıklanabilir.

Literatürde yapılan çalışmalar, Kazak diasporasının müziksel kimliğini anlamlandırmak için yol göstericidir. Yıldırım (2023, s.112), Türk dünyası müzik kültüründe mendil ve benzeri sembolik ögeler aracılığıyla müziğin kültürel aktarım sürecindeki rolünü incelemiş ve müzik performanslarının kimliğin bedensel ve duygusal bir temsil alanı olduğunu vurgulamıştır. Zeytinburnu örneğinde de benzer bir durum gözlenmektedir: Topluluk içi kutlamalarda, dombıra ve mendil gibi sembolik ögeler kullanılarak kültürel kimlik müzik aracılığıyla sürdürülmektedir.

Salihli Kazak Türkleri üzerinde yapılan çalışmalarda, dombıra çalgısının diaspora topluluklarında kültürel sermayenin somut bir biçimi olarak kimlik inşasında merkezi bir rol oynadığı belirtilmiştir. Zeytinburnu Kazak topluluğunda yapılan alan araştırması da bu bulgularla paralellik göstermektedir. Dombıra, bireyler arasındaki iletişimi ve topluluk içi dayanışmayı pekiştiren sembolik bir unsur olarak işlev görür. Katılımcıların dombıra

sesini "ataların sesi" olarak tanımlaması, müziğin diaspora müzik kültüründe kimliksel bir taşıyıcı olduğunu ortaya koymaktadır.

Etnomüzikoloji bağlamında ise müzik yalnızca bir ses dizgesi değil, kültürel ve toplumsal bir olgudur (Merriam, 1977, s.189-205). Bu disiplin, müziksel pratiklerin sosyal yapı, ekonomi, din ve toplumsal cinsiyet ilişkileriyle etkileşimini inceler. Zeytinburnu Kazak topluluğu örneğinde, müziksel etkinlikler yalnızca estetik bir üretim değil; kültürel kimliğin performatif olarak yeniden üretildiği sosyal alanlardır. Kadınlar, geleneksel ezgilerin aktarımında önemli bir rol oynarken, erkekler genellikle kamusal müzik icralarında ön plandadır. Bu durum, müzik kültürünün toplumsal cinsiyet ekseninde nasıl farklılaştığını göstermektedir.

Bu çalışmalar ışığında, Zeytinburnu Kazak diasporasının müziksel pratikleri yalnızca yerel bir gelenek olarak değil, göç sonrası kimliğin yeniden üretildiği bir mekanizma olarak değerlendirilebilir. Müzik, geçmişle bağ kurmayı, kültürel sürekliliği sağlamayı ve topluluk içinde aidiyet duygusunu güçlendirmeyi mümkün kılar.

3.Göçün Üç Evresinde Kazak Müzik Kültürünün Analizi

Göç öncesinde, Altay dağlarındaki Kazak Türklerinin yaşamı ekonomik faaliyetler veya sosyal yapı ile sınırlı değildi; müzik, sözlü edebiyat ve dini geleneklerle iç içe geçmiş zengin bir kültürel kimliğe sahipti. Altay bölgesi, tarihsel olarak hem yaşam alanı hem de Kazak topluluklarının kültürel üretim merkezi olarak statüsünü korumuştur. Bu bağlamda müzik, topluluğun tarihsel hafızasını, değer sistemini ve yaşam felsefesini yansıtan önemli bir kimlik göstergesi haline gelmiştir (Şenel & Kara, 1993, s. 210).

Halife Altay, Altay'da müziğin sadece estetik bir unsur değil, aynı zamanda sosyal hafızayı destekleyen, insanların geçmişle bağlarını koruyan ve göç sürecinde kimliğin kaybolmamasını sağlayan güçlü bir kültürel araç olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre Kazakların Altay bölgesinden ayrılmadan önceki müzik mirası, diaspora topluluklarının kültürel sürekliliğinin zeminini hazırlamıştır (Altay, 1981, s. 42).

Bu gözlemler, Altay'ın müzik geleneğinin sadece "sanatsal bir uygulama" değil, aynı zamanda sosyal hafızanın da taşıyıcısı olduğunu göstermektedir. Bu anlayışın izleri Türkiye'deki Kazak topluluklarında da görülebilir. Görüşmede katılımcıların çoğu (KK1, KK3) Altay'ın müzik geleneğinin hâlâ canlı olduğunu ve dombıra melodileri ile geleneksel ezgilerin kimliklerinin bir parçası olmaya devam ettiğini bAlirtmiştir.

Görüşmeler sırasında Zeytinburnulu katılımcılar da Altay'dan getirilen müzik mirasının sadece geçmişi hatırlamanın bir aracı değil, aynı zamanda "birlik duygusunu sürdüren manevi bir bağ" olduğu yönünde benzer bir görüş bildirmişlerdir (KK4, KK5). Çoğu katılımcı, çocukken dinledikleri şarkıların onlara göç hikâyelerini hatırlattığını ve bu melodilerin topluluk içindeki dayanışmayı ve kimlik duygusunu güçlendirdiğini vurguladı. Bu, Altay'ın müzik geleneğinin diasporadaki sosyal bağları güçlendirmede önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

Süleyman Şenel ve Abdulvahap Kara, Altay'ın müzik geleneğini "tarih ve sanatın buluştuğu kültürel hafıza alanı" olarak tanımlamaktadır. Onlara göre Altay'da icra edilen şarkılar, bireysel duyguların ötesine geçer; aynı zamanda toplumsal mücadeleleri, göç hazırlıklarını ve özgürlük arzusunu da yansıtır (Şenel & Kara, 1993, s. 212). Bu değerlendirme, göç öncesinde müziğin sadece bir ifade biçimi değil, aynı zamanda bir direniş ve hazırlık aracı olduğunu göstermektedir.

Halife Altay, göç eden Kazakların hiçbir koşulda müzikten kopmadıklarını, "at sırtında, dağın tepesinde veya hatta sınırı geçerken bile şarkılar söyleyerek yürüdüklerini" anlatır (Altay, 1981, s. 58). Dospayev ise bu eserleri "yolun sesi, kalbin duası" olarak nitelendirir (2015, s. 143). Bu zorlu süreçte yaşanan korkular, umutlar, özlem ve dualar müzikte ifade buldu; yol boyunca yeni melodiler ortaya çıktı. Bu eserler "yoldaş jırları" veya "yoldaş ezgileri" (yoldaş şarkıları) olarak adlandırıldı. Burada "yoldaş" kavramı, sadece yol arkadaşı anlamına gelmez; aynı kaderi paylaşan ve aynı acıyı yaşayan insanları simgeleyen derin bir semboldür. Göç yolunda söylenen bu melodiler, topluluğun moralini yüksek tutan, müziği dua ve umudun diline dönüştüren manevi bir araç hâline gelmiştir.

Türkiye'deki Kazak sanatçılar, geleneksel melodileri korumak ve bunları genç nesillere aktarmak gibi bir sorumluluk üstlenmişlerdir. Göçün ilk yıllarında öne çıkan isimler arasında Sarı Molla, "Çınqaxan" lakabıyla tanınan Şemşirxan Şarkıcı, Kaben Öztürk ve Hafız Jarmuhammet (Yar Muhammed) Özer bulunmaktadır. Bu sanatçılar, göçün acısını, vatan hasretini ve yeni ülkelerine uyum sürecini melodilere dönüştürmüşlerdir. Eserleri Altay bozkırlarının geleneksel müzik yapısını korurken Anadolu halk ezgileriyle de doğal bir etkileşim içindeydi. Böylece Türkiye'deki Kazakların müziği, iki kültür arasında duygusal ve estetik bir köprü oluşturdu. Zamanla ortaya çıkan ikinci nesil sanatçılar, müziği sadece geleneksel bir ifade biçiminden kültürel temsilin etkili bir aracına dönüştürdü.

Çalışma sırasında elde edilen veriler bu yaklaşımı doğrulamaktadır. Katılımcı Abdulhalim Karakol, "göç öncesinde icra edilen şarkılarda vatan sevgisi, cesaret ve ayrılık temaları hakimdi" (KK4) demiştir. Özellikle Zeytinburnu'ndan Kazak sanatçısı Beşir Ahmet Köse'nin eserleri, o dönemin duygusal atmosferini yansıtan örnekler olarak sıklıkla gösterilmiştir. Beşir Ahmet Köse (KK4), bu türlerin sadece müzik eserleri değil, "atalarının ahlaki mirasının bir yansıması" olduğunu belirtmiştir. Her melodi hem kaybın acısını hem de umudun direncini taşır; bu anlamda göç müziği, Kazak halkının manevi varlığını koruyan kolektif bir dua niteliği kazanmıştır.

Büyük şair Hacı Akıt'ın Hacı Beyan'ından bölümler

Bu hac kafilesi, göç esnasında hacca giderken Odesa'dan bir Rus vapuruna biner ve Karadeniz'de 23 gün karantinaya tâbi tutulur. Salgın hastalık ve açlıktan çok sayıda kişi hayatını kaybeder. İstanbul'a vardığında yine iki günlük karantinayı müteakip Çanakkale Boğazı'ndan Akdeniz'e açılıp Süveyş Kanalı'nı geçtikten sonra gemi karaya oturur. Beş gün beş gece süren korkunç saatlerin ardından Cidde'den iki vapur yardıma gelir.

Karadeniz'deki yirmi üç günlük sıkıntıyı şöyle dile getirir: Yirmi üç gün deyince gemi yürüdü, Ölen ölüp, gemiye diri kalan bindi. İstanbul'a yakın vardı, Bir iki gün karantinaya aldı. Kızıldeniz'de gemi karaya otururken, Beş gün gemi durdu suda bekleyip, Hacılar durdu aç susuz kaygılanıp. Cidde'den iki vapur gelip, Hacılar olmasın diye suda harap. Burada yolcular, bulundukları gemiyi derhâl terk ederek diğerine binip Altaylı Hacılar Türk gemisine geçmeyi tercih ederler.

Hacı Akıt, bu durumu şöyle beyan eder:
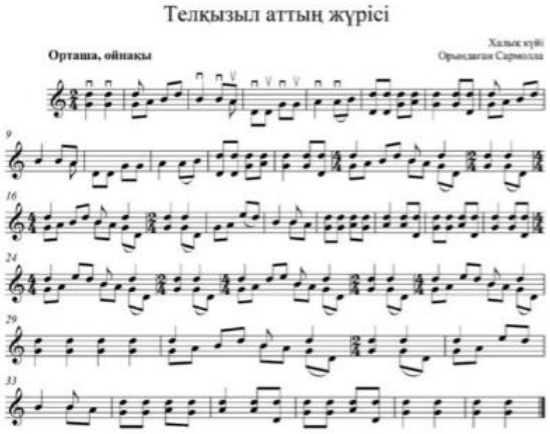
Biz bindik kiralayıp Türk vapuruna, Bakınız bu sözün sonuna. Arap, Acem bindiler Rus vapuruna, Bu işin düşünüp bak hikmetine.

Halife Altay'ın *Hacı Bey* adlı eserinden alınan bu satırlar, Altay Kazaklarının hac yolculuğu sırasında karşılaştıkları zorlukları ve aralarında hüküm süren dayanışma ruhunu etkileyici bir şekilde yansıtmaktadır. "Yirmi üç günlük karantina" ve "geminin karaya oturması" gibi ifadeler, yalnızca tarihsel bir kanıt değil, aynı zamanda duygusal bir anlatımdır. Bu melodiler, göç ve seyahat temalı halk müziğinde olduğu gibi sabır, tevek-

kül ve dua duygularını taşır. Böylece müzik hem korkuyu hem de umudu yansıtan bir ruhsal ifade aracı hâline gelmiştir (Altay, 1981, s. 212).

Göç yollarında doğan "yoldaşların melodileri", Kazak halkının kimliğini, inancını ve metanetini koruyan sesli bir tarih nitAliğindedir. Bu eserler, halkın acısını, umudunu ve metanetini nesilden nesle aktaran manevi bir köprü görevi görür. Her melodi, geçmişin anılarını geleceğe taşıyarak halkın var olma iradesini güçlendirmiştir.

Sarı Molla'nın Küyü (eseri) TELKIZIL



Sarı Molla'nın özgün bestesi olan bu eser eski kayıtlarda " Telqızıl adlı atın yürüyüşüdür" sözleriyle icra edilir. Kısa haliyle "Telqızıl" olarak adlandırılır ancak açıklayıcı amaçlarla "Telqızıl Atının Yürüyüşü" olarak da bilinir. Klasik versiyonu tek bölümlü kısa bir melodiden oluşur ancak orkestra düzenlemesinde geleneksel gelişim yapısına uygun olarak küçük bir "sağ" (ikinci bölüm) eklenmiştir.

Küyün teması adından da anlaşılacağı gibi bir atın yürüyüşünü tasvir eder. Parça glissando (kayma) tekniği kullanılarak hafif ve eğlenceli bir karakterle icra edilir. Besteci müziği aracılığıyla altında bulunan atın zarif ve dengeli yürüyüşünden duyduğu memnuniyeti ifade ediyor gibi görünür. Melodik yapı dengelidir tempo sabittir ve stil aşırı hızdan kaçınır. Bu bakımdan "Altın Atın Yürüyüşü" Sarı Molla'nın doğa gözlemlerini müzikal duyarlılığıyla birleştiren geleneksel Kazak program müziğinin özgün bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Melodik Yapı

1. Anahtar merkezi: D (Re) notası etrafında oluşturulmuştur, pentatonik gamın bir varyantı kullanılır (Re–Mi–Fa#–La–Si).

2. Vokal aralığı: Bir oktavı geçmez (yaklaşık D4–D5).

3. Melodik hareket: Genellikle küçük adımlarla yukarı ve aşağı ilerler bu dombıra müziğinde "jorga jüris" (yumuşak yürüyüş) etkisi yaratır.

Ritmik ve Tempo Özellikleri

Zaman işareti: 2/4

Ritim: Düzenli sekizlik notalar — atın adımlarını sembolize eder.

Tempo: İşaretleme "Jeldirtpe" (Hızlı, hafif ritmik yürüyüş) şeklindedir. Bu, orta-hızlı ve akıcı bir performans temposu gerektirir.

Ritmik karakter: Senkop ve çift sesli ritmik vurgular yer yer duyulur ve yürüyüşün esnekliğini ve doğallığını vurgular.

Teknik Özellikler (Dombıra Performansı)

- Sağ el: Sürme kağı (kayan, yumuşak vuruş) tekniği baskındır.

- Sol el: Pozisyon değişiklikleri sınırlıdır; melodik varyasyonlar çoğunlukla açık tellerde ve yakın perdelerde meydana gAlir.
- Dombıra' nın üst tAli (kılkuyrık) çoğunlukla ritmik temAli oluştururken, alt tel melodik çizgiyi taşır.

Jarmuhammed'in eseri Soldat
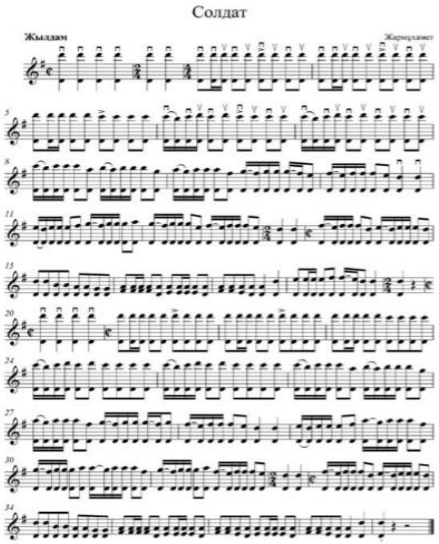
"Soldat" (Asker) — bu eser Jarmukhammed'in icrasında günümüze kadar ulaşmış özgün bir bestedir. Adından da anlaşılacağı gibi dönemin sosyal koşullarına uygun olarak savaş ve askerlik temalarını yansıtmaktadır.

Eser başından sonuna kadar sabit bir marş temposunda ilerler icracının yorumunda sadece hafif bir hızlanma algılanır. Küy geleneksel Kazak müzik yapısından farklı minör gamdan değil üçüncü oktavın "re" notasından başlayan özgün bir açılış sunar.

Melodik ve ritmik yapı askerlerin düzenli yürüyüşünü çağrıştırır; bu bakımdan eser hem dönemin ruhunu hem de Jarmukhammed'in gözlem gücünü yansıtan programatik bir anlatım nitAliğine sahiptir.

"Soldat" küyü — Jarmukhammed'in sosyal temalı özgün bestelerinden biridir. Adından da anlaşılacağı gibi eser askerlik konusunu ele alır ve bir marş biçiminde programatik bir anlatıma sahiptir. Dönemin sosyal atmosferini yansıtan küyü Kazak dombıra geleneğinde askeri ritimlerin nadir örneklerinden biridir.

Eser yaklaşık 36 ölçüden oluşur ve tek bir temaya (A–A') sahiptir. Temanın sürekli tekrarı, askeri marşın monoton ritmini temsil eder. Klasik dombıra formunda küçük varyasyonlarla ilerleyen yapı tematik istikrarı korur.



Küy D majör tonunda yazılmıştır ve pentatonik gam (D–E–F#–A–B) temel alınarak bestelenmiştir. Melodi üçüncü oktavdaki D notasıyla başlar bu Kazak dombıra geleneğinde alışılmadık bir açılıştır ve bestecinin özgün yaklaşımını gösterir. Melodi küçük aralıklarla (ikinci ve üçüncü dereceler) ilerler; diziler ve tekrarlar askerlerin düzenli yürüyüşünü yansıtır. Melodik yapı basit, süslemesiz ve istikrarlıdır.

Parça 2/4 zamanlıdır ve "Jıldam (Hızlı)" temposunda icra edilir. Sürekli sekizlik notalar askerlerin ayak seslerini çağrıştırır. Ritmik vurgular düzenli ve belirgindir, bu da yürüyüş karakterini güçlendirir. Sabit tempo ve sürekli ritim, askeri disiplinin müzikal karşılığı olarak yorumlanabilir.

Sağ el qaqpa qağıs (yukarı-aşağı çift vuruş) tekniği kullanılırken sol el küçük pozisyonlarda kalır. Çift sesli geçişler yürüyüş adımlarında çift vuruş etkisi yaratır. Eserin teknik yapısı basit ama güçlü bir icra tarzı gerektirir.

Beşir Ahmet Köse

Eser A minör gamında başlar ve güçlü bir tonal merkezini korur. Melodi koro bölümünde yoğunlaşır ve dinamik ifade yükselir. 4/4 zamanında yazılmış ve Andante temposunda icra edilir. Ritmik yapı sözlerin doğal vurgusuna uygun kısa-uzun kalıplarla dengelenmiştir. Cümlelerin sonunda uygulanan ritardando ve tenuto vurguları eserin duygusal etkisini artırır. Melodi genel olarak doğal minör (aeolian) gamına dayanır ara sıra Lydian tonuna yaklaşan IV derece ile renklendirilir. Varyasyonlar modülasyon olmadan ana ton etrafında geliştirilir. Koroda minör tondan melodiye ani yükseliş dramatik bir yoğunluk yaratır.

Eserin temel teması özlemdir. "Seni on beş yaşında terk ettim / Yetim gibi mi kaldın?" dizeleri bireysel duyguların ötesinde kolektif kimliğin yankısıdır. Besteci dağa seslenerek hem kendi gençliğini hem de halkının kayıp geçmişini ifade eder. "Yetim mi kaldın?" sorusu göçün derin yalnızlığını sembolize eder.

"Benim Altay Dağı'mda" dağ yalnızca doğanın bir öğesi değildir ana figür ve vatanın sembolü haline gAlir. "Çocukluğumda seninle büyüdüm / Ağaçlarını suladım ve yetiştirdim" dizeleri insan ve doğa arasındaki karşılıklı ilişkiyi tasvir eder dağ insanları besler insanlar da dağa hayat verir. Göç bu dengeyi bozmuştur ancak müzik aidiyet duygusunu yeniden tesis eder. Bu aidiyet artık fiziksel bir yere değil hafızanın sürekliliğine yöneliktir.

Eser sadece geçmişe duyulan bir özlem değil aynı zamanda sessiz bir umut da barındırır. "Günlerim özlemle geçti, keşke sana ulaşabilseydim / Keşke bu geçici hayatta seni bir kez görebilseydim" dizeleri geri dönme arzusu ve ruhsal bütünlüğü elde etme isteğini ifade eder. Sanatçı fiziksel olarak geri dönemez ancak müzik yoluyla Altay'a geri döner. Bu diasporadaki bilinçte müziğin ruhsal köprü işlevini açıkça gösterir yer değişmiş olsa da kültürel hafıza hala Altay'dadır.

Metinde sıkça tekrarlanan "dağ" kelimesi bir leitmotif işlevi görür. Retorik sorular duygusal etkiyi derinleştirir. Sözlü gelenekten gelen iç ritim ve tekrar unsurları da melodik yapıya yansımıştır. Bu özellikler eseri göç eden bir halkın "geldiği yeri unutmamak" için gösterdiği çabanın sembolü haline getirir. Beşir Ahmet Köse'nin sözleriyle bireysel hafıza ve kolektif hafıza iç içe geçmiştir bu bakımdan eser müzik yoluyla kimliğin yeniden inşa edilmesi sürecinin güçlü bir örneğidir.

Altay Tauım
Ani men Sözi: Beşir Ahmet Köse

Bala kezimde senimen birge ösip edim,
Ağaştarıña suv berip ösirip edim,
Qayran tavım, seni bir kün üzbevşi edim,
Mal sayratıp, at oynatıp cürüvşi edim.

Qayırması:
Altay tavım, qayran tavım,
Ayrıldım ġoy on besimde,
Cetimsirep tursıñ ba sen,
Seni oylap cüremin men.
Altay tavım, qayran tavım,

Türkiye Türkçesi İle Altay Dağım
Söz- Müzik: Beşir Ahmet Köse

Çocukluk çağımda seninle büyüdüm,
Ağaçlarına su verdim, yetiştirdim,
Sevgili dağım, senden bir gün
bile ayrılmazdım,
Mal yetiştirip, at binip yaşardım

Nakarat:
Altay dağım, sevgili dağım,
Ayrıldım (senden eyhat) on beşimde,
Kendini (şimdi) yetim gibi hissediyor musun?
Seni (hep) düşünerek yaşarım

Altay tavım, qaqyran tavım.
Seni tastap sonda qaytıp ketip edim,
Munday uzaq qalatınımdı bilüvşi
me edim,
Sagïnganmen künim ötti, sagan cetsem,
Tirşiligimde seni bir kün körip ötsem.
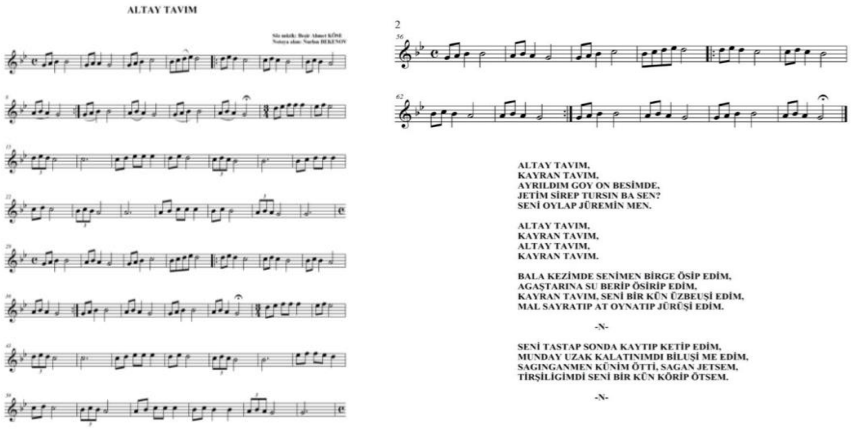
Qayırması:
Altay tavım, qayran tavım,
Ayrıldım ġoy on besimde,
Cetimsirep tursıñ ba sen,
Seni oylap cüremin men.
Altay tavım, qayran tavım,
Altay tavım, qaqyran tav

Altay dağım, sevgili dağım
Altay dağım, sevgili dağım
Seni o zaman nasıl terk etmiştim,
Böylesine ırak kalacağımı bilir miydim?
Özleminle günler geçti, sana varsam,
Hayatta iken seni bir görebilsem.

Nakarat:
Altay dağım, sevgili dağım,
Ayrıldım (senden eyhat) on beşimde,
Kendini (şimdi) yetim gibi hissediyor musun?
Seni (hep) düşünerek yaşarım
Altay dağım, sevgili dağım
Altay dağım, sevgili dağım

Eserin tonu doğa ile iç içe olan göç öncesi dönemin açık ve canlı melodik yapısından farklı olarak kapalı melankolik ve içe dönük bir karaktere sahiptir. Atların kişnemesi rüzgârın uğultusu ve suyun akışı gibi geleneksel Kazak müziğinde sıklıkla duyulan doğa sesleri burada insan sesiyle yer değiştirmiştir. Bu durum insanlarla doğa arasındaki ilişkinin değiştiğini göstermektedir. Göç öncesinde insanlar doğayla sohbet ederken göç sonrasında doğaya özlemle seslenmektedirler.

Eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde "Altay Dağım"ın içe dönüklüğü bir yandan kültürel kimliği korumaya hizmet ederken diğer yandan geleneksel müzikal dinamizmin basitleşmesini ortaya koymaktadır. Ancak bu basitleşme olumsuz bir durum değildir müzik yeni bir ifade alanı kazanmaktadır. Müzik artık sadece anlatmakla kalmaz hatırlatır, özlem uyandırır ve dua eder.



Göç öncesi dönemin kahramanca ve topluluk merkezli müzik anlayışı, göç sonrası dönemde bireysel ve içsel bir anlatı biçimine dönüşmüştür. Bu dönüşüm Kazak müziğinin sürekliliğini değil yenilenme kapasitesini göstermektedir. "Altay Dağım" bu yenilenmenin hem duygusal hem de müzikal bir sembolüdür geleneksel yapı taşlarını korurken modern duyarlılıkla yeniden şekillendiren eşsiz bir örnek olarak Kazak müzik kimliğinin çağdaş sesi haline gelmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Bu araştırma, İstanbul'un Zeytinburnu ilçesinde yaşayan Kazak diasporasının müzik kültürünü; kimlik, toplumsal cinsiyet, kültürel bellek ve kuşaklar arası aktarım bağlamında ele almıştır. Alan çalışmasından elde edilen bulgular, müziğin diasporik yaşamda yalnızca bir estetik ifade biçimi olmadığını, aynı zamanda topluluk kimliğinin sürekliliğini sağlayan güçlü bir sosyal bağ işlevi gördüğünü ortaya koymaktadır.

Göç sonrası dönemde geleneksel müzik biçimlerinin yalnızca korunmadığı, aynı zamanda yeni kuşaklar tarafından modern müzik pratikleriyle harmanlanarak yeniden üretildiği gözlemlenmiştir. Bu durum, kimliğin sabit bir yapı değil, sürekli dönüşen bir süreç olduğunu göstermektedir. Özellikle gençlerin dombıra ve Kazakça ezgileri popüler müzik türleriyle birleştirmesi, kültürel melezleşmenin somut bir örneği olarak değerlendirilebilir. Araştırmada dikkat çeken bir diğer bulgu, toplumsal cinsiyet rollerindeki dönüşümdür. Kadınların müziksel üretim süreçlerine aktif biçimde katılması hem geleneksel normların yeniden tanımlanmasına hem de kültürel belleğin farklı biçimlerde temsil edilmesine olanak sağlamaktadır. Bu durum, diasporik topluluklarda müziğin yalnızca kültürel değil, aynı zamanda toplumsal bir dönüşüm aracı olarak da işlev gördüğünü göstermektedir.

Zeytinburnu Belediyesi'nin kültürel faaliyetleri ve Kazak Derneği'nin düzenlediği etkinlikler, müzik kültürünün kamusal alanda görünürlük kazanmasına katkı sağlamaktadır. Ancak yapılan görüşmeler, bu etkinliklerin çoğu zaman sürdürülebilir bir müzik eğitimi sistemine dönüşemediğini göstermiştir. Bu nedenle, yerel yönetimlerin desteği yalnızca mekânsal olanaklarla sınırlı kalmamalı; usta icracıların, akademisyenlerin ve kültür çalışanlarının katılımıyla uzun vadeli bir müzik eğitimi modeli oluşturulmalıdır.

Diasporik müzik kültürü aynı zamanda kolektif bellek ve aidiyetin en güçlü taşıyıcılarından biridir. Kültürel bellek, yalnızca geçmişi hatırlama biçimi değil, aynı zamanda topluluğun kimliğini inşa eden dinamik bir süreçtir. Bu bağlamda, Kazak topluluğunun müzik pratikleri hem geçmişin izlerini sürdürmekte hem de yeni toplumsal bağlamlarda yeniden anlam kazanmaktadır.

Araştırmanın sınırlılıkları arasında katılımcı sayısının görece az olması ve pandemi sonrası dönemde müzik etkinliklerinin sınırlı biçimde gerçekleştirilebilmesi yer almaktadır. Gelecekte yapılacak çalışmaların, farklı şehirlerde yaşayan Kazak topluluklarını kapsayacak biçimde genişletilmesi ve müzik sosyolojisi, göç çalışmaları ile dijital kültür alanlarını kesiştiren disiplinler arası yaklaşımlarla desteklenmesi önerilmektedir.

Bu araştırma, Kazak müzik geleneğinin göç süreci sonrasında Türkiye'de nasıl varlığını sürdürdüğünü ve icra pratiklerinin kültürel bellek aracılığıyla nasıl korunduğunu ortaya koymuştur. Göçün getirdiği mekânsal ve sosyo-kültürel dönüşümlere rağmen, müzikal ifade biçimlerinin özgün karakterini korumasında **Sarı Molla, Jarmuhammed** ve **Muzaffer Sarısözen** gibi ustaların belirleyici bir rol üstlendikleri görülmektedir. Bu sanatçılar, yalnızca repertuvarın taşıyıcıları değil, aynı zamanda Kazak müziğinin melodik, ritmik ve sözlü unsurlarını yeni bağlamlarda yaşatan kültürel aktarıcılardır. Görüşmelerin yürütüldüğü **Beşir Ahmet Köse**, bu mirası günümüzde icra ve öğretim düzeyinde sürdüren en önemli temsilcilerden biridir. Onun anlatıları, geleneksel ezgi yapılarının güncel icra biçimleriyle nasıl bütünleştiğini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Ayrıca, **Muzaffer Sarısözen**'in derlemelerinde yer alan **Sarı Molla, Jarmuhammed**'e ait eserler hem tematik hem de melodik çeşitlilik açısından Kazak müzik repertuvarının özgün örneklerini sunmaktadır. Bu eserler üzerinden, göç sonrası müziksel kimliğin sürekliliği ve dönüşüm dinamikleri somut biçimde gözlemlenmiştir. Çalışmada görüşmelerin gerçekleştirilmesindeki katkılarından dolayı **Beşir Ahmet Köse'ye teşekkür edilmiştir.**

Sonuç. İstanbul'daki Kazak diasporasının müzik kültürü, göçle birlikte şekillenen çok katmanlı bir kimlik alanını temsil etmektedir. Bu müziksel pratikler hem geçmişin kültürel belleğini korumakta hem de yeni kuşakların aidiyet biçimlerini yeniden üretmektedir. Müzik, bu topluluk için bir "kültürel köprü" işlevi görmekte; Kazak kimliğini hem yerel hem de küresel bağlamda yeniden inşa etmektedir.

Zeytinburnu'ndaki alan gözlemlerim de bu bulguları destekler niteliktedir: müzik, topluluk içi dayanışmada ve kimliğin sürdürülmesinde son derece güçlü bir unsur olarak varlığını korumaktadır. Altay'dan başlayarak Zeytinburnu'na uzanan Kazak diasporasının hikâyesi, yalnızca bir göç anlatısı değil; aynı zamanda müziğin kültürel bellekle kurduğu derin ilişkiyi görünür kılan bir kimlik serüvenidir. Göç öncesi dönemde topluluk yaşamının ayrılmaz bir parçası olan müzik, destanlardan *yoldaş jırları*na, doğaçlama *aytıs* geleneklerinden dombıra eşliğinde icra edilen halk ezgilerine kadar, toplumsal dayanışmayı ve kimlik bilincini şekillendiren temel bir araç olmayı sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

Altay, H. (1981). Altay müzik geleneği ve kültürel hafıza. Almatı: Kültür Yayınları.

Assmann, J. (1995). Collective memory and cultural identity. New German Critique, 65, 125–133.

Bhabha, H. K. (1994). The location of culture. London: Routledge.

Dospayev, M. (2015). Kazak halk müziği ve göçün izleri. Almatı: Kazak Kültür Enstitüsü Yayınları.

Hall, S. (1996). Who needs identity? In S. Hall & P. du Gay (Eds.), Questions of cultural identity (pp. 1–17). London: Sage.

Hall, S. (1996). Cultural identity and diaspora. In P. Mongia (Ed.), Contemporary postcolonial theory: A reader (pp. 110–121). London: Arnold.

Halbwachs, M. (1992). On collective memory (L. A. Coser, Trans.). Chicago: University of Chicago Press. (Orijinal yayın 1925)

Kuşçu Bonnenfant, I. (2016). Changing perception of homeland for the Kazakh diaspora. Nationalities Papers – The Journal of Nationalism and Ethnicity, 44(3), 380-396.

Merriam, A.P. (1977). The anthropology of music. Chicago: Northwestern University Press.

Şenel, S. (2023). Türkiye'de Kazak göçü ve toplumsal uyum. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Şenel, S., & Kara, A. (1993). Altay Kazaklarının müzik geleneği ve göç deneyimi. Ankara: Türk Dünyası Araştırmaları.

Şenel. S. (2023) Altay Türküleri ve Musiki Folklorumuz

Yıldırım, T. (2023). Türk dünyası müzik kültüründe sembolik ögeler ve kimlik aktarımı. Etnomüzikoloji Araştırmaları Dergisi, 18(2), 110–125.

Yıldız, H. (2023). Göç, kimlik ve müzik: Diasporik topluluklarda kültürel aktarımın dönüşümü. Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 8(2), 45–67.

Yılmaz, A. (2018). Türkiye'de Kazak diasporası ve kültürel kimlik inşası. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 85, 273–290.

Zhumabay, A. (2024). Kazak diasporasında müzik ve kimlik: Türkiye örneği. Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, 59(4), 98–117

Dr. Hatice SARGIN
Çankırı Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi
ORCID ID: 0000-0002 3923-9751
E-mail: haticesar07@gmail.com

TÜRK KÜLTÜRÜNDE NEY VE MEVLÂNA'NIN MESNEVİSİNDE NEY ALGISI

Özet. Farsçada kamış anlamında kullanılan nay Türkçede ney ismini almış ve Türk mûsikîsinin en önemli enstrümanı olmuştur. İlk defa Mezopotamya'da Sümerler tarafından kullanılan neyin köklü bir geçmişi vardır. İslamiyet öncesinde Şamanist Türkler; ozan, şaman, kam, baksı adı verilen din adamları hep mûsikîyi öne çıkarmıştır. İslamiyet sonrasında da Türklerin dinî hayatlarında mûsikî ve özellikle de çalgılardan ney hep öne çıkmıştır. Neyin üzerindeki yedi delik tasavvufta "yedi esma" olarak yorumlanmakta ve ney, dinleyenlere huzur vermektedir. Mevlevi mûsikîsinin vazgeçilmezi olan ney dinleyenlere huzur verdiği gibi sağlık açısından da iyileştirici özelliğe sahiptir. Türk dünyasının en önemli sazlarından olan neyin her Türk toplumunda farklı işlevleri de mevcuttur. Mevleviliğin mümessili olan ney, Mevla'nın Mesnevi'sinde sembol olarak kullanılmış ve iletilmek istenen mesajlar ney vasıtasıyla verilmiştir. Asıl vatanından ayrılmış olan ney, aslında insanı temsil etmektedir. Mevlâna'da ney esas alınarak insanın asıl mahiyeti ortaya konmuştur. İçi boş olan ve bağrı dağlanmış ney, Mevlâna'nın Alinde ve emrinde bir terbiye aracıdır. Ney, Türk kültüründe de önemli bir yere sahiptir. Türk kültüründe gerektiğinde ney ile hastalara şifa dağıtılmış, insanlara mutluluk ve huzur verilmiştir. Ayrıca eğitimde farklı ve mümtaz bir konumda olan ney, dilinden anlayan ve çalanı hep farklı bir konuma getirmiş, onu insan-ı kâmil mertebesine yükseltmiştir. Pek çok şiire ve romana konu olmuş ney ve neyzen, Mevlâna'nın Mesnevi'sindeki ney ışığında diğer şairlerin ve yazarların eserlerinde farklı yönleriyle işlenmiştir. Genelinde ise neyzenler hep insanı-kâmil olmuştur. Çalışmada özellikle Türk kültüründe neyin yeri verilerek bu çerçevede Türk edebiyatında nasıl işlendiği, Mevlâna'nın Mesnevi'sinde sembol olarak kullanılmış neyin manası, sembolize ettiği unsurlar ve insanlar üzerindeki tesirleri incelenmiştir. Çalışmada düz anlatım, karşılaştırma, araştırma-inceleme gibi yöntem ve tekniklere başvurulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ney, Mevlâna, Tasavvuf, Şiir, Roman.

Özət. Fars dilində "qamış" mənasında işlədilən "nay" sözü türkcədə "ney" adını almış və Türk musiqisinin ən mühüm alətlərindən biri olmuşdur. Ney ilk dəfə Mezopotamiyada sümerlər tərəfindən istifadə edilmiş və çox qədim bir tarixə malikdir. İslamdan əvvəlki dövrlərdə şamanist türklər – ozanlar, şamanlar, kamlar və baxşılar – hər zaman musiqiyə və ifaya xüsusi önəm vermişlər. İslamın qəbulundan sonra da türklərin dini həyatında musiqi, xüsusilə də ney, mühüm yer tutmağa davam etmişdir.

Neyin üzərindəki yeddi dəlik, təsəvvüf fəlsəfəsində "yeddi ilahi ad" (yeddi əsma) kimi yozulur və ney, dinləyənlərə ruhi rahatlıq və mənəvi sakitlik bəxş edir. Mövləvi musiqisinin ayrılmaz hissəsi olan ney, həm ruhi dinclik, həm də sağlamlığa müsbət təsir göstərən bir alət kimi qəbul edilir. Türk dünyasının ən mühüm çalğı alətlərindən olan ney, hər türk toplumunda fərqli funksiyalara malikdir. Mövləviliyin rəmzi sayılan ney, Mövləna

Cəlaləddin Ruminin “Məsnəvi” əsərində simvolik məna daşıyır və orada mənəvi mesajların ötürülməsi üçün vasitə rolunu oynayır.

Əsl vətənindən ayrılmış ney, əslində insanı təmsil edir. Mövləna, ney obrazı vasitəsilə insanın mənəvi mahiyyətini ifadə etmişdir. İçi boş, bağrı dağlanmış ney, Mövləna üçün tərbiyə və kamillik aləti rolunu oynayır. Ney, Türk mədəniyyətində də dərin mənəvi və simvolik məna daşıyır; tarixən şəfa mənbəyi, xoşbəxtlik və sükunət gətirən bir alət kimi istifadə olunmuşdur. Eyni zamanda, təhsil və tərbiyə sistemində xüsusi mövqeyə malik olan ney, onu anlayan və çalan insanı insan-i kamil (kamil insan) səviyyəsinə yüksəldir.

Ney və neyzen obrazları bir çox şeir və romanlarda işlənmişdir. Mövləna’nın “Məsnəvi”sindəki ney obrazı, digər şair və yazıçıların əsərlərində də müxtəlif baxış bucaqlarından tədqiq edilmiş, neyzenlər isə ümumilikdə kamil insanın rəmzi kimi təqdim olunmuşdur.

Bu tədqiqatda, Türk mədəniyyətində neyin rolu, bu çərçivədə Türk ədəbiyyatında necə işlənməsi, Mövləna’nın “Məsnəvi”sində simvol kimi neyin mənası, simvollaşdırdığı anlayışlar və insan ruhuna təsiri araşdırılmışdır. Tədqiqatda sadə təhlil, müqayisə, araşdırma və elmi-analitik üsullardan istifadə edilmişdir.

Açar sözlər: Ney, Mövləna, Təsəvvüf, Şeir, Roman.

Summary. The word nay, which means reed in Persian, was called ney in Turkish and became the most important instrument of Turkish music. The ney has a deep-rooted history, having been first used by the Sumerians in Mesopotamia. Before Islam, Shamanist Turks, rAligious figures called ozan, shaman, kam and baksı always emphasized music. Even after Islam, music and especially the ney instrument have always been prominent in the rAligious life of the Turks. The seven holes on the ney are interpreted as the "seven names" in Sufism, and the ney brings peace to those who listen to it. Ney, an indispensable part of Mevlevi music, not only provides peace to the listener but also has healing properties for health. Ney, one of the most important instruments of the Turkish world, has different functions in every Turkish society. The ney, which is the representative of Mevlevi order, was used as a symbol in Mevla's Masnavi and the messages that were intended to be conveyed were given through the ney. The ney, which has been separated from its original homeland, actually represents the human being. In Mevlâna, the true nature of man is revealed by taking the ney as a basis. The hollow ney, with its cauterized core, is a tool of training in the hands and command of Mevlâna. Ney also has an important place in Turkish culture. In Turkish culture, when necessary, the ney has been used to heal the sick and give people happiness and peace. Moreover, the ney, which has a different and distinguished position in education, has always brought the one who understands its language and plays it to a different position, elevating them to the level of a perfect human being. The ney and neyzen, which have been the subject of many poems and novels, have been treated in different aspects in the works of other poets and writers in the light of the ney in Mevlâna's Masnavi. In general, ney players have always been perfect human beings. In this study, the place of ney in Turkish culture and how it is handled in Turkish literature, the meaning of ney used as a symbol in Mevlâna's Masnavi, the elements it symbolizes and its effects on people are examined. In the study, methods and techniques such as direct expression, comparison, research and analysis were used.

Key Words: Ney, Mevlâna, Sufism, Poetry, Novel.

Giriş. Nefesli çalgılardan ney, Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Türkler geçmişten bu yana neyi tedavi amaçlı kullandığı gibi huzur veren sakinleştirici bir etkiye de sahip olması nedeniyle hastaları tedavi de kullanmıştır. Ayrıca şiirlere, romanlarda konu olmuş olan ney ve neyzen, Mevlâna'nın *Mesnevi*'sinde sembol olarak kullanmıştır.

Ney, Farsça'da kamış anlamına gelen "nây" kelimesinden gelir. Tarih içerisinde bakıldığında ham maddesi kamış olan çalgı aletlerinin eski örneklerine Mezopotamya'daki kazılarda rastlanmıştır. Sümerler zamanında çalınan kamış borular "kagı", "tigi", "ni", "na" gibi kAlimelerle ifade edilmiştir. Dilli kamış borulara da Sümercede "na" ismi verildiğine göre nây kAlimesinin günümüze bu isimden geldiğini söyleyebiliriz (Uygun, 2007: 68-69).

"Sümer toplumunda MÖ. 5000 yıllarından itibaren kullanıldığı sanılan bu çalgıya ait Alimizde en eski bulgu, MÖ. 2800-3000 yıllarından kalan bugün Amerika'da Philadelphia Üniversitesi Müzesinde sergilenen neydir." (Ergüner, 1986'dan alıntılayan Çolak, 2011: 1). Nefesli çalgılardan ney hakkında pek çok araştırmacı bilgi vermiştir. Kâşânî'den sonra detaylı bir tarif, Kırşehirli Yûsuf İbn-i Nizâmeddin tarafından 1411 tarihinde yazılan Risâle-i Mûsıkî adlı eserde yer almaktadır. Kırşehrî neyin perdelerini şöyle anlatır: "Nay ol yukarudan aşağıya yidi perdedür yidinci perde hemân rast evidür ve ikinci perdeyi açasın dügâh olur eger bir perde dahi açasın çârgâh olur bir perde dahi açasın pençgâh olur bir perde dahi yukarudan açasun hüseynî olur eger dilersen ki hisâr ve gerdâniye ve muhayyer eyleyesin segâh evinden bir safîr idesin hisâr olur eger çârgâh evinden safîr idesin gerdâniyye olur eger ısfahân evinden safîr idesin muhayyer olur. Bu tarif Seydî'nin El Matla adlı eserinde tekrarlanır (Doğrusöz, 2007'den alıntılayan Tan ve Çıpan, 2014: 25).

"Bu tarif Seydî'nin El Matla adlı eserinde tekrarlanır." (Arısoy, 1988'den alıntılayan Tan ve Çıpan, 2014: 25). "Tanımdan 15. yüzyılda da neyin-altısı önde biri arkada-toplam yedi perdesi olduğu anlaşılmaktadır." (Tan ve Çıpan, 2014: 25). "Kırşehrî'nin tanımı bir yana, Amasyalı Şükrullah (1388?-1489?), Kâşânî'ye yakın bir tarifle pîşe adında bir kamış çalgıdan …bahseder." (Tan ve Çıpan, 2014: 25). Yedi yahut dokuz dAlikli açılabilen pişenin Kâşânî'deki bîşe ile aynı çalgı olduğu; Şükrullah'ın risâlesinde, pîşe hakkında kullandığı tüm bilgileri Kâşânî'den aktardığı anlaşılmaktadır. Ayrıca yedi-dokuz dAlikli yapısı göz önünde bulundurulursa ney ile doğrudan alâkalı olmayan bu çalgının neyin gelenekteki isimleri arasında anılması da doğru değildir. 17. yüzyıl kültür ortamı hakkında detaylı bilgiler veren Evliyâ Çelebi yaşadığı dönemde 160 kadar neyzen olduğunu bildirir ve Beşiktaş Mevlevîhânesi Şeyhi Yûsuf Dede'yi neyzenlerin en önde geleni olarak kabul eder…Evliyâ Çelebi ayrıca 17. yüzyıl İstanbul'unda dört ney yapım atölyesi olduğunu ve burada toplam on üç kişinin çalıştığını bildirir (Tan ve Çıpan, 2014: 25-26). 18.yüzyıla gAlindiğinde Abdülbâki Nâsır Dede'nin Tedkîk u Tahkîk adlı eserinde ses sistemini, ney çalgısı üzerinden anlattığı görülür. Neyde yedi delik bulunduğunu, bunların ilk deliğe dügâh, ikinci deliğe kürdi, üçüncü deliğe segâh, dördüncü dAliğe çargâh, beşinci deliğe saba, altıncı deliğe nevâ, yedinci deliğe ise âşiran ismi verildiğini ve sırasıyla üfleniş pozisyonlarını açıklamıştır (Başer, 1983'ten alıntılayan Malçok, 2024: 5).

20. yüzyılda ise ney algısı diğer dönemlere benzerlik göstermektedir. "Ney bir kamış olmasına rağmen nefesli çalgıların en gelişmişleri arasında yer alır. Ses rengi ve armoniklerinin zenginliği dikkat çekicidir. Nefes kuvveti ve dudak hareketleriyle her notanın beşlisi ve üst üste gelen iki sekizlisi elde edilebilir." (Yekta, 1986'dan alıntılayan Malçok, 2024: 5). Neyin yapısı Türk coğrafyasında değişiklik göstermektedir. Mevlevilikte

önemli bir yere sahip olan ney, insan-ı kâmilin yolculuğunu sembolize etmektedir. Kamışın içi boştur ve bu insanın özünü, iç boşluğa üflenen nefes ise yaşam gücünü ve Allah'ın nefesini sembolize eder. Bu, varlığın birlik ve teklik içindeki evrensel bağlantısını simgeler. Ney ve neyzen Mevlâna'nın *Mesnevi*'sine tasavvufî boyutta konu edildiği gibi Türk edebiyatında pek çok romana, hikâyeye ve şiire de konu edilmiştir.

Türk Kültüründe Ney. Eski Türklerde kullanılan ney, ilk dönemlerden beri Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. "Eski Türkler tarafından askerî ve dinsel etkinliklerde neye benzeyen enstrümanlar kullanılmış ve bu enstrüman Kaşgarlı Mahmut'un *Divan-ı Lugatü't-Türk* eserinde yer almaktadır." (Bal, y.t.y). Ney, Türk dünyasında farklı isimlerle anılmıştır. Ayrıca işlevlerinde de küçük farklılıklar görülmektedir. Örneğin; Tıvalar'daki Şoor: Üç delikli nefesli bir halk çalgısıdır. 60-80 cm uzunluğundadır. Kamış veya ağaçtan yapılır. Erkeklerin çaldığı bir çalgıdır. Sağ ayak üzerine otururken sol ayak ileri uzatılır ve çalgı sol ayağa yaslanarak çalınır…Kazakistan'daki sıbızgı: Üflemeli bir Kazak çalgısıdır. Ağaç veya kamıştan dilsiz bir boru şeklindeki çalgının eski türlerinde üç parmak deliği vardır. Pentatonik diziler çalmaya uygun olan sıbızgının iki buçuk oktav ses genişliği vardır ve boyu 30 ile 60 cm arasında değişir…Çoor: Kırgızistan'da dişe takılarak çalınan dilsiz üflemeli çalgı. Çeşitli boylarda olabilir. Delik sayısı değişik örneklerde farklı farklıdır. Kırgızların eski vatanları olan bugünkü Tıva bölgesindeki şoor ile aynı çalgı olduğu düşünülmektedir…Nay: Nefesli Özbek çalgısıdır. Aslı kamıştan yapılmakla birlikte ağaç ve metal olanları da vardır. Altı deliği vardır ve diyatonik sıra ile yerleştirilmiştir. Üfleme dAliği yan flütte olduğu gibidir…Gargı tüydük: Türkmenistan'da kamıştan yapılan bir çeşit dilsiz kavaldır. Ağıza gelen bölüme 5-6 cm uzunluğunda metal bir üfleme borusu eklenmiştir. Bu bölüm ön dişlere takılarak çalınır…Kuray: Başkürdistan ve Tataristan'da çalınan üflemAli bir çalgıdır ve Kazak çalgısı olan sıbızgı ile aynı çalgıdır…Balaban: Anadolu'da Mey, Azerbaycan ve Özbekistan'da "balaban" adıyla tanınan bu nefesli çalgı bir kamış ve bir ağaç gövdeden oluşur. Sesi üreten kamışın üfleme aralığını ayarlayan bir kıskacı vardır. Kapalı mekân çalgısıdır. 25-30 cm boyundadır (Gürdal, k.t 22 Kasım 2020).

Örneğin Azerbaycan'da günümüzde de kullanılan Balaban'ın geçmişine baktığımızda şu özellikler görülür: Azerbaycan'da 7-8 bin yıl önce boynuza benzer üflemeli aletin kullanıldığını ve neyin yaşının bundan daha kadim olduğunu ispat ettirmektir. Demek ki o devirde Azerbaycan topraklarında vurmalı ve telli aletlerle birlikte üflemAli çalgılar da geniş kullanılmıştır…Boynuz şeklindeki üflemAli müzik aleti yapısı ve kuruluşu, ağızlığı, sesinin çıkarılması nedeniyle basit, sade, primitif veya ilkel değildi…Bu alet ortaya çıkana kadar muayyen hazırlık devri geçirmiş, ney gibi birkaç sade, basit, üflemAli aletlerin ortaya çıkış tarihi daha kadimdir (Abbasgulu İsmailoğlu Necefzade, 2022: 28). Yani neyin Azerbaycan'da da köklü bir geçmişi vardır. Azerbaycan'da Köndelen Ney, Ak Ney, Mizmar, Pişe, Çelik Ney, Mûsikâr, Cipçik, Neyçevarı, gibi çeşitleri bulunan neyin ortaya çıkışı ile ilgili değişik anlatılar da mevcuttur. Abbasgulu İsmailoğlu Necefzade'ye (2022: 25-26) göre ilkel, iptidai insan rüzgârlı havada kamışlıkta gezerken ıslığa benzer bir ses duyar ve sesin geldiği tarafa doğru gider. Burada kimsenin olmadığını ve kuru kamışlardan birinin karşılıklı hava cereyanı istikametinde yere düştüğünü ve kamışın borusu üzerinde bir deliğin olduğunu görür. İhtimaldir ki bir kuş gagasıyla kamışa vurmuş ve kamışta bir daire şeklinde delik açılmıştır. Hava sirkülasyonu istikametinde deliğin üzerinden rüzgâr estikçe kamıştan ıslığa benzer sesler çıkar. İlkel insan orada delikli kamışı alıp dudaklarına dayar ve ses çıktığını duyar. Bundan sonra ilk insanlar basit de olsa neye benzer aletler ge-

liştirmiştir. Zamanla kamış borusu üzerine üfürme deliğinin sağ tarafında önce bir, sonra iki ve üçüncü deliği açarak bu delikleri parmaklarla kapatıp örtme usulü ile sade melodiler çıkarıp çalmaya başlamışlardır. Daha sonra ilk devirlerde küçük diyapazonlu neylerden kullanmışlardır. Sonraları sanatkârlar aletin borusu üzerine üç delik daha açarak ses aralığını artırmışlardır.

Görüldüğü gibi günümüzde Azerbaycan'da kullanılan Balaban'ın temeli çok eskiye dayanmaktadır. Türk dünyasında farklı isimler altında görülen neyin her Türk toplumunda ortaya çıkışı ile ilgili anlatılar bulunmakla beraber, şeklinde de küçük değişiklikler vardır. Türk-İslam kültüründe neyin belli bir yer edinmesi ve neye anlamların yüklenmesi Mevlâna'nın *Mesnevi*'sinde neyin işlenmesi ve özellikle böyle bir eserin ney ile başlaması sonrasında gerçekleşmiştir. İslam düşünürleri için üzerinde yorum yapılan bir sembol, mutasavvıflar için insan-ı kâmili ifade eden araç, mûsikîşinaslar için ise sesi sır dolu bir müzik aletidir. Yani ney, kimi zaman bir sır ve sembol olmuş, kimi zaman bir eğitim, bir felsefe, kimi zaman şeklinden dolayı doğruluğu sembolize etmiş ve "Alif" harfine benzetilmiştir. Bazen de neyi çalan neyzen ile birlikte roman ve şiirlere konu olmuştur. Gizemli kapıları aralayan, gönül kapılarını açan ney sesinin yanık bir ses olması mutasavvıflar için de insanın yaratanından ayrılması dünya denilen gurbete gönderilmesinden sonraki acı dolu seslerinin bir yansıması olarak ayrı bir anlamı vardır.

Ney, mûsikînin ruha tesirinin tüm hususiyetleri bakımından önem arz eden bir mûsikî âletidir. İçine üflenen nefesin sıcaklığı ve insan sesini hatırlatan tınısı ile duyulduğu ortamda mânevi yönelişleri telkin eden Davudî bir sestir. Hangi kültürden, inanç sisteminden olursa olsun ney sesini dinleyen insanların sakinleştikleri, iç dünyalarına yöneldikleri görülmektedir. Neyin sesi yalnızca mûsikîye ait değildir. Hem din ve tasavvufun hem de edebiyatın duyguları ve düşüncelerini yansıtmasında bir aracı olarak kullanılmaktadır. Şairler şiirlerinde bu tesirli sesin âşık üzerindeki etkilerini konu edinmektedir. Daha ziyade yakıcı olması vasfıyla ve gönüllerindeki aşk ateşini körükleyen bir ses olarak tarif edilmektedir. Ayrıca neyin sesi aşk derdine düşmekten hoşnut olan şairleri coşkunluğa getirmekte, çoğunlukla İlâhî aşktan bahsedildiğinden bir vecd hâlinin sebebi olmaktadır. Ney, nefesli bir âlet olduğu için ondaki tüm bu tesir aslında nefesin tesiri olarak yorumlanmakta, klasik Türk şiirinin bu noktada kesişen diğer mazmunları ile ilgiler kurulmaktadır. Sözgelimi Hz. İsa'nın, nefesi ile ölülere can verme mucizesi neyin âdeta ölü ruhları diriltici sesini tarif etmek için mükemmel bir mazmundur. Ney, yalnızca kalpleri yakıp perişan etmemekte aynı zamanda onlarda yaşamın yeşermesine sebep olacak tesiri de göstermektedir. Kimi zaman ise neşe, sevinç, huzur duygularını çağırmakta ve rahatlatmaktadır. Neyin sesi, şairlerin tahayyülü ile Klasik Türk şiirinde bu bağlamlarda karşımıza çıkmaktadır (Köksal, 2023: 141-142).

Ney, Mevlevilik geleneğinde derin manevi sembollerle ilişkilendirilir; kamışın içi boş, insanın özüdür; iç boşluğa üflenen nefes ise yaşam gücünü ve Allah'ın nefesini temsil eder. Bu, varlığın birlik ve teklik içindeki evrensel bağlantısını simgeler…Ney, tasavvuf mûsikîsi geleneğinde Allah ile birlik duygusunu temsil eder. Birlik, tüm varlıkların aslında bir olan Allah'a olan dönüşü ifade eder. Ney icra eden kişi, nefesini neye üfleyerek, nefesin kaynağı olan Allah ile bir tür birlik hâline geçmeye çalışır. Bu, insanın yaratıcıyla bir bütün olduğu duygusunu güçlendirir…Vahdet-i vücut veya Varlık Birliği, tasavvuf felsefesinde yaygın olarak kullanılan bir terimdir. Bu kavram, tüm varlıkların aslında bir olan Allah'ın bir tezahürü olduğunu ifade eder. Ney çalgısı, içindeki boşluğa nefes üflene-

rek bir ses çıkarır. Bu, varlık ve yokluk arasında bir denge ve bir bütünlük anlamına gAlir. Ney, kendisindeki içsel boşlukla birlikte varlığın birliğini simgeler (Malçok, 2024: 6-7).

"Ney çalgısının bir parçası olan 'başpare', sadece Türk coğrafyasında kullanılmaktadır. Yüzyıllar boyunca yapısal anlamda neredeyse değişmeyen ney çalgısına on yedinci yüzyılda başparenin eklendiğini Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde rastlamaktayız." (Tüfekçi, 2011: 52).

Ney, yapısal olarak coğrafyalar arasında farklılıklar göstermektedir. Perde sayısı ve perde isimleri bakımından, Türk mûsikîsinde icra edilen ney yedi perdeden oluşur iken, İran müziğinde icra edilen ney altı perdeden oluşmaktadır. Ayrıca üfleme tekniği bakımından da İran neyi dudak arasında hafifçe dişlerle desteklenerek üflenmektedir. Ney çalgısının baş kısmı üst dişe ve dişlerin arasına yerleştirilerek dudak ve dil yardımıyla ses bulunur. Türk mûsikîsi ney icrasında başpareye belirli bir açı ile dudak yerleştirildikten sonra neyin ses kutusu bölümüne hava çarptırılarak ses elde edilir (Malçok, 2024: 8).

Eski Yunanlılar da dahil ilk çağlardan bu yana mûsikî, tedavi amaçlı kullanılmıştır. Türkiye ve Batı toplumlarında ruh hastalıklarının tedavisinde kullanılan mûsikî âletleri içindeki neyin ayrı bir yeri vardır.

Ayrıca kaynaklarda mûsikîyi, tedâviye ilk uygulayan Hz. Lokman ve O'nun çağdaşı Hz. Davud olduğu bildirilmektedir. Hz. Lokman, hastalarını ilaçla tedavi ederken, Kur'an-ı Kerim'de sesinin güzelliği övülen Hz. Davud'un çok defa hastalara güzel sesi ve sazı ile şifa kaynağı olduğu, hatta yine sesi ve sazı ile şifa duası okuduğu ve bu yolla "Sual" adlı hükümdarı iyileştirdiği de nakledilmektedir (Kalender, 1989'dan alıntılayan Koca, 2002: 184).

Türk edebiyatında üflemAli çalgılardan neyin ve neyzenin ayrı bir yeri vardır. Geçmişten bu yana Türk edebiyatında ney, farklı şekillerde işlenmiştir.

Hz. Mevlâna'nın himmetli nazar ve nefesleri üzerine kurulan Mevlevilik, müessese yapısı, fiziki yayılma alanının genişliği, rûhî nüfuz derinliği ve topluma emsal teşkil edecek tarzda yetiştirdiği "mükemmel insan" tipiyle "Türk-İslam Medeniyeti"ni hakkıyla temsil eder. Mevlevîlik nasıl bir medeniyeti temsil ediyorsa, denilebilir ki "külâh" ve "ney" de bir bakıma Mevleviliğin mümessilidir (Tan ve Çıpan, 2014: 13). Örneğin, Selâmî'nin söyleyişiyle:

Tercimân-ı sırda Şemseddîn-i Tebrîzî olup
Sırr-ı Hakdan söyler idi gûş-ı Mevlânâya ney

Sırları tercümede Tebrizli Şemseddin olup, Hakk'ın sırlarını Hz. Mevlâna'nın kulağına söylemesi ve Lâ Edrînin:

İçerim boş görünür bağrı dAlik bir nâyım
Mazhar-ı sırr-ı Ali bende-i Mevlânâyım

Kavlince de Hz. Ali'nin sırrına mazhar, Hz. Mevlâna'nın bendesi olmasıdır.

Neyi bizatihi kendisi ve çıkardığı ses olarak iki kısımda değerlendirmek, kendisinin "insân-ı kâmili, gönlü, âşıkı"; sesinin de "sırr-ı ilâhiyi, aşkı ve ayrılığı" ifade ettiğini söylemek mümkündür. Ancak ney, şimdiye kadar ifade edilenlerden farklı olmak üzere bir bakıma oğul Sultan Veled'i ve bağlı olarak bütün "âşık gönüllü şâirleri" de temsil etmektedir. Aşkın gerçek hürriyet olduğunu idrâk eden, merkezinde aşk bulunan, etrafına da dalgalar hâlinde aşkı yayan Hz. Mevlâna'yı en iyi anlayan ve anlatan Sultan Veled,

"Deldiğim inciler o akıp duran deryadandır (Mesnevi), bu kitap (Rebabnâme) merd-i Hüdâ'nın (Hz. Mevlâna) övgüsü için yazılmıştır." diyerek beslendiği kaynağı açıkça ifade eder. Zira o, yine Şeyh Gâlib'in deyişiyle, babası Cenâb-ı Hünkâr'ın kucağında büyüdüğü, yetiştiği için zemîne değil eflâke kadem basan hayrü'l-haleftir:

Oldu perverde-i ağûş-ı cenâb-ı Hünkâr
Basdı eflâke kadem Hazret-i Sultân Veled

Âşık gönüllü şairler keyfiyetini günümüze yansıtan Yahya Kemâl Beyatlı:

Mesnevî şevkini eflâke çıkarmış nâyız
Haşre dek hem-nefes-i Hazret-i Mevlânâyız

diye seslenirken, son dönemin Mevlevî zariflerinden Mithat Baharî Beytur da:

Biz neyiz vecd-i hurûşân ile inler nâyız
Ebedî hemdemiyiz âşık-ı Mevlânâyız

beytiyle ifadelendirir (Tan ve Çıpan, 2014: 13-14).

Tüm bunların yanında pek çok romanda da ney ve neyzen işlenmiştir. "A. Hamdi Tanpınar da *Huzur* romanında tasvir ettiği Neyzen Emin Dede karakteriyle doğrudan doğruya bir 'İnsân-ı Kâmil' tipini konumlandırır. *Mesnevi*'de neyle temsil edilen 'İnsân-ı Kâmil'i Emin Dede'nin şahsında neyzenle aynîleştiren Tanpınar, neyzen neyzene geçişle ney ile neyzenin aynîleşmesini sağlar." (Tan ve Çıpan, 2014: 15). Benzer şekilde pek çok romana ve şiire ney ile neyzen konu olurken hep onların bulunduğu yerde bir huzur bir dinginlik ve bir sakinlik olmuştur. Aslında tüm bu eserlerdeki ney ve neyzenin temAli 13. yüzyılda Mevlâna'nın *Mesnevi*'sinde sembol olarak işlenmiş olan ney yatmaktadır.

Mevlâna'nın Mesnevi'sinde Ney Algısı

Mesnevi, klasik edebiyatta bir şiir tarzının adıdır. Beyitler hâlinde yazılan, aruz vezniyle ve her beyti kendi arasında uyaklı olacak şekilde yazılmış olan nazım türüdür. Ayrıca mesnevi nazım türünde uzun konular ve hikâyeler şiir yoluyla anlatılmıştır. Her beytin de kendi arasında uyaklı olması yazma kolaylığı sağlamıştır. Dolayısıyla hikâyelerin ve uzun konuların anlatımında mesnevi nazım türü tercih edilmiştir. Her ne kadar klasik edebiyatta bir nazım türü olsa da mesnevi denildiğinde ilk akla gelen Mevlâna'nın *Mesnevi*'sidir.

Mevlâna, *Mesnevi*'yi Hüsameddin Çelebi'nin isteği üzerine yazmıştır. Kâtibi Hüsameddin Çelebi'nin söylediğine göre, Mevlâna, *Mesnevi* beyitlerini Meram'da gezerken, outrurken, yürürken, hatta semâ ederken söylermiş. Çelebi Hüsameddin de yazarmış. Mevlâna 6 ciltlik *Mesnevi*'sinde tasavvufî fikir ve düşüncelerini, birbirine ulanmış hikâyeler hâlinde anlatmaktadır. *Mesnevi*'nin dili Farsça'dır. Halen Mevlâna Müzesi'nde teşhirde bulunan 1278 tarihli, elde bulunulan en eski *Mesnevi* nüshasına göre beyit sayısı 25618'dir (Tunalı, 2013: 4).

Mevlâna'nın *Mesnevi*'sinde ele alınan ney, sonraki süreçte de Türk yaşantısı içinde farklı şekillerde kullanıldığı gibi farklı anlatı türlerinde de yer almıştır.

Hz. Mevlâna *Mesnevi*'sinin ilk on sekiz beytinde şöyle der:

Duy şikâyet etmede her an bu ney,
Anlatır, hep ayrılıklardan bu ney,

Der ki feryâdım kamışlıktan gelir,
Duysa her kim, gözlerinden kan gelir,

Ayrılıktan parçalanmış bir yürek,
İsterim ben derdimi dökmem gerek,

Kim ki aslından ayırmış canını,
Öyle bekler, öyle vuslat ânını,

Ağladım her yerde hep âh eyledim,
Gördüğüm her kul için 'dostum' dedim,

Herkesin zannında dost oldum ama,
Kimse tâlip olmadı esrarıma,

Hiç değil feryâdıma sırrım uzak,
Nerede bir göz, nerede bir can kulak,

Aynadır ten cân için, cân ten için,
Lakin olmaz can gözü her kimsenin.

Ney sesi tekmil, hava oldu ateş,
Hem yok olsun kimde yoksa bu ateş,

Aşk ateş olmuş, dökülmüştür neye,
Cezbesi aşkın karışmıştır meye,

Yardan ayrı dostu ney, dost kıldı hem,
Perdesinden perdemiz yırtıldı hem,

Kanlı yoldan ney susar hep arzuhâl,
Hem verir Mecnunun aşkından misâl,

Ney zehir, hem panzehir ah nerede var,
Böyle bir dost, böyle bir özlem var,

Sırrı bu aklın bilinmez akıl ile,
Tek kulaktır müşteri ancak dile,

Gam dolu günler, zaman hep aynı hâl,
Gün tamam oldu yalan yanlış hayal,

Gün geçer yok korkumuz her şey masal,
Ey temizlik örneği sen gitme kal,

Kanar her şey, tek balık kanmaz sudan,
Gün uzar, rızkın eğer bulmazsa can

Olgunun hâlinden anlar mı ham?
Söz uzar kesmek gerektir ve's-selâm*

* Yukarıda verilen Mesnevi'nin ilk on sekiz beyti, Konya Büyükşehir Belediyesi yayını, 733 vuslat yıldönümü anısına basılan broşürden yazar (Kutsi Erguner) tarafından yazılmıştır. (Mesnevi'nin ilk on sekiz beyti bazı tercümelerde şiir-

Mevlâna'nın müridi ve halifesi olan Hüsameddin Çelebi, bir gün Mevlâna'ya sohbetlerinin ve güzel sözlerinin yazılmasını önerir. Sarığının kenarından bir kâğıt parçası çıkaran Mevlâna, on sekiz beyitlik bir şiir yazar ve Çelebi'ye verir. Bu beyitlerin bir çeşit açıklaması olan yirmi dört bin beyitlik *Mesnevi* adlı eser böylece başlamış olur. Yıllarca Mevlâna söyleyip, Hüsameddin Çelebi de yazarak bu muhteşem eseri ortaya çıkarmışlardır. Aslında ney aracılığı ile insanı tarif eden bu on sekiz beyit, Mevlâna'yı ve *Mesnevi*'sini anlamanın temel taşı olarak kabul edilmiş ve birçok dile çevrilerek açıklaması yapılmıştır (Erguner, 2002'den alıntılayan Ateş, 2012/1: 145-146-147).

Tasavvufî olarak neyin hikâyesi şöyle anlatılır: Ney bir zamanlar, kendi asıl vatanı sazlık, kamışlık bir bölgede hemcinsleriyle birlikte yaşamaktadır. Onu oradan keserler, pişsin olgunlaşsın, içi boşalsın diye gübre yığınının içine sokarlar. Ney, o karanlık ve pis yerde bir müddet kalır, çile çeker, sabır ve tahammül gösterir. Sonunda içi bomboş hale gAlir, rengi sapsarı olur. Onu oradan çıkarırlar, üzerine delikler açarlar. Ağız kısmından üfürülünce, kalpleri yakan bir ses ile feryada başlar. Bu feryadı, asıl vatanı Neyistan yani kamışlıktan olan ayrılığının doğurduğu hasretten kaynaklanmaktadır. O nağmeleri ile ötekilerin mükemmelliğini, ötekilerin güzelliğini terennüm etmektedir. Kamış, içi boşalmadan yani fena hâlini, yokluk, hiçlik makamını elde etmeden, ötelerin ruhani soluklarını haykıramaz (Cebecioğlu, 1997'den alıntılayan Koca, 2002: 186).

Mevlâna içteki ilahi cezbeyi harekete geçiren bir ilham kaynağı olduğu için neye âşıktır. Mânâ âleminin o güzelliğine götürebilen, öteler ile yaşadığımız şu ânı birleştirebilen, ötelerin diline tercüman olan neyin o yanık hazin sesidir. Bu aslında insanlara Allah tarafından sunulan İlâhi bir lütuftur…Mevlâna eserine "Bişnev ez ney…" mısraları ile başlamış ve devam eden on sekiz beyitte neyi sembolleştirmiştir. Neyi dinle, çünkü ney, bir şeyler anlatmakta, bir şeylerden haber vermede, ayrılıklardan şikâyet etmektedir. İçi boşalmış, başı kesilmiş, yüzü benzi sararmış, neyzenin nefesine terk edilmiş olduğu hâlde o, Allah'ı zikretmektedir. Burada zikredilen aslında insan-ı kâmil'dir (Ergenur, 1993'ten alıntılayan Koca, 2002: 186).

Sazlıkta sıradan bir kamış olan ney, gönül sahibinin yani şairin şiirinde Tanrı gizemini fısıldayan bir ses ve nefes oluyor. Bu ses ise *Mesnevi*'de Mevlâna'nın kendisi olup gönüllere doluyor. Neyzen söze dökemediği yangınını neye üfleyerek neyin içine kükrüyor, haykırıyor. Üflediği bu Allah aşkının ateşi kendini yaktığı gibi etrafındakileri de yakıp onları da o büyülü etkiye bırakıyor. "*Mesnevi*'yi İngilizce'ye tercüme eden Reynold A. Nicholson 'Mevlâna, kendisini Çelebi Hüsameddin'in ağzından üflenen ve kendi yarattığı gîryan mûsikîyi döken bir neye benzetir' demektedir." (Önder, 2000'den alıntılayan Koca, 2002: 186). Ayrıca,

Mevlâna'nın ney üflediğine dair bilgi Hengry George Farmen'in 'XVII. Asırda Türk Çalgıları' isimli kitabında geçmektedir. Ancak Mevlâna'nın neyzenlerin piri olan Neyzen Hamza Dede'yi hiç yanından ayırmadığını göz önünde bulundurursak, Mevlâna'nın neysiz, hiçbir gün geçirmediğine o mânâ sesinden mahrum olmadığına tanık oluruz. Ney, ney olmadan nasıl bir halde ise insan da o haldedir. Neyin içi temizlenip vesaire işlerden sonra gerçek ney hâline nasıl gAliyorsa ve ondan ilahi sırlar ifşa oluyorsa, insan da ruhani pisliklerinden temizlendikten sonra gerçek mânâ da insan-ı kâmil olur ve artık ondan ilahi

leştirilerek verilmiştir. Meselâ, Mesnevî-i Şerif, Nahifi Tercümesi, Haz. Amil Çelebioğlu M E B yay. İstanbul 2000). Ancak yukarıda verilen şiir daha sade ve anlaşılır olmasından dolayı alınmıştır.

sırlar ifşa olur. Ney bir mûsikî âleti olmasının yanında öncAlikle bir tefekkür ve inanç vasıtasıdır. Allah'a ulaşmada bir yoldur, rehberdir (Koca, 2002: 187).

Mevlâna'nın *Mesnevi* adlı kitabında yer alan ney, *Mesnevi*'yi "Dinle, bu ney nasıl şikâyet ediyor, ayrılıkları nasıl anlatıyor" şeklinde başlayan mısralarında öne çıkmış ve neyi Mevlevilikte öne gelen semboller arasına yerleştirmiştir. Mevlâna'nın *Mesnevi*'sinde farklı anlamlar yüklenen ney, zamanla Bezm-i Elest, İnsan-ı Kâmil ve Nefha-i İlâhi'nin temsili hâline gelmiştir.

1. Bezm-i Elest Hâtırası Ney: Tasavvuf düşüncesi ontolojik olarak, bezm-i elest hatırası üzerine kurulur. Kenân Rifâî de, *Mesnevi*'ye dair yazmış olduğu şerhte, bu kitabın ilk beyitlerini açıklarken, kamışlığı bütün ruhların bir arada bulunduğu ilahi âlem olarak açıklamaktadır. Neyin sazlıkta bulunması Allah ile aynı âlemde bulunmamızın hikâyesi anlamına gelmektedir. Rifâî'nin açıklamalarına göre yaratılmışlar, Allah'ın kendi güzelliğini görecek göz ve sevecek gönül araması neticesinde zuhura gelmişlerdir. Bunun öncesinde sen veya ben yoktur ve sadece "O" mevcuttur. Bugün bir ney gibi feryat eden insan da O'nda saklıdır. Zuhura gelen her ruh, o âlemde Allah'ın, "Ben sizin Rabbiniz değil miyim" hitabına "evet=belî" demiştir. Bu deyiş, ruhun ateş, hava, su, toprak nebat ve hayvan şeklinde görünüp insan olma macerasına ilk adımdır. Ruhlar o Elest toplantısından ayrılarak kadın, erkek bu âleme akmışlardır. Bir yandan Tanrı güzelliğini görmeye ve sevmeye kabiliyetli gözler ve gönüller olmuşlar, öte yandan ondan uzak düşmüş olmanın yarattığı en büyük ayrılığın acısına düşmüşlerdir (Rifâi, 2009'dan alıntılayan Özatik, 2019: 116).

Bahsi geçen hususlar *Mesnevi*'de geçen ve tasavvuf düşüncesi etrafında şekillenen genel kanılardır.

2. İnsan-ı Kâmil Temsili Ney: Gölpınarlı, *Mesnevi* kitabının giriş beyitlerinde bahsedilen ney sazının, İnsan-ı Kâmil olduğunu bAlirtmektedir. O, birlik kamışından kesilmiştir. Kendi varlığından geçmiş, gerçek varlıkta var olmuştur. Ondan çıkan her ses, Tanrı iradesini bildirir; onun ihtiyarı, Tanrı ihtiyarıdır. Fakat görünüşte sıfatlarla, fiillerle kayıtlıdır, bu bakımdan itlak âlemini özler (Gölpınarlı, 1990'dan alıntılayan Özatik, 2019: 117). Gönül erbabının Alinde alelade bir kamış olmaktan çıkan ney, Allah sırlarından insana fısıldanan bir ses, bir nefes hâline gelmektedir. Bu ses ve nefes, önce, *Mesnevi*'de "Şu neyin neler söylediğini can kulağı ile dinle, o ayrılıklardan şikâyet etmededir" diye dilleniyor, ney olmaktan uzaklaşıp Mevlâna'nın kendisine dönüşmektedir. Hakikatte ney, benzi sararmış, varlığını Hakka adamış, Hakk âşığını simgelemektedir. Neyin üzerindeki yedi delik, insan başındaki göz, kulak, burun, ağız gibi yedi deliği ifade etmektedir. Şu hâlde ney, insan-ı kâmili dile getirmektedir. İşte Mevlâna, *Mesnevi*'de böyle bir ney idi (Çetinkaya, 2007: 187-188).

Ney, biçimsel olarak insanla bir paralellik gösterir. Ney, ham maddesi olan kamışın renginden dolayı benzi sararmış, kendini Hakka adamış Hak âşığının da simgesidir. Ayrıca bu yedi deliğin insan nefsinin yedi perdesini simgelediği genel bir kabuldür. Yani bu yedi deliğin "yedi esma" olduğu düşünülür. Neticede Mevlâna'nın eserinde ney, insan-ı kâmil'i temsil etmiştir.

3. Nefha-i İlahi Olarak Ney: Ney, neftâ'yi ilâhî'yi yani her şeye can veren ilâhi nefesi temsil etmektedir. Mevlevi Mukabelesinde sözleri Hazreti Mevlâna'ya ve bestesi Mustafa Itri'ye ait olan naat-ı şerifin okunması sonrasında vurulan kudüm, Tanrı tarafından kâinatın yaratılmasına imkân veren kün emrini temsil eder. Bu vuruşu takip eden ney taksimi ise Allah'ın ilk insan olan Hazreti Âdem'e kendi ruhundan üflemesidir (Özatik, 2019: 117).

Burada, Kur'an'ın sekiz ayetinde geçen Allah'ın "Kün" emri ile yani "ol" emri ile eşyaya vücut vermesine ve olmasını istediklerinin oluverdiği ayete atıf yapılmıştır. Daha zi-

yade naat-ı şerifin okunmasından sonra Mevlevi tekkelerinin kullandığı metal kâsAli küçük iki davulun yani kudümün çalması Tanrı'nın "kün" emriyle kâinatın yaratılmasını simgelemektedir. Arkasından da ney çalınmaktadır ki bu ney sesi de ilk insan olan Hz. Adem'e kendi ruhundan Allah'ın üflemesi ve ilk insanın yaratılmasını sembolize etmektedir.

"Hû diyen neyden nefha-i ilahî (ilahî nefes) akar, Rabbânî hitap ve ses yansır; 'ben sizin Rabbiniz değil miyim?' hitabındaki doyumsuz ahenk akseder. Kudüm ile yüce Yaratan'ın 'Ol' emri dile gAlir. Varlık âlemi vücud bulur, gönüller Tanrı tecellileriyle dolar" (Çetinkaya, 2007: 188) biçiminde anlatılmıştır. Bu açıklama doğrultusunda,

Hazreti Adem'in yaratılmasından sonra ruhun mûsikî ile Hz. Adem'in cesedine girmesi teması, Türkistan mehterleri arasında yaygındır. Cebrail cennetten bir koş-ney (iki neyin bir arada bulunduğu çalgı) getirir. Bunun sesinden hoşlanan ruh cesede girer. Bu suretle mehterlik ve ney sazı Cebrail'den kalmış ve mehter sazı olan koş-ney de kutlu bir saz olmuştur. Türk borusu olarak da bilinen nây-i türkî XII. yy.da savaşlarda kullanılmıştır (Erguner, 1986'dan alıntılayan Koca, 2002: 184).

Burada Hz. Adem yaratıldıktan sonra ruh, mûsikî ile Hz. Adem'in cesedine girmiştir. Yani burada aslında mûsikînin gücü ortaya konurken Cebrail'in cennetten getirmiş olduğu koş-ney'in güzel sesi ve bu ses sayesinde ruhun cesede girdiği bAlirtilerek neyin sesinin güzelliğine dikkat çekilmiştir. Ayrıca neyin ve mehterin Cebrail'den kaldığı ve kutlu çalgı olduğu ifade edilirken nây-i Türkî olarak bilinen Türk borusunun da XII. yüzyılda yani yüzyıllar öncesinde savaşlarda kullanıldığı belirtilmiştir. Yani mûsikî aletleri sadece müzik yapmak amaçlı kullanılmamış toplumsal olaylarda da kullanılmıştır.

Kavuşma bağlamında ney, şöyle değerlendirilebilir:

Mesnevi'nin özeti olarak da görülen ilk 18 beyit sadece ayrılıklardan bahsediyor değildir. Tabii ki ney ilk beş beyitte vatanından uzak kalmış olmanın acısından şikâyetçidir. Ancak bu ilk mısralar sadece şikâyet cümleleri değil, bulunduğu durum hakkında kâmil olan insanın yaptığı farkındalık tespitleridir. Yani yaratıcı ile ayrı düşülmüş ve aynı dertleri paylaşacağı bir dost arayışındadır. Bunun devamında her türlü insan ile kurulan ilişkilerde ortaya çıkan tatminsizlik ve topluma yabancılaşma ortaya konmakta, yüzeysel dostlukların bir kişinin diğerinin özüne nüfuz etmesine mâni oldukları ifade edilmektedir. Bundan sonraki ifadeler, aşağıda yer alan beyitler yardımıyla ney sazının sırları hakkında daha kapsayıcı ve açıklayıcı yeni bir yaklaşım ortaya koymak amacını taşımaktadır.

"Herkes kendi zannınca benim dostum oldu ama kimse içimdeki sırları araştırmadı" (Mesnevi,1, s.5).

"Benim esrarım feryadımdan uzak değildir, ancak (her) gözde, kulakta o nur yok" (Mesnevi, I, S.5).

"Ten candan, can da tenden gizli kapaklı değildir, lâkin canı görmek için kimseye izin yok" (Mesnevi, 1, s.5).

"Ney, dosttan ayrılan kişinin arkadaşı, haldaşıdır. Onun perdeleri, perdelerimizi yırttı" (Mesnevi, 1, s.5).

"Ney gibi hem bir zehir, hem bir tiryak, ney gibi hem bir hemdem, hem bir müştak kim gördü?" (Mesnevi, 1, s.5).

"Ney, kanla dolu olan yoldan bahsetmekte, Mecnun aşkının kıssalarını söylemektedir" (Mesnevi, 1, s.5).

Buradaki beyitler bir arada okunduğu takdirde geleneksel ney tariflerinin ötesinde bir anlam ortaya çıkmaktadır. Ney temel sorunun benzeşikleriyle beraber olduğu âlemden ayrı düşmek olduğunun farkındadır. Aynı derdi paylaştığı düşündüğü neyzene başkaları-

nın farkında olmadıkları sırrını vermeye hazırdır. Ancak sesinde aşikâr olan bu mesaj, insan duyularının yetersiz kaldığı bir form içerisinde olmasından ötürü algılanabilir değildir. Duyularımızı fizik ötesini algılamaktan alıkoyan perdeler ney sesiyle ortadan kaldırılabilir, yeter ki onun "ölmeden önce ölünüz" hükmünü gerçekleştiren bir yola işaret ettiğinin farkına varılabilsin (Özatik, 2019: 117-118).

Yani madde ile mânâ Mevlâna'nın *Mesnevi*'sindeki neyde birleşmiştir.

Neticede ney, ilk çağlardan beri var olagelmiştir. Farklı işlevlerde ve farklı isimlerde Türk dünyasında nefesli çalgılar arasında yerini almış olan ney, değişik şiirlerde ve romanlarda işlenmiştir. Neyi çalan neyzenlere ayrı bir önem verilmiştir. Tasavvufta ise neyin işlevi çok daha başkadır. İnsanın ruhlar âleminden yani asıl vatanından, yaratıcısından ayrılarak gurbet olan dünyaya gönderilmesi ile çile dolu hayatı başlamıştır. Neyin serüveni de buna benzemektedir. Mevlâna'nın *Mesnevi*'sinde de neye kişilik özelliği verilmiş ve ney bir sembol olarak kullanılmıştır.

Sonuç. Dünyevî unsur ile öte dünya anlayışının harmanlandığı ney, bir kamış olarak maddeyi, ancak taşıdığı anlam yükü ile maneviyatı bünyesinde taşımıştır. İlk çağlardan beri nefesli çalgılar içinde yerini almış olan ney, sadece müzikte, tasavvufta insanı mânâ âlemine taşımak için kullanılmamış, insanları depresyondan çıkarmak, onu tedavi etmek amacıyla da kullanılmıştır.

Türk kültüründe ayrı bir öneme sahip olan ney, Türk dünyasında farklı isimler altında, şekilsel küçük ayrılıklarla, perde sayısındaki farklılıklarla ve farklı isimler altında var olmuştur. Maddi âlemden mânâ âlemine geçişin bir sembolü olan neyin ortaya çıkışı, küçük farklılıklarla Türk topluluklarında benzerlik göstermektedir. Ney ve neyzen Türk edebiyatında pek şiire, romana konu olmuştur. Neyin kamışlıktan ayrılıp ney olana kadar geçirdiği safhalar tasavvufta insan-ı kâmil olmayı anlatmaktadır.

Neyin sazlıkta bir kamışken sazlıktan kesilip ney şekline getirilene kadar geçen zaman içindeki değişimler insanın ruhlar âleminden ayrılıp dünyaya gönderilmesini temsil etmektedir. Neye yakılarak yedi dAlik açılmakta ve bu yedi delik *Mesnevi*'de insanın baş bölgesinde yer alan ağız, burun gibi uzuvlarının sembolü olmaktadır. Deliklerin yakılarak açılması ise insanın dünyaya gönderildikten sonra yaratanından ayrı olması nedeniyle gurbette bulunması ve yaşadığı acı dolu hayatı simgelerken neyin sesi insanın bu dünyadaki acılarından kaynaklı çileli hayatının sesi olmuştur. Neyin renginin sarı olması ise Hak aşkı ile yanıp tutuşan sarı benizli âşığı sembolize eder. Tasavvufî boyutta neydeki yedi dAlik "yedi esma"yı simgelemektedir. Mevlâna, kendisi ney çalmasını bilmesine rağmen hep yanında neyzen bulundurmuştur. 6 ciltlik *Mesnevi*'nin ilk on sekiz beytinde neyin serüvenini anlatan ve aslında ney ile kendini bütünleştiren Mevlâna, burada kendini yani gurbete gönderilmiş olan insanı anlatmıştır. Yani insan-ı kâmil olana kadar geçirilen evreleri anlatmıştır. Mevlâna'nın *Mesnevi*'sinde farklı anlamlar yüklenen ney, zamanla Bezm-i Elest, İnsan-ı Kâmil ve Nefha-i İlâhi'nin temsili hâline gelmiştir.

Neticede farklı yönlerde değişik anlamlar ihtiva eden ney, her dönemde Türk topluluklarında önemli bir yere sahip olmuştur. Ney, depresyona girmiş hastaların tedavisinde kullanıldığı gibi mûsikîde, tasavvufta, değişik roman ve şiirlerde maddi âlemden alıp manevi âleme sürükleyen sesiyle hep öne çıkmıştır. Âdeta sesiyle de neyzenin Allah aşkını o yanık sesiyle ortaya koymuştur. Yani ney, kamış olan ney ve tasavvufî bağlamda o çıkardığı ses ile insanın uhrevi hayatla haşır neşir olduğu Yaratanı hep hissettiği, düşün-

düğü bir tablo oluşturmasıyla öne çıkmıştır. Tasavvufî boyutta neyin yapısı, rengi, üzerinde yakılarak açılmış delikler ve bunların sayısı, çıkardığı yanık sesin her birinin ayrı anlamları bulunmaktadır. Yani gerçekte ney, gerçek âlemin aslında her bir parçasını taşıması nedeniyle bir semboldür ve Mevlâna Celaleddin Rumi de *Mesnevi*'sinde neyin bu yönlerini ortaya koyarak kendinden hareketle insanoğlunu ney sembolü ile anlatmıştır.

KAYNAKÇA

Ateş, E. (2012/1). "Ney'in Serüveni (Kamışlıktan Dudağa Ney)", Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, yıl. 2012, sayı. 28, ss. 143-161, erişim: https://dergipark.org.tr,erişim tarihi:24.10.2025.

Bal, E. (y.t.y). Neyin Tarihçesi, erişim: https://www.erdincbal.com/neyin-tarihcesi.html?srsltid=AfmBOooD5D3KSYZJW7gqsBOLGtz4zlJGKHpHEpVbw_59qwf5GjBOC8 CS, erişim tarihi: 24.10.2025.

Çetinkaya, B. A. (Aralık 2007). "Mevlânâ ve Müzik", Marife Dini Araştırmalar Dergisi, yıl. 7, sayı. 3, ss. 175-194, erişim: https://doi.org/10.5281/zenodo.3343877, erişim tarihi: 24.10.2025.

Çolak, V. (2011). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Ney Sazı ve Neyzen Niyazi Sayın'ın Müzikal Yaşantısındaki Ney Tavrı Üzerine İncelemeler, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Necefzade, A. İ. Azerbaycan Millî ÜflemAli Çalgı Aletleri (organolojik-tarihsel araştırma), (Hakem, editör ve çeviricileri Aslan Yusuf, Meyser Kaya, Hatira Ahmedli Cafer). Bişkek, "Ulu Toolor", 2022. erişim: https://turktoday.info PDF, erişim tarihi: 24.10.2025.

Gürdal, İ. (k.t. 22 Kasım 2020). "Kopuz ve Türk Dünyası Halk Çalgıları". erişim: https://yenidenergenekon.com/397-kopuz-ve-turk-dunyasi-halk-calgilari/, erişim tarihi: 24.10.2025.

Koca, F. (Ocak-Nisan 2002). "Ney'in Tarihi GAlişimi ve Dini Mûsikimizdeki Yeri", Dini Araştırmalar, cilt: 4, sayı:12, ss.181-196, erişim: https://dergipark.org.tr PDF, erişim tarihi: 24.10.2025.

Köksal, E. (2023). 15. Yüzyıldan 19. Yüzyılın Sonuna Kadar Mutasavvıf Şairlerin Divanlarında Tasavvufî Bir Istılah Olarak Ney, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Malçok, B. (2024). Türkiye'deki Ney İcrasının Dünya Müziğine Yansımaları ve 20. Yüzyıldan Günümüze İcra Örnekleri, Analizleri, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özatik, İ. N. (2019), "Ney Sazının Mevlâna Düşüncesinde Farklı Bir Tasviri", Bartın Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 12, ss. 106-123. erişim: https://dergipark.org.tr, erişim tarihi: 24.10.2025.

Tan, A. Çıpan, M. (2014), Ney… 2. Basım. İstanbul: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayını.

Tunalı, F. (akt. Yay. Haz.). (2013). Mesnevi/Mevlâna Celâleddin Rumî -Tam Metin-. Ankara: Panama Yayıncılık.

Tüfekçi, A. (2011). Coğrafi yayılım, Kültür-Medeniyet Etkileşimleri Çerçevesinde 'Ney' Tarih, Teknik ve İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uygun, M.N. (2007). "Ney", DİA, C.33, ss. 68-69. Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.

Хуршида МИРСОЛИХОВА
Государственная Консерватория Узбекистана
E-mail: rahisk@mail.ru

ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА НА ИСТОРИЮ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ УЗБЕКСКОГО ДУТАРА

Резюме. В статье раскрывается ретроспективный взгляд на историю возникновения и развития узбекского дутара в аспекте соотнесения его с духовно нравственными и художественно-эстетическими запросами нашего времени. Автор статьи акцентирует внимание на творческие аспекты функционирования дутара в исторических эпохах, как инструмента, отражающего интеллектуально-нравственный постулаты великих мыслителей прошлого, имеющее важное значение для молодёжи цифровой эры, формирующие креативное мышление. Особую роль в этом процессе играет восточная поэтическая миниатюра как фактор формирования сознания и самосознания личности современного исполнителя на дутаре и средство стимулирования творческой фантазии музыканта XXI века.

Ключевые слова: узбекский дутар, музыкальный инструмент, великие мыслители, восточная поэтическая миниатюра, исполнительская искусства

XXI ƏSR BAXIŞINDAN ÖZBƏK DUTARININ YARANMASI VƏ İNKİŞAFI TARİXİNƏ NƏZƏR

Özət. Məqalədə özbək dutarının yaranması və inkişaf tarixinə retrospektiv baxış təqdim edilir və onun müasir dövrün mənəvi-əxlaqi və bədii-estetik tələbləri ilə əlaqəsi araşdırılır. Məqalənin müəllifi dutarın tarixi dövrlərdəki fəaliyyətinin yaradıcı aspektlərinə diqqət çəkir, onu keçmiş böyük düşünürlərin intellektual-əxlaqi prinsiplərini əks etdirən bir alət kimi təqdim edir. Bu, rəqəmsal dövr gəncləri üçün əhəmiyyətli olub, onların yaradıcı düşüncəsini formalaşdırır. Bu prosesdə Şərq poeziya miniaturası xüsusi rol oynayır; o, dutar ifaçısının şüur və özünü dərk etməsinin formalaşmasında amil kimi çıxış edir, XXI əsr musiqiçisinin yaradıcı təsəvvürünü stimullaşdıran vasitə rolunu oynayır.

Açar sözlər: özbək dütarı, musiqi aləti, böyük düşünürlər, Şərq poeziya miniaturası, ifa sənəti.

Summary. When speaking of a person's spiritual development, it is impossible to ignore the essential role of musical art. Music has always played a significant role in the life of our people. Preserving and studying our musical heritage, passing it on to students and young people, and fostering an appreciation of both national and universal musical achievements are vital responsibilities of educators. Equally important is the study of the history of musical instruments.

Keywords: dutar, musical instruments, ancient, melodies, female statue

Введение. Музыкальные инструменты Востока имеют очень древнюю историю. Каждый из них обладает своей уникальной историей происхождения. Ведь каждый

инструмент отражает образ жизни, менталитет, традиции и обычаи народа, которому он принадлежит, и был приспособлен к условиям жизни и быту людей своей эпохи. Об этом можно узнать из легенд и преданий, передававшихся из уст в уста на протяжении веков, из трактатов учёных того времени, археологических находок, а также изображений на скалах и каменных рельефах.

Одним из таких древних инструментов является дутар [энциклопедия, 2002: 390], который занимает особое место в народной музыкальной культуре. Дутар – это струнный щипковый инструмент с двумя струнами, широко распространённый среди народов Центральной Азии и некоторых стран Востока. Первые упоминания об этом инструменте встречаются в трактате «Научные и практические основы музыки» XV века, принадлежащем Зайнулобидину ал-Хусайни [Расултоев, 1997: 6] (времён Темуридов), написанном в честь Алишера Навои. Из описаний того времени следует, что дутар имел 11 ладов, настраивался по квартам, струны обозначались арабскими буквами, и был отличен от современного дутар как по строению, так и по звучанию. У него был относительно короткий гриф и большая чаша (резонатор), чуть меньше по размеру, чем у уда.

Главная особенность дутара — это количество струн. Само слово "ду-тор" означает "две струны", и именно это отличает его от других, более многострунных инструментов.

Хотя первое письменное упоминание о дутаре относится к XV веку, уместно рассмотреть и более древние инструменты, которые могли предшествовать ему. Например, археологические раскопки в Средней Азии выявили множество изображений музыкальных инструментов и терракотовых глиняных фигурок, среди которых встречаются и двухструнные уды с длинными грифами и маленькими чашами, характерные для кочевых племён северных степей Средней Азии [Вызго, 1980: 35].

В Хорезме (Куйкирилган-кала) были найдены терракоты с изображениями музыкантов, играющих на инструментах с пяти- или шестиугольной чашей. Некоторые из них держат инструмент горизонтально, прижимая к груди, как казахская домбра, а другие - вертикально [Садоков, 1970: 84]. Это говорит о разнообразии форм и стилей игры.

В Мерве (современный город Мары в Туркменистане) также были обнаружены терракоты с изображениями уда, напоминающего уд из Согда. У некоторых версий был укороченный гриф, струны в количестве двух или четырёх, и характерные места крепления. Особенно примечательной является женская терракота из города Канка близ Ташкента - возможно, это и есть древний предок дутор. Все найденные уды из Афрасиаба, Гандхары, Панджикента, Ирана, Восточного Таджикистана имеют четыре струны, тогда как только в Хорезме встречается двухструнный инструмент.

Исследователь Р.Садоков классифицировал уды, существовавшие с II века до н.э. по XII век нашей эры, на пять типов: [Хакимов, 2004: 286]

1. Круглые уды — 4–2 струны (Хорезм)
2. Грушевидные уды:
   а) большие — 4–3–2 струны (Согд, Бактрия, Мерв)
   б) малые — 4–3–2 струны (Согд, Шош, Мерв)
3. Миндальные уды — 4–1 струна (Согд, Тохаристан)

4. Гитарообразные уды — 4–2 струны (Бактрия, Мерв)

5. Дутароподобные уды — 2 струны (Маргиана, Парфия)

Все эти инструменты были уникальны для своего времени и соответствовали образу жизни народа. Музыка на них помогала трудовому человеку отвлечься от повседневных забот и отдыхать душой.

По данным Абдулкадыра Мараги, дутар, распространившийся в XIV–XV веках в Центральной Азии, Кавказе и Иране, происходил от тюркского танбура. Он писал, что современный дутар — это уменьшенная и удлинённая версия шерванского танбура [Белов, 1973: 49].

Т.С.Вызго также считает, что дутар — не новый инструмент, а лишь разновидность широко распространённого восточного танбура. В X веке Абу Наср Фараби в книге «Большая книга о музыке» писал о двух типах танбура — багдадском и хорасанском. В классической туркменской поэзии слова «дутар» и «танбур» часто использовались как синонимы. Существуют версии, что слово «тамдыр» (иногда применяемое к дутару) либо произошло от того, что дека инструмента обжигалась в тандыре, либо от звуков «том-мир», издаваемых при игре. Однако оба объяснения считаются малоубедительными. По мнению Ш.Гуллыева, «тамдыр» — это диалектное произношение слова «танбур» [Гуллыев, 2003: 60].

Дутар широко распространён у узбеков, таджиков, туркменов, каракалпаков, уйгуров. Несмотря на различия в форме, стиле исполнения и диапазоне, инструменты этих народов схожи по характеру. В Узбекистане дутар традиционно делают из тутового или абрикосового дерева. Существуют мужские и женские варианты: мужской — с большей чашей и длинным грифом, женский — меньшего размера, с более тонким и коротким грифом.

В каждом регионе Узбекистана — своя разновидность. В Хорезме распространён резной (ўйма) дутар, называемый “казма”. Другой тип — “дилма” (составной дутар из рёбер). В Бухаре и Каракалпакстане чаша состоит из двух частей, в Самарканде — из четырёх, в Ташкенте и Фергане — из десяти-двенадцати рёбер.

У туркменского дутара, как и у хорезмского, маленькая чаша и металлические струны, а лады — привязные.

Таджикский дутар относится к долинным регионам, настраивается по кварте и квинте, используется как сольный и аккомпанирующий инструмент.

В туркменских дастана́х часто упоминается инструмент «саз», под которым подразумевается именно дутар. В дастане «Гёроглы» говорится об этом инструменте как о спутнике туркменских бахши. В искусстве ашугов Туркменистана и Азербайджана «саз» называется инструментом влюблённых и по строению напоминает туркменский дутар [Сост: Соломонова, 1995: 21].

Чаша таджикского дутара схожа по размеру с узбекским. Лады фиксированы. Используется как в сольном, так и в ансамблевом исполнении.

Среди преданий, дошедших до нас, есть и легенды о происхождении дутар. Одну из них рассказал Сары-бахши в беседе с В. Успенским, подчеркивая древность инструмента [Успенский, 1978: 8].

Одна легенда рассказывает, как Хазрат Али (конец VII – начало VIII вв.), заметив, что его конь слабеет, вошёл в конюшню и увидел, как конюх играет на каком-то инструменте. Очарованный звучанием, конь даже забыл о еде. Хазрат Али спросил:

— Что это за инструмент?

— Туттор, — ответил конюх. — Сделан из тутового дерева, струны — из шелка.

— Видимо, когда разлучённые части тутового дерева вновь соединились, они стали издавать такой печальный, глубокий звук, — заключил Хазрат Али.

В.Успенский однажды назвал деревянную часть дутар «матерью», а струны — «детьми», потому что тут и шёлк — это производные одного и того же дерева, что делает звучание дутар особенно мелодичным и мягким. Возможно, именно поэтому дутар всегда был любим женщинами — как верный спутник души.

Процесс развития культуры и ее музыкальный феномен формирует определенную музыкальную концепцию в сфере с установленными этническими элементами, порождая представление о социально-культурных особенностях музыкального языка эпохи или культуры. Музыкальная культура является уникальным отражением культурных, психологических, философских, эстетических, социально-политических и других аспектов социальных организаций и духовной жизни, поскольку этапы ее развития определяются основными вехами этнической истории [Combarien, 2008:10].

Мы рассматриваем музыку как космическое явление, как звуковую модель мира, непротиворечивый образец музыкальной гармонии, звука, ритма и законов вселенной, отраженных в мифологических образах. Музыка - это миф, ритуал, исторический документ, свидетельствующий об эволюции мира и сознания. «По словам Пифагора, космос не молчит, во вселенной семь планет, и каждая из них настроена на определенный музыкальный звук. Исследуя гармонию сфер, он вывел соотношение Солнечной системы, соответствующее музыкальной шкале».

Музыка может: выполнять функцию культурных знаков и служить средством представления основных единиц культуры; отражать культурно-национальный менталитет своих носителей; опосредует процессы отражения музыкальной реальности и способ передачи музыкальной традиции; раскрывает культурную значимость концептуальных единиц музыкального знания; это основная форма объективации музыкального сознания многих поколений людей.

Наш народ – творческий, музыкальный и очень талантливый. Раньше, в какой бы дом мы ни заглянули, там обязательно находился какой-либо музыкальный инструмент. Хотя бы один из членов семьи умел на нём играть. Репертуар исполнения у нас также богат – он изобилует народными мелодиями, яллами (ритуальными хороводными песнями), песнями. Среди них немало и таких, что посвящены именно нашим музыкальным инструментам.

Дутар влюблённых сердца тайны
Тихо друг другу шепчет, говорят.
Потому и мудрецы, средь всех инструментов,
Дутар – к сердцу ближе – признают.

По мнению исследователей, если в какой-либо нации есть музыкальный инструмент, изготавливаемый путём вырезания из цельного куска дерева, значит, музыкальная культура этой нации — древняя. Танбур, дутар, рубаб, гиджак… Практически все наши существующие инструменты создаются именно таким способом.

Выдержав испытание временем, дутар и по сей день не утратил своей прелести. А на наш взгляд, он стал даже более ценным.

ЛИТЕРАТУРЫ

Белов В. (1973) Струнные инструменты Востока. Москва: Москва, 229 с.

Вызго Т. (1980) Музыкальные инструменты Средней Азии. Москва: Музыка,191 с.

Гуллыев Ш. (2003) Туркменская музыка. Алматы: Атамура, 208 с.

История музыки Средней Азии и Казахстана. Сост:Соломонова Т.Е.(1995)-Москва: Музыка, 360 с.

Combarien J.(2008) La musigue et la magie. Paris: Delagrave, 216 s.

Национальная энциклопедия Узбекистана. (2002) Ташкент: Государственное научное издательство, 390 с.

Расултоев Ж. (1997). Узбекское дутарное исполнительство. Ташкент: Ўқитувчи, 112 с.

Садоков Р. (1970) Музыкальная культура древнего Хорезма. Москва: 138 с.

Успенский В., Беляев В. (1979) Туркменская музыка. Ашхабад: Туркменистан, 381с.

Хакимов Н. (2004) Музыкальная культура таджиков. Худжанд: 286 с.

İlahə ABDULLAYEVA
Ü. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının doktorantı və elmi işçisi
ORCID ID: 0009-0006-7993-5483
E-mail: ilaha.qismat@mail.ru

ŞİRVAN BÖLGƏSİNİN RƏQS MUSİQİSİNİN İNKİŞAFINDA USTAD ƏLİ DƏDƏNİN ROLU

Xülasə: Şirvan bölgəsi Azərbaycan musiqi mədəniyyətində özünün zəngin musiqi irsi ilə seçilir. Bu bölgənin rəqs musiqisi, qədim dövrlərdən başlayaraq xalqın gündəlik və mərasim həyatında mühüm rola malik olmuşdur. Xüsusilə rəqs musiqi mədəniyyətinin formalaşması və inkişafında zurna-balaban ifaçılarının xidmətləri əvəzsizdir. Şirvan zurna-balaban ifaçılarının fəaliyyətində yeni rəqs qoşmaq ənənəsi tarixən də var olmuş və hələ də davam etdirilməkdədir. Məqalədə Şirvan rəqs musiqisinin formalaşmasında əhəmiyyətli yerə malik zurna-balaban ifaçısı ustad Əli Dədənin yaradıcılığı haqqında söz açılır. O, dəyərli ustad ifaçı olmaqla yanaşı, həm bacarıqlı melodist-bəstəkar, həmçinin də gələcək nəsillər üçün özünəməxsus ifaçılıq ənənələrinə malik məktəbi olan bir pedaqoq olmuşdur. Onun "Çəməni" rəqsi məqalə daxilində ansambl partiturası şəklində notlaşdırılaraq müqayisəli təhlilə cəlb edilmişdir. Araşdırmada sənətkarın müasir rəqs musiqi repertuarının formalaşmasına göstərdiyi təsir də nəzərə alınmışdır. Onun zurna-balaban ifaçılığı istiqamətində qoyduğu məktəb hələ də böyük rəğbətlə müasirləri tərəfindən yaşadılmaqdadır. Onlar sırasında Şamaxının müasir yaradıcı zurna-balabançılarından, əməkdar mədəniyyət işçisi Rasim Ələsgərovun fəaliyyətini nümunə gətirə bilərik. Həmçinin məqalədə Rasim Ələsgərovun ifasından nota alınmış üç yeni rəqs nümunələri: "Şamaxı baharı", "Şirvan təranələri", "Qədim Şamaxı" nəzəri və elmi cəhətdən tədqiq olunur. Rəqs musiqi nümunələrinin zurna-balaban ifaçılığında hələ də şifahi şəkildə yaşadıldığını nəzərə alaraq, müasir nümunələrin də nota alınıb qorunması, yaşadılması, təhlil və tədqiqi etnomusiqişünaslığın zəruri istiqamətlərdəndir. Məqalə çərçivəsində Şirvan-Şamaxı ərazisi üzrə zurna-balaban ifaçılıq ənənələrinin araşdırılması fonunda bölgənin rəqs musiqi ənənələrinin dünəni və bu gününə nəzər yetirilir.

Açar sözlər: Şirvan bölgəsi, rəqs musiqisi, Əli Dədə, xalq musiqisi, balaban

Summary: The Shirvan region is distinguished in Azerbaijani musical culture by its rich musical heritage. The dance music of this region has played a significant role in the daily and ceremonial life of the people since ancient times. In particular, the services of zurna-balaban performers have been invaluable in the formation and development of dance music culture. The tradition of introducing new dances within the activities of Shirvan zurna-balaban performers has historically existed and continues to this day. This article discusses the creativity of master zurna-balaban performer Alı Dede, who holds a significant place in the formation of Shirvan dance music. In addition to being a valuable master performer, he was a skilled melodist-composer and a pedagogue with a distinctive school of performance traditions for future generations. His dance piece "Chemeni" is notated within the article as an ensemble score and included in a comparative analysis.

The study also considers the impact of the artist on the formation of the contemporary dance music repertoire. The school he established in the field of zurna-balaban performance continues to be maintained with great appreciation by his contemporaries. Among them, we can cite the activities of Rasim Ələsgərov, an honored cultural worker and one of the contemporary creative zurna-balaban performers of Şamaxı, as an example. Furthermore, the article theoretically and scientifically examines three new dance pieces, notated from Rasim Ələsgərov's performances: "Shamakhı baharı," "Shirvan teraneleri," and "Gadim Shamakhı." Considering that dance music pieces are still orally transmitted in zurna-balaban performance, the notation, preservation, continuation, analysis, and study of contemporary examples remain essential directions in ethnomusicology. Within the framework of the article, in the context of investigating zurna-balaban performance traditions across the Şirvan-Şamaxı area, the past and present of the region's dance music traditions are examined.

Keywords: Shirvan region, dance music, Alı Dede, folk music, balaban

Giriş. Şirvan bölgəsi ənənəvi musiqi mədəniyyətinin dolğunluğu, yaradıcı istiqamətlərinin çoxluğu ilə hər zaman xüsusi diqqət çəkmişdir. Bu zənginliyə öz istedadı ilə fasiləsiz tövhə verən, repertuarın rəngarəngliyini və özünəməxsusluğunu təmin edən qüvvələrdən biri də yaradıcı ifaçıların fəaliyyəti olmuşdur. Rəqs musiqisi sadə xalqın həyat tərzinin bir parçası kimi zurna-balaban ifaçılarının repertuarında da özünə xüsusi yer etmişdir. Bu janr həm mərasim, həm əyləncə, həm də ictimai hadisələrin ifadə vasitəsi kimi əhəmiyyətə malik idi.

Bölgədə rəqs musiqisinin tarixi olduqca qədim olub saray mədəniyyətinin bir parçası kimi də qarşımıza çıxır. Zaman-zaman saray rəqqas və rəqqasələri, ifaçıları xarici rəssamların da diqqətini çəkmiş, onların rəsm əsərlərinə də daxil olmuşdur. Məsələn, saray mühitində təsvir edilən rəqqasə və yeddi ifaçının təsvir olunduğu Q.Qaqarinin "Şamaxı rəqqasəsi" tablosu buna nümunə göstərilə bilər.

Bölgənin köklü rəqs ənənələri hər zaman öz aktuallığını qorumuşdur. Onunla birgə musiqi mədəniyyəti də paralelində inkişaf etmişdir. Bu sənətin Şirvan bölgəsi üzrə repertuarının zənginləşməsində ustad zurna-balaban ifaçısı Əli Dədənin adı xüsusi vurğulanmalıdır. O, daima musiqi mədəniyyətinə öz tövhələrini vermis, ənənələri qorumuş və inkişaf etdirmiş mühüm şəxsiyyətlərdəndir. Onun yaradıcılığı görkəmli tədqiqatçı və alimlərin diqqətindən yan keçməmiş, Ü. Hacıbəyli, S.Rüstəmov, Bülbül (Nəcəfzadə,2017; 105), həmçinin, B. Hüseynli, T. Kərimova (Hüseynli, Kərimova,1984), S. Abdullayeva (Abdullayeva,2000; 339) və b. tərəfindən rəğbətlə qarşılanmışdır. İfaçılığı ilə yanaşı bəstələdiyi çoxsaylı rəqs melodiyaları: Xırdaca", "Çobanı", "Şirvanı", "koroğlu nağarası", "Səlvəri", "Gənclik" "Yarış", "Çəməni", "Heyvagülü", "Alçagülü", "Almagülü", "Bənövşə", "Mehribanı" və s. hələ də kəşf edilir. Tədqiqatçılar ifaçıların repertuarlarında onun fərqli melodiyalarını günümüzdə də aşkarlamağa davam edirlər. Bu istiqamətdə tədqiqatçı, dosent Rauf Bəhmənlinin xidmətləri də diqqətə layiqdir.

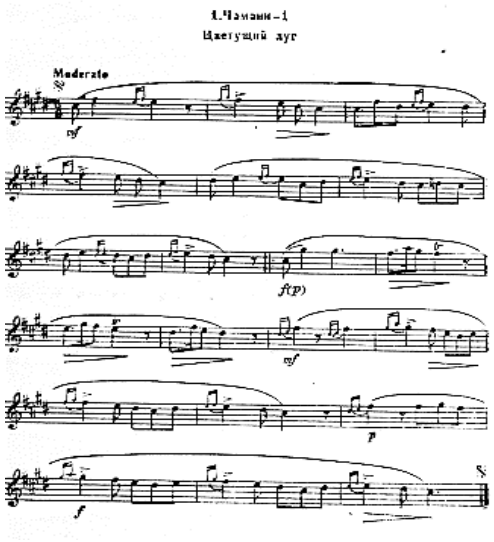
"Çəməni" rəqsi haqqında. Ustadın yaradıcılığını açmaq üçün onun diqqətimizi çəkən "Çəməni" rəqsi üzərində dayanmaq istərdik. Bu rəqsin not yazılarına bir neçə mənbədə rast gəlinir. Onlardan birincisi B.Hüseynli, T. Kərimovanın «Али Керимов» kitabı, tədqiqatçı,tarzən Mehman Mikayılovun II cilddə "Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisi" ki-

tabının II cildi və sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Rauf Bəhmənlinin "Azərbaycan qədim rəqs havaları" toplusuna daxil not yazılarıdır.

Mehman Mikayılovun topladığı notlar əsasında dərc olunan II cilddə "Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisi" kitabının annotasiya bölməsində rəqsin adı "Çəmənlik", daha sonra notun üzərində "Çəməni" adı ilə təqdim olunub. Kitabda not yazısında göstərilən parça "Çəməni" rəqsidir. Tədqiqatçı, alim R.Bəhmənlidən alıdığımız məlumata əsasən Əli Kərimovun hər iki adda rəqsi olmuşdur. Lakin "Çəmənlik" rəqsinin melodiyası üzərində axtarışlar davam edir. "Çəməni" rəqsinin daha bir nümunəsinə R.Bəhmənlinin İzzətalı Zülfüqarovun ifasından əldə etdiyi not yazısında rast gəlirik (Hüseynli, 1965). Hər üç not yazısını Əli Kərimovun arxiv ifası ilə müqayisə etdikdə bəzi məqamlarda kiçik melodik uyğunsuzluqlar, interval və tonallıq fərqləri nəzərə çarpır.

Nümunə 1. Mikayılov, 2019; 3

Bu versiya haqqında onu qeyd edək ki, parçanın kimin ifasından, hansı səs yazısı əsasında və nə zaman nota alınması haqqında kitabda məlumat təqdim edilməsə də bu haqqda R. Bəhmənlinin qədim rəqslərin yer aldığı toplusunda rəqsin Əli Dədənin nəvəsi Ağasəf Seyidovun ifasından götürüldüyü məlumatını vermişdir (Bəhmənli,2021:551). Burada mAlizmlərin (melodik bəzək) bir çoxu və melodik ifadələrin təkrarları göstə-rilməmişdir. Həmçinin birinci xanədəki son notu da diqqətə alınmamışdır. Bundan əlavə rəqsin II hissəsinin əvvəli ustad Əli Dədənin orjinal ifası ilə tam uyğun deyil. Təbii ki, bu dəyişikliklərin zəmnində rəqsin qulaqdan-qulağa, şifahi ənənələrlə gəlməsi də rol oynayır. Lakin bu nümunə ilə B.Hüseynli, T.Kərimova "Али Керимов" kitabındakı nümunə arasında müəyyən yaxınlığı izləmək mümkündür. Not yazı üslubu hər iki nümunədə oxşarlıq təşkil etsə də nümunələr arasında tonallıq fərqlidir.
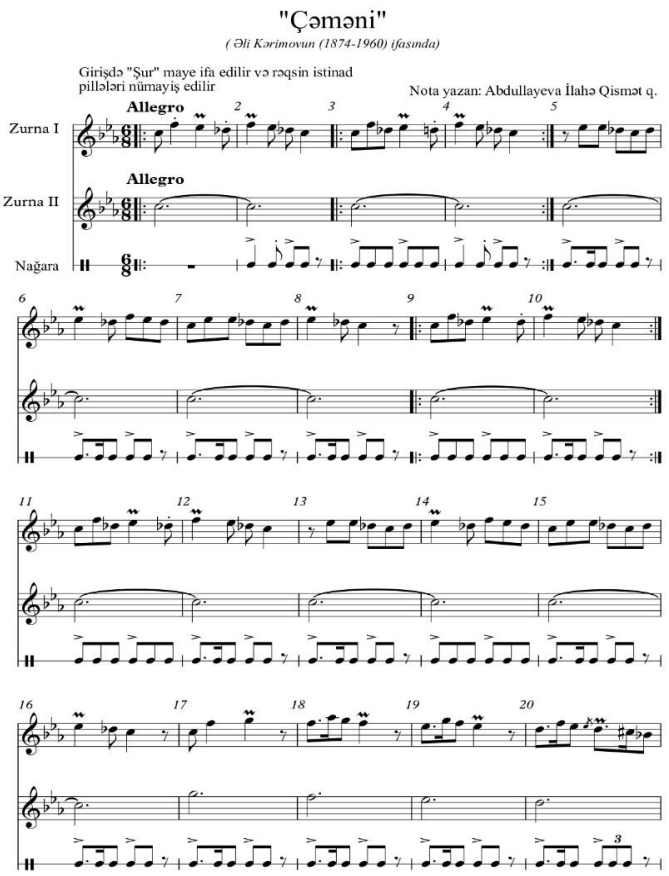


Nümunə 2. Гусейнли,Керимова, 1984;41

Zurna alətinin transpozisiya xüsusiyyətini (in H) nəzərə aldıqda B.Hüseynli, T.Kərimova nümunəsi əldə etdiyimiz ifa ilə eyni tonallıqdadır. Lakin burada melodik təkrarlarda fərqlilik vardır. B.Hüseynli, T.Kərimova not nümunəsindəki fərqliliklər və melodik ifadənin sonunda ani səslənən nəzərə alınmamış son notlar eyni ilə M.Mikayılov nümunəsində təkrar edilmişdir.

Not nümunələri içərisində R.Bəhmənlinin yazısı bizim əldə etdiyimiz ifa nümunəsi ilə müəyyən məqamlarda ayrılıq, çox hallarda isə yaxınlıq təşkil edir. Lakin burada da Əli Kərimovun istedadlı və sevilən tələbəsi olmuş İzzətalı Zülfüqarovun özünün interpretasiyası duyulur. Əsas vurğuların bəzilərini pauza ilə əvəz etməsi, ümumiyyətlə melodiyanın ritmik vurğularının yerinin dəyişdirilməsi, rəqsin ikinci bölmə-sindən etibarən melodik gedişlərin fərqliliyi İzzətalı Zülfüqarovun qatqılarıdır. Bu versiya ilə rəqs daha sadə, oynaq, dinamik xarakter alıb.

Yazılı mənbələr arasındakı müxtəlifliyi nəzərə alaraq musiqini bir daha nota almağa ehtiyac duyduq. Xüsusilə bu musiqi rəqs nümunəsi olduqda melodiyanı onu müşayiət

edən ritm ilə birlikdə nota alınmasını mühim hesab edirik. Bu baxımdan "Çəməni" rəqsini ilk dəfə olaraq ansambl partitura şəklində, Əli Dədənin ifasından nota alaraq təhlil edirik.

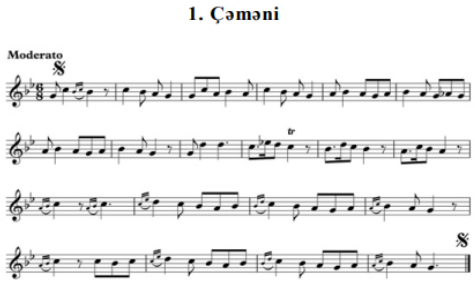


Nümunə 3. Abdullayeva, 2025; 14
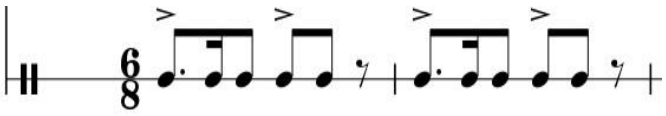
Xalq musiqisini təhlil etməyə Üzeyir bəyin metodları ilə başlamağı mühim sayırıq. Dahi Üzeyir bəyin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabında da qeyd etdiyi kimi, Azərbaycan xalq musiqisinin əsas cəhətlərini xüsusi öyrənməyən musiqişünas tədqiqat zamanı düzgün elmi nəticələr çıxarmaqda və xalq musiqi yaradıcılığının bu və ya başqa nümunəsinin əsl bədii dəyərini təyin etməkdə çətinlik çəkəcəkdir (Hacıbəyli,2010;14). Əsər kulminasiyası "lya" bemol və mayə "do" çərçivəsindədir:

Rəqsin məqam tonallığı "do" mayəli şurdur. Təhlil edilən nümunənin mayə ucalığı birinci oktavanın "do" səsi olsa da, zurna alətinin xarakteri etibarilə ifa bir oktava zil səslənir. Rəqs nümunəsində şur məqamı üçün xarakterik olan V pillənin alterasiyası "re bemol" aydın nəzərə çarpır.

Rəqs sadə iki hissəli formada olub A (16x)+B (16x) quruluş sxemindədir. A bölməsinə aid periodda mayənin üst kvartasına "fa" səsinə xüsusi vurğu nəzərə çarpır. Yəni melodiyanin ilk periodu orta tetraxord çərçivəsində "do" və "fa" istinad pillələri daxilində hərəkət edir. Burada "do"dan "fa"ya olan hər interval sıçrayışı diatonik şəkildə geri dönüşlərlə doldurulur. Ümumiyyətlə, bu nümunənin melodik xətti sıçrayışlı hərəkətlərlə xarakterizə olunur. Rəqs təkrarlılıq və variantlılıq inkişaf prinsipi üzərinə qurulmuşdur.



Mayədən kəskin kvinta sıçrayışı ilə rəqsin orta bölməsinə keçid edilir. Rəqsin orta bölməsi eyni zamanda kulminasiyasıdır. Ani yuxarıya edilən interval sıçrayışı sekventli şəkildə aşağıya doğru yönəlmiş melodik hərəkətlərlə doldurulur. Burada "Şur" muğamının "Sarənc" şöbəsinin ahəngini duymaq mümkündür. Beləliklə alterasiyadan istifadə edərək ustad sənətkar havaya rəng qataraq, kontrastlı orta bölmə yaradır. Ardından havanın ən zil notu olan"lya bemoldan" başlayaraq melodiya axıcı pilləvari yönəlmə ilə mayəyə geri dönür. Bu səfər əsas melodiya ritmik əhəmiyyəti olan pauzalarla, sinkopalarla bir qədər fərqli variantda təqdim olunur. Rəqs olduqca yaddaqalan melodiyaya malik olub, dinamik ab-havalı nümunələrdəndir. Allegro tempində olan rəqs, 6/8 vəznə əsaslanır. Dəqiq ritmik quruluşa malikdir. Güclü zərb xanənin 1 və 3-cü vurğusuna təsadüf edir. Ritmik özəyi səkkizlik və onaltılıqlarla qurulmuşdur.



Onu da qeyd edək ki, "Çəməni" rəqs nümunəsi ilk dəfə tərəfimizdən ritmi ilə birlikdə nota alınaraq, ətraflı nəzəri təhlil obyektinə çevrilmişdir.

Əli Dədə nadir sənətkarlardandır ki, yaradıcılığı çoxcəhətlidir, unikaldır. "Ustadın böyük işi odur ki, o, zil tembrli zurnanı peşəkar kamera alətinə çevirib. *O, təkcə çalğıçı yox, həm də çoxlu mahnıların yiyəsi, Azərbaycan milli musiqisinin irəliləməsində önəmli rol oynayan sənətkar olub"* (İmaməliyev, 2017; 14).

Əli Dədə ifaçılıq, bəstəkarlıq kimi böyük əmək tələb edən fəaliyyətlərlə yanaşı, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin gələcəyinin də qeydinə qalmış, pedaqoqluq etmiş, neçə-neçə zurna-balaban ifaçıları nəsli yetişdirmişdir. Onlar sırasında Hacıyev Cənnətalı, Ağasəf Seyidov (nəvəsi), nəvəsi Fikrət Əliyev, İzzətalı Zülfüqarov, Həsrət Hüseynov, Bəybala Abdulov, Zahir Zülfüqarov, Bəhruz Zeynalov və b. kimi sənət dünyasının əzəmətli nəfəs alətləri ifaçılarını qeyd edə bilərik. Hansı ki, onlar da hər biri özlüyündə Şirvan balaban ifaçılığı məktəbinin bir qolunu təşkil edir. Aşıq Ağamurad İsrafilov: *" – Əli Dədə bir neçə kamil ustadların (zurna-balaban), o cümlədən aşıqların yaradıcılığında rol oynayıb. Aşıq Məmmədağa Babayev xatirələrində hər zaman vurğulayırdı ki, mənim aşıq kimi formalaşmağımda Əli Dədənin də misilsiz xidmətləri olub. Vaxtikən Mirzə Bilalla, Əngəxaranlı aşıq İbrahimlə yoldaşlıq ediblər. Onlar klassik, XVI əsrdən süzülüb gələn ənənəni qoruyub yaşadıblar. Bugünkü nəsilə çatdırıblar"* (Abdullayeva, 2019;).

Çoxşaxəli musiqi yaradıcılığına malik olan Şirvan bölgəsi qədim dövrlərdə olduğu kimi günümüzdə də öz musiqi inkişafını aktiv şəkildə davam etdirməkdədir. Şamaxıda ustad Əli Dədə ənənələri hələ də öz aktuallığını saxlayır.
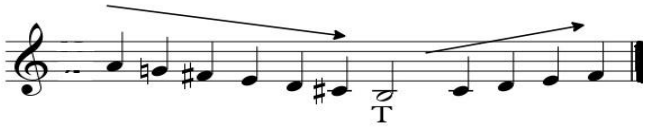
Şamaxının müasir yaradıcı zurna-balabançılarından **Rasim Ələsgərov**un fəaliyyətini də buna nümunə gətirə bilərik. O, dəyərli sənətkar, yaradıcı-ifaçı olması ilə yanaşı, Şirvan (Şamaxı) ənənələrinin bilicisi, qədim musiqimizə dərindən bələd və öz köklərinə bağlı ustaddır. Hətta Şirvanın unudulmaq üzrə olan "Yayma" pişrosu və "Sarıtorpaq şikəstə"sini də yaşatmağa çalışır. Onun **"Şamaxı baharı", "Şirvan təranələri", "Məlhəm təranələri", "Qədim Şamaxı" və s.** kimi rəqsləri yaradıcılığının parlaq nömrələrindəndir. Hazırda Şamaxı Mədəniyyət Mərkəzinin bədii rəhbəri vəzifəsində çalışmaqdadır. Oğlu Rəhman Ələsgərov da ata-baba sənətini uğurla davam etdirir, ifaçılıqla yanaşı, yeni rəqslər də qoşur. Hətta R. Ələsgərov bu sənətin sirlərini öz övladı Fəqan Ələsgərova da ötürərək Şirvan ifaçılıq ənənələrini nəsildən-nəslə keçirməklə yaşadır.

"Şirvan təranələri" rəqsi

Nümunə 4. Abdullayeva. 2025;16-17
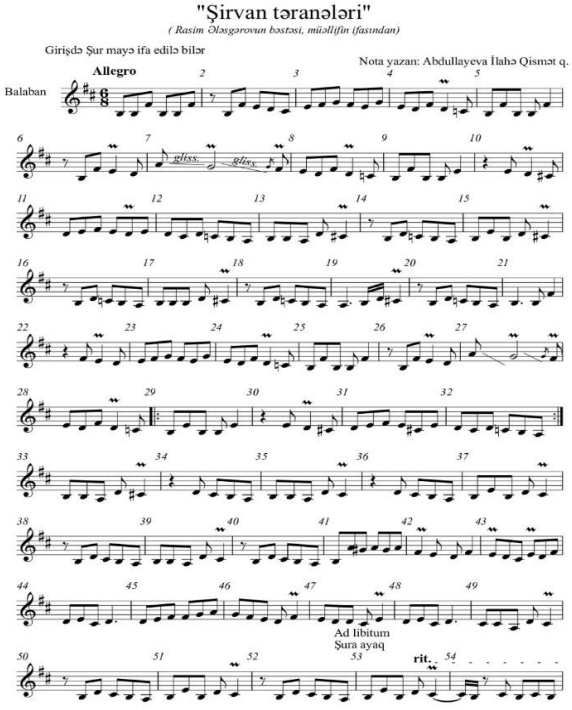
Rəqs nümunələrinin balaban ifaçılığında hələ də şifahi şəkildə yaşadıldığını nəzərə alaraq, müasir nümunələrin də nota alınıb qorunmasını, yaşadılmasını zəruri bilirik. Ustad Rasim Ələsgərovun öz ifasından nota aldığımız "***Şirvan təranələri***" rəqsinin musiqi təhlilini təqdim edirik/

Əsər ənənəvi olaraq şur məqamının üzərində kiçik improvizəli gəzişmə ilə başlayır. Bu bizi qarşıda ifa olunacaq rəqsin məqamına kökləyir, onun istinad pillələrini nümayiş etdirir. Rəqsin diapazon çərçivəsi xalis kvartadır.



Rəqs Allegro templi, şuh, şən xarakterli olub, 6/8 vəzndədir. Rəqs nümunəsi "si" mayəli "Şur" məqamının səs sırasının orta və yuxarı tetraxordları çərçivəsində bəstələnmişdir. İlk xanədə melodiya mayənin kvintasına (IV–VIII) doğru sıçrayışla başlayır. Bu sıçrayışlar əsərin ritmik dinamikasını artırır. Yuxarıya yönəlmiş hər interval sıçrayışı ardınca pilləvari yaxud sekventli şəkildə aşağıya doğru gedişlərlə doldurulur.

Ümumiyyətlə bu rəqs nümunəsi üçün sıçrayışlı melodik xətt xarakterikdir. Məhz bu tip quruluş onu xalq melodiyalarına daha da yaxın edir. *"Xalq mahnı nümunələrində ardıcıl melodik hərəkətlə yanaşı, melodiyanın digər növü olan müxtəlif məsafələrdə (tersiya, kvarta, kvinta, seksta, septima və s.) sıçrayışlardan da istifadə olunur. Sıçrayışlar həm müxtəlif məsafələrə olmaqla yanaşı, həm də müxtəlif üsullarla melodiyanın sonrakı inkişafına təsir göstərir. O da diqqətəlayiqdir ki, sıçrayışlar əsasən musiqi cümlələrinin əvvəlində üzə çıxaraq, müxtəlif yollarla istinad pilləsinə – adətən tonikaya və ya digər istinad pilləyə çatdırılır"* (Zöhrabova, 2021; 32).



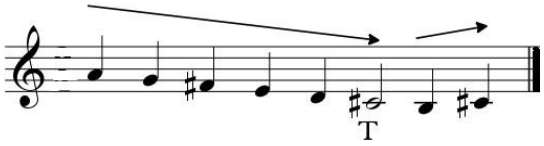
Rəqs II hissəli formadadır. A bölməsi 2 dəfə təkrar edildikdən sonra 8 xanəlik orta bölmə səslənir. Rəqs əsasən səkkizlik uzunluqlardan yaranmışdır. Milli ruh, sinkopa və mAlizmlər melodiyanı zənginləşdirir. A bölməsi ani kvinta intervalına sıçrayışlarla başlayır. Bu hissədə tetraxordun sərhəd tonundan başlayaraq glissandolu üzü aşağı doğru hərəkət müşahidə olunur. Balaban üçün ifa baxımından çətin hissədir. Buradakı sıçrayış, temp və texniki bacarıq tələb edən məqamlar balaban ifaçısının texniki imkanlarını nümayiş etdirmək üçün ona şərait yaradır və ondan xüsusi nəfəs imkanları tələb edir. 29-cu xanədən etibarən II hissə müşahidə olunur.

Əsərin melodik dili zəngindir. Rəqsin inkişafı birinci cümlənin melodik strukturundan doğan variantlar üzərində qurulsa da ümumilikdə burada 4 yaddaqalan cümlə diqqətə çarpır. Burada eyni ritmik struktura malik ifadə belə hər təkrarında özünün başqa variantında təqdim olunur. Bu da rəqsə rəngarənglik qatır. Bəzən ilk vurğunun pauzaya düşməsi əsərə oynaq xarakter verir. 53-cü xanədən etibarən isə "şura ayaq"-la rəqs tamamlanır.
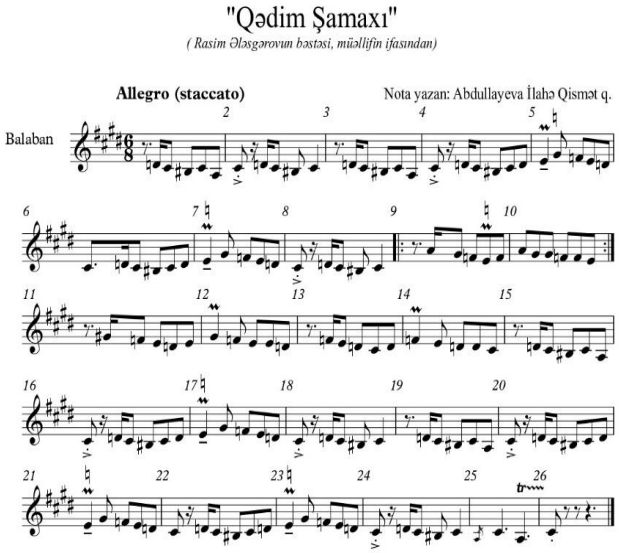
"Şamaxı baharı" rəqsi
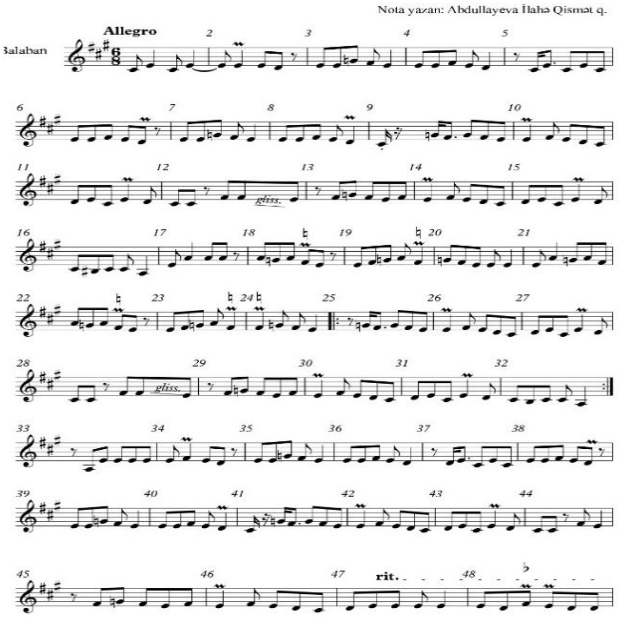
Nümunə 5.Abdullayeva.2025;18

Rasim Ələsgərovun bəstələdiyi maraqlı rəqs nümunələrindən biri də ***"Şamaxı baharı"***dır. Bu nümunədə də balaban ustadının yüksək ritm duyğusu, nikbin ruhu və yaradıcılığının geniş üfüqləri özünü göstərir. İstedadın göstəricisi kimi, intuitiv olaraq rəqsləri düzgün formada bəstələmişdir. Bu rəqs də öz növbəsində maraqlı quruluşu ilə seçilir. Üç perioddan ibarətdir, bölmələrlər: A *(a+b)*+B *(c+b)* +C *(d+b)* + ayaq ilə tamamlanır.



Periodların ilk cümlələri fərqli, lakin ikinci cümlələri eynidir. Birinci və ikinci periodlar tam kadansla, əsas ton lya səsində bitir. III period isə "do diyez" segahın mayəsində tamamlanır. Fortepianoda "Do diyez" mayəli segah məqamına təsadüf edən rəqs nümunəsi ahəngdarlığı, axıcı melodizmi ilə seçilir. Melodiyanın inkişaf diapazonu səs sırasının II–IX pillələri çərçivəsindədir. Burada ilk xanədən əsas tonun kvintası (VI pillə) rəqs boyu xüsusi vurğulanır. VI pillə rəqsin melodiyasının inkişafında önəmli rol oynayan təkan nöqtəsidir. Eyni zamanda kadensiya roluna da malikdir.





Allegro tempində, 6/8 vəzndə olan rəqs ritmik və oynaqdır. 16 xanəlik periodun ilk 8 xanəsi sual vəzifəsi daşıyaraq, iki ardıcıl cümlənin təkrarından ibarətdir. Növbəti 8 xanə eyni təkrarlılıq inkişaf prinsipi ilə qurularaq, melodik cavab rolu oynayır. Havanın B bölməsinə mayədən seksta kimi kəskin interval sıçrayışı ilə keçid edilir. Daha sonra bu sıçrayışın ara məsafəsi pilləvari melodik hərəkətlərlə doldurulur. Melodiyadakı variantlılıq aydın nəzərə çarpır. Hər təkrarda melodiyanın müxtəlif təfsiri əsərə rəngarənglik verir. Rəqs boyu baş verən kvarta, kvinta, seksta kimi interval sıçrayışları balaban alətinin və sənətçinin texniki, ifaçılıq imkanlarının açılmasına şərait yaradır. Rəqs havası ritenutoda, ənənəvi kadensiyalardan segah muğam ayağının ifası ilə tamamlanır.

"Qədim Şamaxı" rəqsi

Nümunə 6. Abdullayeva.2025;19

Rasim Ələsgərovun daha bir parlaq melodiyaya malik rəqs parçalarındandır. Allegro ritmli, 6/8 vəznli rəqs nümunəsi stakkatolu ifası və vurğuları ilə qədimilik obrazı yaradır. Əsasən bu vurğular istinad pillələrində, mayə və onun tersiyasında müşahidə olunur. Əsər "do" diyez mayəli segah məqamındadır. Melodiya səssırasının ikinci pərdəsi olan əsas ton və IX pərdə aralığını əhatə edən oktava çərçivəsindədir. Rəqs boyu mayə xüsusi vurğulanaraq, melodiyanın inkişafına təkan verir. Rəqs nümunəsi 8 xanəlik kvadrat period ilə başlayır. Burada əsas vurğular xanənin əvvəlinə təsadüf edir. Əsər boyu tək kəskin sıçrayış orta bölmədə seksta intervalının səslənməsi ilə baş verir. Məhz bununla da B bölməsinə keçid olunduğu aydın olur. Bilindiyi kimi, xalq ruhlu melodiyalarımız üçün təkrarlılıq prinsipi əsas forma yaradıcı amillərdəndir. Burada da melodik cümlələr iki dəfə təkrarlanmaqla öz təsdiqini tapır. Bu xüsusiyyət melodiyanı daha da yaddaqalan edir. A

bölməsindən B bölməsinə keçiddəki başlanğıc notu. İki bölmə arasında geniş interval məsafəsi yaradır. Bu bölmələr arası sıçrayış daha sonra öz daxilində üzü aşağı doğru yönəlmiş pilləvari sekventli, melodik hərəkətlərlə doldurulur.

Yenidən A bölməsinin gəlişi ilə sadə 3 hissəli (A+B+A) forma yaranır. Burada ümumi musiqi ilk xanədəki ifadənin ritmik qruplaşmasının variantları üzərinə qurulmuşdur. Variantlılıq bu parçanın əsas melodik inkişaf prinsipidir. Hava olduca sadə kadensiya ilə mayədə tamamlanır. Nümunə xalq mahnı və rəqsləri üçün xarakterik olan enən-yüksələn melodik hərəkət tipi ilə uyğunlaşır.

Nəticə. Məqalədə nota alınmış rəqslərin sayı tədqiqatın həm nəzəri həm də praktiki əhəmiyyətini artırmaqdadır. Burada Şirvan bölgəsinin zurna-balaban ifaçılarının ənənələri kontekstində onların bəstəkarlıq bacarıqları da açılmışdır. Bölgənin sıx qarşılıqlı əlaqədə inkişaf edən rəqs sənəti və zurna-balaban ifaçılıq ənənələri günümüzdə də geniş və yüksək yaradıcılıq potensialına malikdir. Ustad zurna-balaban ifaçısı Əli Dədə bu ənənənin formalaşmasında mühüm xidmətləri olmuş, müasir ifaçıların yaradıcılığında isə bu ənənələr sevgi ilə qorunmuş və saxlanmışdır. Həmçinin istedadlı zurna-balaban ifaçısı Rasim Ələsgərov isə repertuarı daha da zənginləşdirərək keyfiyyətli yeni rəqslər qoşmaqla milli musiqi irsinin inkişafını davam etdirir. Bu sənətkarlar Şirvan musiqi ənənələrində müxtəlif funksiyaları yerinə yetirir və hər bir istiqamətdə əvəzsiz yaradıcılıq izləri buraxırlar. Düşünürük ki, tədqiqat çərçivəsində nota alınan yeni rəqs nümunələri də praktiki cəhətdən faydalı olacaq və müxtəlif ifaçıların yaradıcılığına da rəng qataraq repertuarlarda özünə yer tapacaqdır. Sevindirici haldır ki, bölgənin çoxsaylı ustad ifaçıları tərəfindən əsrlər boyu qorunmuş bu sənət nümunələri günümüzdə də yüksək səviyyədə yaşadılır və inkişaf etdirilir.

ƏDƏBİYYAT

Abdullayeva, İ. Q. (04.07.2019). Şamaxıda keçirilən ekspedisiyadan video material. (müəllifin şəxsi arxivindən)

Abdullayeva, İ. Q. (27.05.2021). Şamaxıda keçirilən ekspedisiyadan (müəllifin şəxsi arxivindən)

Abdullayeva, İ. Q. (2025). Azərbaycanın Şamaxı Bölgəsinin Ənənəvi Musiqisi. Dissertasiya işi. əl yazması hüququnda. Bakı; 154s.

Abdullayeva, İ. Q. (2025) .Azərbaycanın Şamaxı Bölgəsinin Ənənəvi Musiqisi. Dissertasiya işi. əlavələr cildi. əl yazması hüququnda. Bakı; 197s.

Bəhmənli, R.B. (2021). Azərbaycan qədim rəqs havaları. [Notlar]. Bakı: Şərq–Qərb, 672 s.

Hacıbəyli, Ü. Ə. (2010). Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Apostrof nəş., 176 s.

Hüseynli, B.X. (1965). Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. I dəftər. [Notlar].Bakı: 42 s.

İmaməliyev, E.Q. (2017. – 6 iyun). Azərbaycan balabanı: ənənə necə yaşadılır?. Bakı: Xalq Cəbhəsi, s. 12.

Mikayılov, M.Y. (2019). Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisi. (rəqslər) [Notlar] [II cilddə] Bakı: Elm və təhsil,76 s.

Nəcəfzadə, A.İ. (2017). Xanəndə və aşıq obrazlarını yaradan Şirzad Hüseynov alman deyil. Bakı:Ozan,I buraxılış, s. 47-61

Zöhrabova, L.R. (2021). Azərbaycan xalq mahnılarının tədqiqi məsələləri / elmlər doktoru elmi dər. almaq üçün dis. Avtoreferatı.Bakı, 46 s.

Rus dilində

Абдуллаева, С.А. (2000). Народный музыкальный инструментарий Азербайджана (музыковедческо–органологическое исследование).Баку: Элм, 486 с.

Гусейнли, Б.Х. Керимова Т.М. (1984)..Али Керимов.Москва:Советский композитор,46 с

Дадашзаде, К. (2004). Жаковая система дастана. [Notlar] Баку:Нурлан,268 с.

İlahə ƏSGƏROVA
AMEA Rəyasət Heyəti Aparatı
ORCID ID -0009-0005-6531-0688
87philologist@gmail.com

QARABAĞ ƏFSANƏ VƏ RƏVAYƏTLƏRİNDƏ MUSİQİ İLƏ BAĞLI MOTİVLƏR

Xülasə. Qarabağ musiqisi mədəni irsin və tarixi keçmişin səsi kimi, həm keçmişə, həm də gələcəyə uzanan bir körpü rolunu oynayır. Azərbaycan ədəbi-mədəni mühitində və mədə niyyət tarixində Qarabağ regionu xüsusi bir mövqe tutmuşdur. Bu region, əsrlər boyu muğam məktəbləri, aşıq sənəti və xalq poeziyası ilə zəngin bir ənənəyə malik olmuşdur. Qarabağ musiqisi, milli kimliyin formalaşmasında və Azərbaycanı dünya səhnəsində tanıdan əsas amillərdən biri olmuşdur.

Qarabağ musiqi mədəniyyət tarixində əhəmiyyətli bir yer tutan aşıq və muğam sənətlərinin vəhdətində inkişaf edərək, xalqın folkloru, milli və mədəni yaddaşının mühüm bir hissəsi olan aşıq musiqisinin əvəzsiz nümunələrini əhatə edir. Bu musiqi nümunələri, əfsanələr və rəvayətlər əsasında formalaşmış və dövrün xalq təfəkkürünün ifadəsi olmuşdur. Xüsusilə Azərbaycan xalq mahnılarının bir hissəsi, əfsanə və rəvayət janrlarına dayanan mədəni təfəkkürün məhsulu kimi meydana gəlmişdir.Əfsanə və rəvayət janrları el aşıqlarının taleləri və onların həyat hekayələri ilə əlaqələndirilərək yaddaşlarda əbədi olaraq iz buraxmışdır. Qarabağ mədəniyyəti, bu folklor nümunələrinin dərin tədqiqi ilə daha da zənginləşmiş və diqqət mərkəzinə çevrilmişdir. Bu sahə, öz əhəmiyyətini daim qoruyub saxlamış və Qarabağ musiqisinə dair əfsanə və rəvayətlər, xalqımızın milli və mədəni dəyərlərinin əsasını təşkil edən folklorunun bu istiqamətdəki tədqiqatlarını daha da aktuallaşdırmışdır.

Açar sözlər: Qarabağ, musiqi, əfsanə, rəvayətlər, folklor

Summary. Karabakh music plays the role of a bridge that connects both the past and the future, serving as the voice of cultural heritage and historical legacy. In the Azerbaijani literary and cultural environment, as well as in the history of culture, the Karabakh region has held a special place. This region has had a rich tradition of mugham schools, ashik art, and folk poetry for centuries. Karabakh music has been one of the main factors in the formation of national identity and in introducing Azerbaijan to the world stage.

Karabakh music, developed through the unity of ashik and mugham arts, holds irreplaceable examples of ashik music, which is a vital part of the people's folklore and national and cultural memory. These musical examples have been shaped based on legends and myths and have represented the folk consciousness of the time. In particular, some Azerbaijani folk songs have emerged as products of cultural thinking based on the genres of legends and myths. The genres of legend and myth, linked to the fates of folk ashiks and their life stories, have left an everlasting imprint in the collective memory. Karabakh culture has been enriched further through the in-depth study of these folklore examples and has become the center of attention. This field has maintained its importance and has made the study of legends and myths related to Karabakh music even more

relevant, highlighting the fundamental role of folklore in the national and cultural values of our people.

Keywords: Karabakh, music, legend, myths, folklore

Giriş. Qarabağ ərazisinin tarixi zaman-zaman dəyişsə də Ümum Azərbaycan kontekstində Qarabağ folklorunun toplanması, sistemləşdirilməsi Azərbaycan dövlətçiliyi baxımından hər zaman mühüm və təxirəsalınmaz məsələlərdən olmuşdur. Azərbaycan ədəbi-mədəni mühitində və mədəniyyət tarixində Qarabağ əsrlər boyu öz muğam məktəbləri, aşıq sənəti və xalq poeziyası ilə xüsusi yer tutmuşdur. Qarabağın musiqiləri milli kimliyimizi formalaşdıran, bizi dünyada tanıdan əsas amillərdən biridir. Milli musiqilərimiz zümrəsindən, təbəqəsindən aslı olmayaraq millətimizi bütünləşdirən, toplumun bütün üzvlərini bir araya gətirən əsas elementlərdir. Folklor kulturoloji düşüncəsində özünəməxsus yeri olan xalq milli musiqiləri, aşıq poeziyası milli və dəyərlərimizi əks etdirərək, tarixin bütün mərhələlərində ağız ədəbiyyatının ənənələri əsasında yaranıb inkişaf etmişdir. Akademik M.Arifin də qeyd etdiyi kimi "Azərbaycan xalqının ən qədim mahnı və əyləncələri də təbiət, təsərrüfat və əmək həyatı ilə bağlıdır" (Arif, 1970)

Qarabağ musiqisi onun keçmiş tarixini və gələcəyini birləşdirən bir səsli körpüdür. Qarabağın musiqi mədəniyyəti özündə aşıq, muğam və folklor sənətinin irsini birləşdirir. M.M.Nəvvabın Şuşada təşkil etdiyi "Məclisi-fəramuşan" (Unudulmuşlar məclisi), "Musiqiçilər" məclisləri Qarabağ musiqi mədəniyyətinin inkişafına öz töhvələrini vermiş, inkişaf istiqamətlərini sürətləndirmişdir. Professor Zemfira Səfərova "Azərbaycan musiqi elmi" əsərində qeyd edir: "Bu məclisdə musiqi sənətinin estetik problemləri, xanəndələrin ifa üsulu, klassik muğamları müşayiət edən şeirlər və digər problemlər müzakirə edilmişdir. Bu məclisə öz dövrünün məşhur xanəndə və musiqiçiləri - Hacı Hüsü, Məşədi Cəmil Əmirov, İslam Abdullayev, Cabbar Qaryağdı oğlu, Seyid Şuşinski, Sadıxcan və başqaları idi. Bir çox musiqiçilər ilk təhsillərini məhz bu məclisdə almışlar" (Səfərova, 2006: 42).

"Filankəs qarabağlıdır-deyəndə ilk əvvəl onun musiqiçi olduğunu düşünürsən, sorğu-sual edəndə peşəkar musiqiçi olmasa da, oxumağı çalmağı bacarması, gözəl musiqi duyumuna malik olması üzə çıxır. Bu xüsusiyyət qarabağlıların genetik yaddaşı ilə bağlıdır desək, yanılmarıq" (Vəliyev, 2003: 210-214).

Qarabağ musiqi mədəniyyətinin bir qolu olan folklor yaradıcılığı hər zaman tədqiqatçıların diqqətini cəlb etmişdir. Folklor materiallarının toplanması ilk zamanda ədəbi folklorşünaslıqda vüsət almışdır. Bu işdə filoloq və folklorşünas alimlərin böyük əməyi əvəzsizdi. Qarabağ musiqi folkloru Qarabağda yaranıb inkişaf edən aşıq və muğam musiqisi ilə vəhdət təşkil edir. Xalq mahnılarının hansı bölgəyə məxsus olmasını çox zaman onun mətnindən müəyyənləşdirmək mümkün olur. Məsələn, "Qarabağ şikəstəsi", "Qarabağ maralı", "Şuşanın dağları", "İrəvanda xal qalmadı" "Laçın", "Şuşanın dağları", "Zəngilana"və s kimi mahnıların misralarında istifadə olunan adlar onun harda yaranmasını müəyyənləş-dirməyə imkan verir. Şair Bəxtiyar Vəhabzadə yazırdı: "Bizim ozan-aşıq sənətilə qaynaqlaşan muğamlar qədər xalqımızın ruhunu, mənəvi aləmini ifadə edən ikinci sənət abidəsi tapmaq çətindir. Çünki muğamdakı guşələr, bəmlər, zillər, pərdələr çox uzaq keçmişdən qopub gəlir. Biz gahərgah sədaları altında döyüşə girmiş, seygahın yanıqlı guşələrinin dili ilə sevgimizi bəyan etmiş, şikəstə altında dərdimizi demiş, balalarımıza layla çalmışıq" (Azərbaycan xalq mahnıları, I cild, 2005: 16).

Qarabağdan toplanan folklor nümunələri göstərir ki, Qarabağın xalq təfəkküründə aşıq musiqisi xalqın milli və mədəni yaddaşının mühüm hissəsidir "Aşıq yaradıcılığı

əsasən havizələrdə, yaddaşlarda yaşayan sənəddir. Buna görədir ki, bu sənətə yiyələnib yaxşı aşıq olmaq üçün vacib şərtlərdən biri qüvvətli havizəyə, yaddaşa malik olmaq zərurətindən ibarətdir. Hər bir ustad aşıq özünə şagird seçəndə onu səsini-nəfəsini, əlini-dilini, barmaqlarını çalmağını yoxladığı kimi, hafizəsini də sınaqdan keçirir, sonra da özü xüsusi üsullarda qüvvətlənirir, möhkəmləndirir". (Təhmasib, 1972: 46). Aşıq musiqisinin formalaşması, yaşaması və inkişafı, nəsildən-nəslə ötürülməsi işində ustad aşıqların rolu danılmazdır. Qarabağ aşıq mühiti ilə bağlı geniş araşdırmalar folklorşünas alimlərin yaradıcılığında geniş yer alır.

Ötən əsrin 70-ci illərində işıq üzü görən "Azərbaycanın aşıq və şair qadınları" kitabında Azərbaycanın Qarabağ bölgəsindən çıxmış Qarabağ xanı İbarahimxəlil xanın qızı Ağabəyim ağanın "Qarabağ" bayatısı, XIX əsr aşıq şeirinin görkəmi nümayəndələrindən biri hesab edilən Aşıq Pərinin aşıq şeiri səpkisində lirik şeirləri, müasirlərinə yazmış olduğu cavab-deyişmələri, Fatma xanım Kəminənin Xəstə Qasıma nəzirə olaraq yazdığı qoşması, Aşıq Bəstinin "kor Bəsti" adı ilə də tanınan aşığın kədər dolu şeirləri yer almışdır. Ötən yüzilliyin 80-ci illərində nəşr edilən "Azərbaycan aşıqları və el şairləri" (iki cilddə) kitabının I və II cildində Aşıq Qurbani, Sarı Aşığ, Valeh, Mücrüm Kərim, Aşıq Pəri, Mizəcan Mədədov, Məhəmməd bəy Aşiq, Bağban Məhəmməd, Aşıq Qurban Ağdabanlı, Aşıq Şəmşir və s. kimi aşıq və el şairlərinin yaradıcılıq nümunələri olan çox sayda qoşma, gəraylı,divan, müxəmməs və təcnisləri yer almışdır. "Azərbaycan folkloru" kitabında da Sarı Aşığın yaradıcılığından nümunələr göstərilmişdir (Zəngəzur folkloru: elmi araşdırmalar və qənaətlər, 2021: 288-290).

Qarabağ ədəbi mühiti musiqinin, ədəbiyyatın beşiyi olan məkan kimi müxtəlif səviyyələrdə təhlillərə yol açmışdır. Məşhur "Qarabağnamələr", "Qarabağ: folklor da bir tarixdir" X cildidəki olan kitablardakı dastan, rəvayət, nağıl, əfsanə, əsatir örnəkləri, ozan aşıqların keçirdiyi məclislər, çeşidli mərasimləri və s. tarixin ayrı-ayrı dönəmlərinin dərinliklərini gözlərimiz önündə canlanır. XIX əsrdən tədqiqatçıların diqqətini cəlb etməyə başlayan Qarabağ bölgəsinin folklor örnəklərinin toplanması, nəşri və tədqiqi sahəsində görülən işlər Qurbani, Sarı Aşıq, Lələ, Aşıq Səməd, Aşıq Valeh, Aşıq Qənbər, Şair Məhəmməd, Aşıq Cünun, Aşıq Güllü, Aşıq Əmrah, Aşıq Əli, Aşıq Cəfərqulu, Aşıq Pəri, Məhəmməd bəy Aşıq, Aşıq Nəcəfqulu, Aşıq Abbasqulu, Aşıq Xaspolad, Aşıq Nəbi, Aşıq Məhəmməd, Aşıq Xosrov, Aşıq Müseyib, Aşıq Zeynal, Aşıq Yunis, Aşıq Əli və s. kimi onlarla sənətkar mühitini tarixi gələnəyinə bağlanmaqla onun dinamik inkişaf mənzərəsini nümayiş etdirir. Bu sənətkarların zəngin söz və musiqi repertuarı, həyatı, yaradıcılığı və poetik irsindən bəhs edən əfsanə və rəvayətlərdə onlara həm də regiondan çox-çox uzaqlarda böyük rəğbət və münasibət formalaşmasının nümunəsi olaraq digər mühitlərlə qarşılıqlı bağlantıların yaranması və saz və musiqinin onların mübarizə rəmzi, mənəvi silahı, gücü və milli qüruru olaraq təsvir olunmuşdur (Zəngəzur folkloru:elmi araşdırmalar və qənaətlər, 2021: 68).

Azərbaycan xalq mahnılarının da müəyyən bir qismi əsasən əfsanə və rəvayət janrının nümunələri əsasında yaranmış, eyni zamanda el aşıqlarının əfsanələşmiş və rəvayətləşmiş taleləri də yaddaşlarda həkk olunmuşdur. Bu rəvayətlərdən biri də Qarabağ xanı İbrahim Xəlil xanın qızı Ağabəyim ağa Tehrana aiddir. Ağabəyim Ağa Tehrana gəlin köçür. Tehranda məşhur "Vətən bağını saldırır. Lakin bu bağda Xarı bülbülü bitirə bilmir. Ağabəyim Ağanın bu həsrəti musiqiyə çevrilərək əfsanələşir:

"Vətən bağı" al-əlvandı,
Yox içində xarı bülbül.

Ömür sürməli dövrandır.
Səsin gəlsin barı, bülbül.
Bülbül sənin işin qandır,
Aşiqlər oduna yandı.
Nədən hər yerin əlvandır
Köksün altı sarı bülbül.
Sarı bülbül.
Nə gəzirsən bağı bülbül,
Bağı bülbül. (Azərbaycan xalq mahnıları, I cild, 2005: 103)

"Qarabağ: Folklor da bir tarixdir", V cild kitabında verilən "Saz necə yaranıb" adlı əfsanədə Sazın Azərbaycan folklorunda tək musiqi aləti kimi deyil, eyni zamanda milli-mənəvi dəyərlərinbir nümunəsi olaraq göstərilir. Sazın eyni zamanda tut ağacından hazırlanmasının göstərilməsi də tut ağacının qədimdən bəri müqəddəs ağac hesab edilməsi mənası ilə uzlaşaraq sazın, musiqinin mistik mənasını izah edir. Davud Peyğəmbərin saz qucağında dünyadan köç etməsi insan və musiqinin ayrılmaz vəhdədinin bərabərliyini ifadə edir. Sonda sazın qaldırılıb yuxardan asılması isə Azərbaycan xalqının öz milli-mənəvi dəyərlərini hər zaman uca tutaraq onlara sahib çıxması, musiqi və musiqi alətlərinin ölməzliyinin ifadəsidir. Əfsanədə on iki imamdan birinin gəlib saza on iki sim ataraq sazı səsləndirməsi islami dəyərlərlə milli-mənəvi dəyərlərin birləşərək aşıq yaradıcılığının Qarabağ folklorunda tutduğu rolun vacibliyini və ona verilən mənəvi anlamı əks etdirir (Qarabağ: Folklor da bir tarixdir, V, 2013: 12).

"Aşıq Alı ilə bağlı yaranmış bir rəvayət"də Qarabağ folklor mühitində Aşıq Alı yaxud Alı aşıq şəxsiyyəti ilə bağlı olan inancları, musiqi və poeziya sintezini özündə daşıyır. Rəvayətə görə, Aşıq Alı ölümünün yaxınlaşdığını əvvəlcədən bilirmiş. O, ölümünə az qalmış Qızılvəng kəndinə qayıdır ki, dünyasını dəyişmiş arvadı Bəsti xanımın məzarı ilə halallaşsın. Kəlbəcərdən qayıdarkən artıq çox qocalmış, gözləri görməz hala gəlmiş Aşıq Alı qəbrə doğru gedərkən möcüzə baş verir: o, birdən yenidən gəncləşir, sanki on səkkiz yaşına qayıdır və yol boyu yanıqlı-yanıqlı şeirlər oxuyur. Oxuduğu şeirlərdə Aşıq Alı sevgilisini ilahi bir varlıq səviyyəsinə qaldırır, onu "səfalı sultan", "ərşdə mələk", "huri-qılman" kimi təsvir edir. Qəbri başına çatanda son dəfə ona müraciətlə oxuyur. Aşıq Alının Bəsti xanıma olan sevgisi adi məhəbbət deyil — bu, insani sevgidən ilahi məhəbbətə yüksəlişin poetik modelidir. Rəvayətdəki şeirlər və musiqi elementləri bu yüksəlişin emosional və mənəvi ifadə vasitələri kimi çıxış edir. Aşıq Alının Bəsti xanımın məzarı başına gəlməzdən öncə oxuduğu bütün şeir bəndlərinin hər biri folklorik, poetik və semantik təhlili həm aşıq yaradıcılığı, həm də Qarabağ folklor mühiti kontekstində yazılmışdır.

Təbim, taqətim, vuran biləyim,
Səadət sabahım, arzu diləyim.
Yerdə ahu, pərim, ərşdə mələyim,
Düzlərdə ceyranım, bir dayan görüm.

Bu bənd sevgilinin həm təbii, həm ilahi gözəlliyinin sintezidir. Eyni zamanda təbim, taqətim, vuran biləyim – sevgili aşığa həyat enerjisi verən qüvvədir. Beləcə, aşığın yaradıcılıq gücü sevgi ilə əlaqələndirilir. Səadət sabahım həyatın mənası sevgilidə tapılır, o "sabah", yəni yeni başlanğıc simvoludur. "Yerdə ahu, pərim, ərşdə mələyim" – bu misra dünyəvi və ilahi gözəlliyin vəhdətini ifadə edir: yerdə o təbiət gözəlliyi, göydə isə ruhani

varlıqdır. Düzlərdə ceyranım – Qarabağ folklorunda "ceyran" motivi naz, hərəkət, qaçış və əlçatmazlıq simvolu olaraq dəyərlənirilir.

Gejələr Ayımsan, gündüzdər Günəşim,
Qərx olum ziyana, qoynunda bişim.
A nurru sabahım, çərxi-gərdişim,
Ömürdə sükanım, bir dayan görüm.

Bu bənddə kosmik-simvolik poetika ön plana çəkilir. "Gejələr Ayımsan, gündüzdər Günəşim"– sevgili həm gecənin, həm gündüzün hakimidir; yəni onun nuru aşığın bütün həyatını işıqlandırır. "Qərx olum ziyana, qoynunda bişim" – burada yanmaq, bişmək təsəvvüfi mənada nəfsin yanması, ruhun saflaşması kimi yozulur. "A nurru sabahım, çərxi-gərdişim" – sevgili həyatın yeni doğuşun nurudur. "Ömürdə sükanım" – burada eşq həyatın idarəedici qüvvəsi kimi təqdim olunur; bu, mistik səfər metaforudur. Bu bənddə eşq = kainatın hərəkət enerjisi kimi təqdim olunur. Musiqi baxımından isə ritmik paralelliklər (Ay–Günəş, ziyan–bişmək, sabah–çərx) aşıq havalarında zərb-ritm effekti yaradır.

Alının əfqanı deyildi əbəs,
Din, danış, ruhumdu o sehirri səs.
Səjdəndi inamım Beytül-müqəddəs,
Afətim, imanım, bir dayan görüm.

Bu bənd sözün və səsin müqəddəsliyini vurğulayır. "Alının əfqanı deyildi əbəs" – "əfqan" (ah-nalə) sözü aşığın daxili yanğısını bildirir. Onun fəryadı mənasız deyil; bu, musiqi vasitəsilə ruhi yüksəlişdir. "Din, danış, ruhumdu o sehirli səs" – səs və söz aşığın ruhunun ifadəsidir. "Səjdəndi inamım Beytül-müqəddəs" – bu misrada məbəd obrazı ruhani təslimiyyətin ifadəsidir. "Beytül-müqəddəs" (müqəddəs ev, Qüds) simvolik olaraq Tanrıya səcdə yeri deməkdir; sevgilinin varlığı bu funksiyanı daşıyır. "Afətim, imanım, bir dayan görüm" – "afətsevgilinin həm cazibə, həm həm də qurtuluş mənbəyi olması fikridir. Rəvayətin musiqi ilə bağlı əsas motivi – musiqinin dua funksiyası – məhz burada aydınlaşır.

Sən şəms, mən kənarında sitarə,
Rüsxət ver, sərinə dolanım, Bəsdi.
Can fəda eylərəm, ey mahiparə,
Budur sərmayədən olanım, Bəsdi.

Bu bənddə həm sevgilinin müqəddəsləşməsi, həm də aşığın ruhən birləşməsi ifadə olunur. Musiqi, söz, dua və ölüm arasında folklorik bir sintez qurur. Aşıq Alının oxuya-oxuya getməsi Qarabağ folklorunda musiqi ilə ölümə qovuşmaq, yəni səs vasitəsilə ölümsüzləşmək ideyasını daşıyır. Beləliklə, hər bənd həm poetik qatda (obraz, metafora, ritm), həm də folklorik qatda (inanclar, simvollar, mərasim funksiyası) mənalandırılır. Bu şeirlər aşıq poeziyasında ölüm–musiqi–eşq üçbucağının ən yüksək ifadə nümunələrindən biridir (Qarabağ: Folklor da bir tarixdir, V, 2013: 303)

"Səməd Vurğun və Aşıq Şəmşirin görüşü" haqqında xalq arasında dolaşan bir rəvayətdə həm aşıq mühitində musiqi və poeziya əlaqələrini, həm də xalqla sənətkar arasında mənəvi münasibətləri əks etdirir. Rəvayətə görə, bir dəfə Səməd Vurğun Kəlbəcərə gəlir. Yerli camaat soruşur: "Burda bir aşıq yoxdumu, çağırın, çalsın?" O zaman

Kəlbəcərin ən tanınmış aşığı Aşıq Şəmşir olur. Onu çağırırlar, amma Səməd Vurğunun gəldiyini demirlər. Şəmşiri Turşsu üstündə Səməd Vurğunun yanına gətirirlər. Şəmşir gəlir, amma şairi tanımır. Orada olanlardan biri — Verdiyev Səfər — ona deyir: "A aşıq, bu gələn Səməd Vurğundur, sən onunla görüşə bilərsənmi?"

Onda Aşıq Şəmşir sazını istəyir və orada, həmin anda bu musiqi ilə söyləyir:

Alimin, günümün böyük şayiri,
Gətirif dağlara səfa, xoş gəlif.
Gözdərdih yolunu biz intizarla,
Eyləyif əhdinə vəfa, xoş gəlif.

Minnətdarıx kamil söz usdadına,
Şan-şöhrət yaraşır onun adına.
Bizim Kəlbəcəri salıf yadına,
Çəhmişəm bu yolda səfa, xoş gəlif.

Alqışladıx mahal ilə, el ilə,
Qarşıladıx çiçəh ilə, gül ilə.
Saz ilə, söz ilə, şirin dil ilə,
Şəmşir deyər, bu səfıya xoş gəlif.

Sonra Aşıq Şəmşir Səməd Vurğunu Dəlidağa, Ceyran bulağa aparır və orada bu musiqini söylədiyi deyilir:

Aşıx Şəmşir, Dəlidağdan keçəndə,
Kəhlihli daşlardan xəbər al məni.
Ceyran bulağınnan qızdar içəndə,
Saz tutuf, söz qoşuf, yada sal məni.

Hay vurub, qıy vurub, səs sal dağlara,
Gözəllər oylağı, göy yaylaqlara.
Mənim də dərdimi de oylaxlara,
Oxladı sinəmnən bir maral məni.

Bu rəvayət həm Kəlbəcər aşıq mühitinin mədəni yaddaşını, həm də musiqi ilə poeziyanın birləşdiyi xalq görüş ənənəsini əks etdirir. Burada əsas folklor elementləri sənətkarların görüşü – xalq şairi ilə xalq aşığının görüşü mədəni hadisə kimi təqdim olunaraq, xalqın yaddaşında "sözün və səsin birləşməsi" kimi qalıb. Rəvayətdə – Şəmşir Səməd Vurğunu tanımır, amma onu söz və saz vasitəsilə salamlayır ki, bu da saz vasitəsilə kimliyə, dəyərlərə bağlanma baş verir.

Hadisənin Dəlidağda, Ceyran bulağında baş verməsi təsadüfi deyil. Dağ, bulaq, maral, ceyran – bunlar Qarabağ folklorunda musiqi və təbiətin birləşdiyi sakral məkanlar kimi xarakterizə edilir. Aşıq Şəmşir təbiət fonunda "söz qoşur", bu isə musiqi ilə təbiətin vəhdəti ideyasını təcəssüm etdirir. Birinci bənddə "Alimin, günümün böyük şayiri" – burada Səməd Vurğun xalqın, zamanın səsi kimi təqdim olunur. "Gətirif dağlara səfa" – dağlara "səfa gətirmək" şairin mənəvi işıq, nur gətirməsi mənasındadır. "Eyləyif əhdinə

vəfa" – Səməd Vurğunun xalqla bağını ifadə edir. Bu, xalq sənətkarının sədaqət borcu kimi yozulur.

İkinci bənddə "Kamil söz ustadı" – Şəmşir burada Səməd Vurğunu ilahi ilham sahibi kimi təqdim edir. "Kamil" sözü sufi məfhumdur (insan-i kamil – mükəmməl insan). "Bizim Kəlbəcəri salıf yadına" – bu, xalqın özünə olan dəyər hissidir. Üçüncü bənddə xalq mərasiminin üslubu "Alqışladıx... qarşıladıx..." aşıq deyişmələrinin və toy mərasimləri dilinin parodiyası kimidir. "Saz ilə, söz ilə, şirin dil ilə" – xalq sənətinin üç əsas alətidir: musiqi, poeziya, danışıq. Bu bənd xalqla sənətkar arasında salamlaşma xarakteri daşıyır. Bu rəvayət və şeir parçaları Qarabağ folklor mühitində musiqinin sosial, emosional və mənəvi funksiyalarını açıq şəkildə göstərir. Saz və söz burada sadəcə sənət vasitəsi deyil, mənəvi ünsiyyət dilidir. Aşıq Şəmşirin improvizəsi – musiqi və poeziyanın canlı şəkildə birləşməsinin təzahürüdür. Təbiət motivləri– musiqinin mənbəyi və daşıyıcısı kimi çıxış edir. Beləliklə, Səməd Vurğunla Aşıq Şəmşirin görüşü haqqında bu rəvayət xalq yaddaşında poeziyanın musiqiləşməsi, musiqinin müqəddəsləşməsi, və aşığın təbiət, xalq və sənət birliyində ilahi missiyası ideyasını təcəssüm etdirir biridir (Qarabağ: Folklor da bir tarixdir, VI cild, 2013: 326).

Aşıq Ələsgərin həyat və yaradıcılığında ən dərin məhəbbət və musiqi motivlərindən biri – **"Ələsgər və Səhnəbanı"** dastanvari hadisəsi kimi folklor əfsanə və rəvayətlərində xüsusi yer tutur. Rəvayətlərin birində Aşıq Ələsgər cavan vaxtlarında Səhnəbanınun atasının evinə işə getməsi təsvir olunur. Səhnəbanı çox gözəl qız olur, Ələsgərlə aralarında saf və dərin məhəbbət yaranır. Lakin bu sevgi ailə maneələrinə tuş gəlir. Səhnəbanının əmisi Məhərrəm bu münasibəti duyur və qızı öz oğluna almaq istəyir. Səhnəbanının atası da Ələsgəri evindən uzaqlaşdırır. Aralarındakı gizli məktublaşma və şeir vasitəsilə əlaqə Zöhrə adlı bir qızın köməyi ilə da vam edir. Ələsgər qəmli və yanıqlı bir şeir yazaraq Zöhrə vasitəsilə sevgilisinə göndərir:

Söylə qasid müxdəsəri, vəssəlam,
Ərzimi canana dedin, nə dedi?
Bülbültək əsimana yetişif nalam,
Səhri-gülüsdana dedin, nə dedi?

Zöhrə məktubu aparır, Səhnəbanı cavab verir, lakin ümid azdır, ailə təzyiqi böyükdür. Bənddə "Qasid" – həm Zöhrə qız, həm də sazın simvolik obrazıdır."Bülbül" və "gülüstan" obrazları – klassik m əhəbbət poeziyasının rəmzləridir. Səhnəbanınun Ələsgərin məktubuna cavabı bu şəkildə təqdim edilir:

Gedif ərzi-halın yara söylədim,
Gedif ərzi-halın yara söylədim.
İnciməsin mənnən, canan dedi.
Zülm əliynən məni yada verillər,
Viran qalsın belə zamana, dedi.

Bu bənddə Səhnəbanı hisslərini gizlədərək ağrı ilə bildirir. "Zülm əliynən məni yada verillər" – ailə və cəmiyyət təzyiqinin ifadəsidir. "Viran qalsın belə zaman" – xalq poetikasında qınaq duası formasında deyilir. Burada qadın səsi müqavimət səsi kimi səslənir.

Burada musiqi və dil birləşərək eşq ünsiyyətinə çevrilir. Əfsanədə göstərilir ki, Ələsgər və Şəhrəbanı ayrılırlar, Ələsgər sonradan Anaxanımla evlənməsi rəvayətdə göstərilir. İllər keçir, Ələsgər qocalır, ölümü yaxınlaşanda oğlu Talıba deyir: Mən ölürəm, amma bircə dəfə Səhnəbanını görüm, ondan sonra gedim. Talıb onu gətirir. Yaşlı Səhnəbanı Ələsgərlə son dəfə görüşür, görüşdən az sonra vəfat edir. Beləcə, ilk sevgi ölümdə tamamlanır, bu da xalq təfəkküründə "sevginin ölməzliyi" ideyasını yaşadır. Bu rəvayət Qarabağ–Göyçə aşıq mühitinin klassik motivlərinə əsaslanır. Ələsgər və Səhnəbanı məktublaşması klassik divan poeziyasının "qasid" ənənəsi ilə xalq aşıq üslubunun birləşməsidir. Ələsgər sual forması ilə, Səhnəbanı isə cavab formasında danışır – bu, aşıq deyişməsi strukturunun təzahürüdür. Hadisənin başlanğıcında saz – sevginin dili, ayrılıq mərhələsində – nalə və fəryad səsi, sonunda – ölüm və ruhun rahatlıq aləti olur. Ələsgərlə Səhnəbanının görüşü həm əfsanəvi məhəbbət, həm də ölümdə birləşmə motivi daşıyır. Aşıq Ələsgərlə Səhnəbanı haqqında rəvayət Qarabağ folklor mühitində musiqi ilə bağlı məhəbbət motivlərinin ən parlaq nümunələrindən biridir. Rəvayətin sonunda Ələsgər və Şəhrəbanı həyatda qovuşmur, lakin ruhən birləşirlər.

Kaş dolandırmasın xam xəyalını,
Can qovan isdəməz dünya malını.
Yazıx Ələsgərin ərzi-halını,
Sərvi-xuramana dedin, nə dedi?

Beləliklə, bu hekayə həm musiqinin gücünü, həm də xalqın sevgi fəlsəfəsini poetik formada yaşadır. Bu baxımdan "Ələsgər-Səhnəbanı rəvayəti" Qarabağ aşıq ənənəsində musiqi ilə ilahiləşən sevginin klassik simvoludur (Qarabağ :Folklor da bir tarixdir, VI cild, 2013: 307).

"**Aşığam, vətən sarı"** adlı digər bir Qarabağ folklor nümunəsi Qarabağ aşıq-folklor mühitində vətən motivinin, musiqinin və sözün azadlıq simvolu kimi təqdim olunduğu ən mənalı nümunələrdən biridir. "Aşığam vətən sarı" adlı bu rəvayət həm vətənpərvərlik duyğusunun folklor mənbələrində bədii-mənəvi təcəssümü, həm də sözün və musiqinin xilasedici gücü baxımından diqqətəlayiqdir. Rəvayətin qısa məzmununda göstərilir ki, bir aşıq daim bir misranı təkrarlayırmış. Qızı soruşur ki, niyə həmişə bu dördlüyü oxuyur, başqa söz bilmirsənmi? Aşıq deyir: "O sözdə böyük məntiq var. Sonra o bu sözlərin mənşəyini izah edir. Oğuz Alindən bir sərkərdə yadellilərə əsir düşür. Əsir edam ediləcəkmiş. Əsirə "son arzun nədir?" deyə soruşurlar. O da cavab verir:

Mən aşığam vətən sarı,
Geydirdin kəfən sarı.
Başımı kəsən cəllad,
Üzümü qoy vətən sarı.

Cəllad bu sözləri anlayaraq təsirlənir, onun vətənə bağlılığından heyrətə gəlir. Padşahdan icazə alır, əsiri öz vətəninə aparmaq bəhanəsi ilə azad buraxır. Beləcə, əsir bir kəlməlik sözlə – aşıq sözü ilə həm ölümdən, həm də əsirlikdən azad olur, vətəninə qovuşur. Rəvayətçi (aşığın qızı) deyir ki, atam bu sözə görə onu hər zaman oxuyardı, çünki "bir kəlmə ilə həm ölüm, həm əsarət bitdi, vətənə qovuşdu". O, bu hadisəni torpaqlarımız erməni vandalizmin işğalı olduğu dönəmlərdə Qarabağ həsrəti ilə bağlayaraq belə yekunlaşdırır: "O gün olsun ki, biz də öz Qarabağımıza, öz torpağımıza qovuşaq."

Rəvayətin əsas ideyası – vətən sevgisinin müqəddəsliyidir. Aşıq ölüm anında belə vətənə baxmaq istəyir. Aşığın dördlüyü həm duanın, həm musiqi ifasının, həm də ruhi enerjinin daşıyıcısıdır. Aşıq sözü ilə azad olur, çünki onun dediyi kəlmə sözün mənəvi qüdrətini təcəssüm etdirir. Cəllad da bu misraların qarşısında insanlaşır. O, qan tökməyə hazır olan biri ikən, aşığın vətən yanğısı qarşısında mərhəmət duyur. "Geymişəm kəfən sarı" ifadəsi – həm ölümə hazırlığı, həm də azadlıq yolunda ölümə razılığı bildirir. Bu rəvayətdə aşıq – sadəcə sənətkar deyil, həm dəmənəvi qəhrəman, müdrik və imanlı insan obrazıdır. O, sözlə vətənə sadiqliyini sübut edir, bu da Oğuz ideallarına – mərdlik, sədaqət və qeyrət anlayışlarına söykənir. Son cümlədə ("O gün olsun ki, biz də öz Qarabağımıza qovuşaq") folklor motiv milli həsrət və ümid ideyasına çevrilir.

"Aşığam vətən sarı" rəvayəti Qarabağ folklorunda musiqinin, sözün və vətənpərvərliyin birləşdiyi ən yüksək səviyyəli poetik nümunədir. Burada aşıq xalq ruhunun daşıyıcısı, musiqi – imanın səsi, söz isə – azadlıqdır. Rəvayətin əsas poetik-etik məzmunu belə xülasə edilə bilər: Vətən sevgisi – ölümdən güclüdür, Söz – ölümün özünü məğlub edə bilər (Qarabağ: Folklor da bir tarixdir, II cild, 2013: 121).

Qarabağ musiqi ənənələrinin sirlərinin, səs xüsusiyyətlərinin və xalq arasında yüksək nüfuz qazanmış sənətkarların həyat və yaradıcılığının tədqiqi göstərir ki, musiqi irsinin tarixi Qarabağla bağlı əfsanə və rəvayətlərdən qaynaqlanır. Qarabağa dair folklor nümunələrinin izlənilməsi belə bir qənaətə gəlməyə imkan verir ki, xalq mahnılarımızın, aşıq poeziyasının və muğam sənətimizin mövzu, ideya və poetik siqlətinin öyrənilməsi, əslində, Qarabağın zəngin mədəni-tarixi irsinin elmi şəkildə araşdırılması deməkdir. Qarabağın musiqi mənzərəsi folklorun və xalq söz sənətinin bütün janrlarını özündə birləşdirən çoxşaxəli bir mədəni hadisə kimi xüsusi elmi və bədii mahiyyət daşıyır. Bu regionda formalaşan musiqi mühiti aşıq sənətinin müxtəlif yaradıcılıq məktəblərinə məxsus ənənələrinin vəhdətini təmin etməklə yanaşı, muğam sənətinin mərkəzləşmiş şəkildə inkişafına da mühüm təsir göstərmişdir.

Qarabağ bölgəsinin xalq musiqisinin mədəni konturu, onun folklor mədəniyyəti sistemi içərisində, xüsusilə də bu sistemə xas olan universal xüsusiyyətlərin daşıyıcısı kimi müəyyənləşir. Belə ki, xalq musiqiləri, həmçinin aşıq poeziyası və digər musiqi janrları, şifahi və kollektiv xalq yaddaşının daşıyıcıları olaraq, nəsildən-nəsilə ötürülməkdə davam edir. Bu proses, yalnız musiqi ilə bağlı deyil, eyni zamanda mədəniyyətin bütün aspektlərinin — söz, rəqs, mərasim və digər folklor elementlərinin də nəsil davamlılığını təmin edir, beləliklə, xalq musiqisinin özündə daşıdığı tarix və kimlik dərinliyi ilə bədii və elmi tədqiqatlarda diqqətəlayiq yer tutur.

ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan xalq mahnıları, I cild, Bakı, Öndər, 2005

M.Arif. Azərbaycan xalq teatrı. Seçilmiş əsərləri. III cild, Bakı: 1970)

Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları. Bakı, Elm, 1972, 399 s.

Qarabağ :Folklor da bir tarixdir, II cild, Bakı 2013, S121, 484s

Qarabağ :Folklor da bir tarixdir, V cild, Bakı 2013, 454s.

Qarabağ :Folklor da bir tarixdir, VI cild, 2013, 466s.

Səfərova Z.Y. Azərbaycan musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). Bakı Azərnəşr, 2006.

Vəliyev Y. Qarabağın musiqi dünyası. Mehralıyevlər ailəsi. Bakı: Musiqi dünyası, 2003, № 1-2

Zəngəzur folkloru:elmi araşdırmalar və qənaətlər, Bakı, Folklor İnstitutu, 2021, 300s.

İlham NƏCƏFOV
Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
Azərbaycan Milli Konservatoriyası
E-mail: ilhamnajafov7@gmail.com
Web site: www.ilhamnajafov.com
Əlaqə nömrəsi: +994 502104092

BALABAN – TARİXİN KEŞMƏKEŞLİ YOLLARINDAN İNKİŞAFA DOĞRU

Azərbaycan qədim tarixə və mədəniyyətə malik bir xalq kimi artıq bütün dünyada tanınmışdır. Xalqın yaratdığı maddi-mənəvi irs dərin köklərdən başlayır. Elə bu dərin köklərdə xüsusi əsrarəngiz mədəni irs qoyub gedən xalqımızın başı bəlasız ötüşməyib. Bu qaranlıq və daşlı-kəsəkli yolların sınağından xalqımız öz gücü, qüvvəti, müdrikliyi və ən əsası odur ki, ağıl məşəli olan mədəniyyəti ilə çıxmışdır.

Ölkəmiz qədim, zəngin və unikal mədəniyyətə malik bir diyardır. Xalqımız minilliklər ərzində saysız-hesabsız, gözəl, orijinal sənət əsərləri yaratmışdır. Müxtəlif müəlliflərin qeyd etdiyi kimi, Azərbaycan sənət əsərləri ilə zəngin olan təbii bir muzeydir. Ulu babalarımızdan bizə miras qalmış bu gözəlliyi, tarixi mədəniyyət abidələrini qorumalı və yeni yetişən nəsilə ötürməliyik.

Son vaxtlar musiqi alətlərinə, əsasən də qədim Azərbaycan xalq çalğı alətlərinə həsr olunmuş araşdırmalar daha çox yazılır. Bu alətlərin müxtəlif məsələləri: spesifik-akustik xüsusiyyətləri və bədii ifa imkanları musiqişünaslar tərəfindən öyrənilir.

Xalqımızın zəngin yaradıcılıq çeşməsində ən mühüm yerlərdən biri onun musiqisi ilə bağlı olan balaban çalğı alətidir. Əsrlər boyu könülləri riqqətə gətirən balaban, həmçinin bu gün də ruhumuzu oxşamaqdadır və musiqi mədəniyyətimizdə olduqca özünəməxsus yeri vardır.

Azərbaycan folklor ədəbiyyatını izləyərkən bir el bayatısında belə deyilir:

Əzizim, bala banı,
Asta çal, balabanı.
Hamının balası gəldi,
Bəs mənim balam hanı?. (Nəcəfzadə, 2016: 157)

1012–1088-ci illərdə yaşayıb-yaratmış görkəmli şair Qətran Təbrizi insanı riqqətə gətirən balaban səsinə biganə qalmamış, yeri düşdükcə bu aləti bədii ifadə vasitəsi kimi "Divan"ında tərənnüm etmişdir. Qətran Təbrizinin farsca yazdığı bir şeirinin filoloji tərcüməsində yazılır:

*Nə qədər ki **balabanın** zil səsi qulaqları cingildədir,*
Nə qədər ki oxun və qılıncın yarası gözləri qaraldır
Düşmənin gözü oxla, qılıncla yaralansın,
*Dostunun qulağı **saz-balaban** səsi ilə dolsun!* (Təbrizi Q, 1967: 111)

Bu misralar sübut edir ki, Azərbaycanın çoxəsrli musiqi mədəniyyəti tarixində böyük rolu və özünəməxsus mövqeyi olan balaban, xalqımızın minilliklər boyu yaradıb-yaşatdığı tükənməz mənəviyyat xəzinəsinin açarlarındandır. Balaban milli nəfəs alətlərimizin ayrılmaz tərkib hissəsini təşkil edir. Mədəni-tarixi əlaqələrə görə məişətdə, xalq musiqisində və ansambllarda onun tutduğu yer daim araşdırmaçıların diqqət mərkəzindədir.

Balabanın hərtərəfli şəkildə tədqiqi sübut edir ki, əsrlərin süzgəcindən keçən bu alət müasir zamanda da özünün böyük bədii-fəlsəfi əhəmiyyətini qoruyub saxlaya bilib, şifahi ənənələrlə yanaşı, müasir musiqi sənətində də müvəffəqiyyətlə tətbiq olunaraq tarixi gənələkləri daha da inkişaf etdirir. Balaban çox qədim zamanlardan xalqımızın məişətində və mədəni həyatında geniş istifadə olunmuşdur. Məhz bu səbəbdəndir ki, o çağdaş dövrümüzədək gəlib çatan və ibtidai formasını qoruyub saxlayan milli çalğı alətlərimizdəndir.

Zəngin elmi-nəzəri əsaslarla balabanın çoxsahəli funksional özəllikləri dərs vəsaitlərində tam şəkildə öz əksini tapmışdır. Bu dərs vəsaitləri son dərəcə təcrübi əhəmiyyətə malikdir. Fikrimizcə, balabanın ifaçılıq metodikasına və applikaturasına rəğmən bu əsərlər, ifa xüsusiyyətləri baxımından düzgün seçilmişdir. Ötən illərdə alətə aid olan repertuar qıtlığını, işıq üzü görmüş dərs vəsaitlərimiz aradan qaldırmaqdadır.

Tar, kamança və s. xalq çalğı alətlərimizdə milli nəfəs alətlərində olduğu kimi repertuar baxımından bu kimi hal hiss edilmir. Amma əsas məsələ odur ki, tədqiqatlarda balabanın tarixi izlənilir, onun müxtəlif məsələlərindən bəhs açılır, gələcək perspektivi açıqlanır, notlaşdırılır, tətbiq olunur və nəhayət, tədrisə cəlb edilir. Bu, çox təqdirəlayiq haldır.

Balaban alətinin inkişafı naminə bizim işlədiyimiz dərs vəsaitləri, sadədən mürəkkəbə doğru prinsipinə əsaslanaraq bütün təhsil ocaqları üçün (ibtidai, kollec, ali musiqi təhsili) nəzərdə tutulmuş və digər xalq çalğı alətləri (tar, kamança, qanun) üçün yazılmış metodiki tədris işlərinin xəttini davam etdirir. Özünəməxsus tembri, texniki və ifaçılıq xüsusiyyətləri ilə seçilən balaban insanların daxili aləmində baş verən tələtümü, sükutu nəfəsin dili ilə doğru, dürüst ifa etdiyi üçün onun müxtəlif musiqi janrlarının ifasında, konsert salonlarında və efirdə səslənməsinə böyük ehtiyac duyulmaqdadır.

Milliyyətcə oğuz türkü olan Əbu Nəsr Məhəmməd ibn Məhəmməd ibn Uzluq ibn Tərxan əl-Fərabi (873–950) "Kitabül-Musiqi əl-kəbir" ("Musiqi haqqında böyük kitab") əsərində yazırdı: "Musiqi alətlərindən cari olan sədalar insan səsini imkanları daxilində yamsılayır, ona qoşularaq təsiri gücləndirir". (Fərabi, 1967: 79)

Nəfəs aləti olan balaban ifaçılığı ilə bağlı son illər ərzində böyük canlanmanın yaranması da çox sevindirici haldır. Öncə onu qeyd etməliyik ki, bu alət uzun və çətin yaradıcılıq yolu keçmişdir. Balaban ifaçılığı, onun əsrarəngiz akustik, melodik-intonasiya və harmonik səslənməsinə görə təsiredici qüvvəsi ilə digər milli nəfəs alətlərinə nisbətən daha böyük xüsusiyyətlərə malikdir.
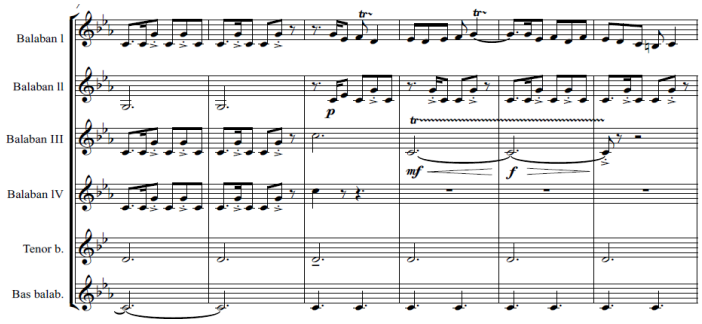
Alət diapazon məhdudluğu baxımından texniki imkanlarına görə nəinki müasir və kamil xalq çalğı alətləri ilə birgə, eləcə də simfonik orkestrlərdə səslənərkən ən dərin, mürəkkəb fəlsəfi fikirləri musiqi dili ilə canlandırır. Balabanın müasir dövrün tələblərinə uyğun araşdırılması və təbliği bu gün ən aktual məsələlərdən biridir. İlk baxışdan bəsit görünən balabanın hazırlanması mürəkkəb bir prosesdir. Alətin hazırlanması və ifa üçün yararlı hala salınması müxtəlif mərhələlərdən keçir.

Orqanologiya sahəsində tədqiqat aparan alimlərimiz çalğı alətləri, o cümlədən onların hazırlanma texnologiyası barədə bir sıra dəyərli əsərlər yazmışlar. Sənətkarlar balabanı hazırlayarkən ən keyfiyyətli material olaraq meyvə ağacları sırasında əriyi seçmiş və bu ağacdan hazırlanan nəfəs alətinə daha çox üstünlük vermişlər. Bu zaman daha keyfiyyətli ağac seçilməlidir.

Boruşəkilli alt növlü (işlək) balaban alətinin formasını əldə etmək üçün, gövdəsi 35 sm, iç ölçüsü isə 12 mm torna dəzgahında hazırlanmalıdır. Bu zaman növbəti mərhələ olaraq gövdəni 31.5 sm ölçüsünə qədər kəsilməsi lazımdır. Balabanın müştük taxılan his-

səsindən başlamaqla, gövdənin 21.5 sm ölçüsünə qədər 13 mm, qalan hissə isə olduğu kimi (12 mm) saxlanması mütləqdir. Çalğı dəlikləri kamertonla kökləmə mərhələsi prinsipinə əsaslanmaqla açılır. Mərhələnin sonunda isə balaban alətinin gövdəsi qatqı olmayan zeytun yağı ilə yağlanır.
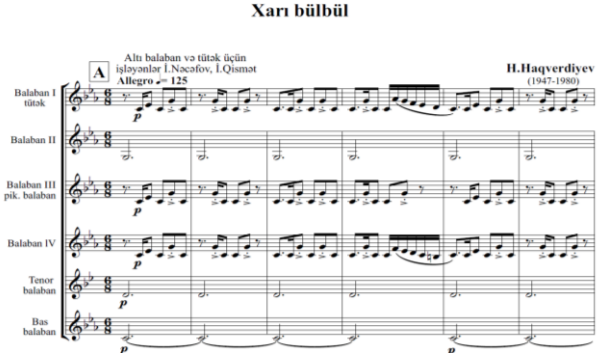
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi" elmi-tədqiqat laboratoriyasının əməkdaşı Teymur Hüseynov balabanın hazırlanma texnologiyasını mükəmməl bilir və alətin müxtəlif tonallıqlara uyğun düzəldilməsinə uğurla nail olur. İşinə professional yanaşmasına görə usta-musiqiçi, hətta bu alətin digər növlərini də (pikkolo, alt, tenor və bas) tam hazırlamağa qadirdir. Bu alətlərdən AMK-da yeni yaradılmış nəfəs alətlərindən ibarət kamera ansamblında istifadə olunur və "a kapella" kimi olduqca gözəl səslənmə yaranır.



Balaban və onun növlərindən müxtəlif janrlarda (aşıq, muğam, xalq havaları, rəqslər, folklor və professional musiqidə və s.) yazılmış bəstəkar əsərlərinin ifası üçün işləmə və köçürmələrimizdə geniş istifadə edirik. Müxtəlif janrlarda yazılmış bəstəkar əsərlərinə müraciət olunması, balabanın yeni-yeni ifa imkanlarının aşkarlanması üçün böyük zəmin yaradır.

Mahir qarmon ifaçısı Həmid Haqverdiyevin (1947–1980) müəllifi olduğu "Xarı bülbül" rəqsindən biz işimizdə faydalandıq. Bəstəkar İlahə Qismət ilə bərabər bu rəqs melodiyasını milli nəfəs alətlərimizdən – alt, pikkolo, tenor, bas balaban növləri və tütək aləti üçün köçürmək qərarına gəldik.

"Xarı bülbül" rəqs musiqisinin "a capella" olaraq işlənməsi, milli nəfəs alətləri yaradıcılığında balaban məktəbi üçün böyük əhəmiyyət kəsb edir və ifaçılıq sənətimizin inkişafı baxımından olduqca qiymətlidir. Həmin əsərin "a kapella" kimi not nümunəsini bir fraqmenti təqdim edirik:



Həmişə xanəndələri müşayiət edən balaban, hazırda digər xalq çalğı alətlərimizdən – tar, kamança və qanundan heç də geri qalmır. Son illər bu alət ilə fortepiano üçün işlənmə və köçürmələrin sayı xeyli artmışdır.

2006-cı ildə ali təhsil ocaqları üçün ilk dəfə tərtib etdiyimiz "Bakalavr hazırlığı üçün milli nəfəs alətlərinin not-ixtisas fənni üzrə proqram", bu gün balaban, zurna kimi alətlərin sirlərini magistr təhsili səviyyəsində də geniş öyrənilməsinə imkan yaradır. Əlbəttə, görülən bütün bu işlər alətlin gələcək inkişafının təminatı üçün aparılmışdır.

AMK-nın "Xalq çalğı alətləri" kafedrasında bu proqramı tərtib etdikdə çalışmışıq ki, bir sıra gözdən uzaq olan əsərləri işlənmə və köçürülmələr sayəsində gündəmə gətirək. Həmin əsərlər sayəsində alətin ifaçılıq səviyyəsinin formalaşması üçün zəngin repertuar yaratmağa səy göstərmişik. Biz balaban ifaçılığının kamilliyini yeni proqramda Azərbaycan xalq və professional musiqisində – muğam, xalq mahnısı, kino və tamaşa musiqiləri-

nin səsləndirilməsindən əlavə, hətta peşəkar, simfonik və müasir avanqard əsərlərin tərkibində də balabanın özünəməxsus yeri olduğunu göstərməyə çalışmışıq.

Aşağıda milli nəfəs alətləri üçün hazırladığımız qrifli dərs vəsaitləri haqqında məlumat vermək istəyirik.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin müşayiəti üçün nəzərdə tutulan 3 iri həcmli "Konsert" əsəri balaban ilə fortepiano üçün işlənilərək proqrama daxil edilmişdir: 1. S.Rüstəmov – Tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün "Konsert" (2007); 2. F.Əmirov – Fortepiano ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün "Konsert" (II-III hissələr, 2007); 3. Ş.Kərimov – Klarnet ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün "Konsert" (2011).

Balaban və simfonik orkestrin müşayiəti ilə nəzərdə tutulan daha 4 iri həcmli əsər tərəfimizdən balaban ilə fortepiano üçün işlənilmişdir: 1. N.Aydəmirli – Tar ilə simfonik orkestr üçün "Konsert" (2007); 2. H.Xanməmmədov – Kamança ilə simfonik orkestr üçün "Konsert" (2010); 3. T.Bakıxanov – Tar ilə simfonik orkestr üçün 1 saylı "Konsert" (2010); 4. F.Babayeva – Tar ilə simfonik orkestr üçün "Konsert" (2017).

Balabanın texniki ifaçılıq imkanlarını və diapazon məhdudluğunu nəzərə almaqla, balaban ilə fortepiano üçün daha 3 dərs vəsaiti hazırlamışıq: 1. "Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri" (2007); 2. "Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının əsərləri" (2015).; 3. "S.Ələsgərovun seçilmiş əsərlərinin milli nəfəs alətləri üçün işləmələri" (2022).

"Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının əsərləri" adlı məcmuədə Azərbaycan, Rusiya və Qərbi Avropa bəstəkarlarının əsərlərinə müraciət edilməkdə məqsəd, balaban ilə dünyəvi musiqilərin ifasının mümkünlüyü ortaya qoyulmuşdur.

Təqdim edilən dərs vəsaitləri məhz balaban ilə fortepiano üçün işlənməsinə görə mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Avropa musiqi alətləri üçün işlənilmiş not yazılarını milli nəfəs alətimizə tətbiq etməklə ifaçının texniki imkanlarını artırmaq mümkündür. Biz işləmə və köçürmələrdə Qərb bəstəkarlarının da əsərlərinə müraciət etmişik. İri həcmli xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərindən P.Sarasatenin skripka ilə fortepiano üçün yazmış olduğu "J.Bizenin "Karmen" operası mövzuları əsasında Fantaziya"nı balaban ilə fortepiano üçün işlənməsini (2008) qeyd edə bilərik.

Bildiməliyik ki, not üzrə bədii qiraət bacarığı, təhsilin bütün mərhələlərində musiqiçinin müvəffəqiyyətlərinin inkişafı üçün zəmin yaradır. Yeni əsərlərin müntəzəm surətdə not qiraəti kimi oxunması böyük fayda verir: təkcə koordinasiyanı deyil, əsərin musiqisini həssaslıqla duymaq, musiqi məntiqini qabaqcadan görmək bacarığı və ümumiyyətlə, hərtərəfli təhsil almaq üçün geniş imkanlar açır. Məhz bu vərdişin mənimsənilməsi musiqiçiyə istənilən əsər ilə tanış olmağa imkan verir.

İfa olunan musiqi materialı əsasında musiqiçinin barmaq texnikası üzərində işi bir çox komponentdən – müəyyən musiqi fikrini, əsərin dinamikasını və s. ifadə etmək zəruriyyətinin doğurduğu məqsədyönlü əzələ hərəkətlərinə nail olmaq kimi keyfiyyətlərin inkişaf etdirilməsindən ibarətdir. Dərs vəsaitlərində balaban üçün indiyə kimi təqdim olunmayan əsərlər işlənilib köçürülmüşdür. Burada alətin səsdüzümü və bədii-texniki imkanları səslənmə xüsusiyyətlərinə görə tərtib olunmuşdur. Əsərlər seçilərkən balabanın nəfəs rejimi (Aerofonlu çalğı alətlərində tənəffüs xüsusiyyətləri. Metodik tövsiyə, 2018), intonasiya, ritm və dinamik keyfiyyətləri nəzərə alınmışdır. Ştrixlər ifa edilən əsərin məzmununa, ruhuna və cazibədar səslənməsinə görə seçilmişdir. Əsərlərin işlənilməsi və köçürülməsi üçün konkret, əlverişli tonallıqlar təyin edilmişdir. Müxtəlif Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının yaradıcılığına müraciət etməklə, fikirlərimizi cəmləşdirərək yekun nəticəyə gəlməyə cəhd göstərmişik ki, bu da balaban ifaçılığı sahəsində bizdən əvvəl aparılmış (Ü.Hacıbəyli – "Sevgili canan", Q.Qarayev – "İldırımlı yollarla" baletindən

rəqs", F.Əmirov – "Kor ərəbin mahnısı", "Balaşın ariyası", F.Şubert – "Serenada", İ.Brams – "Macar rəqsi №5" və s.) işlərin repertuar baxımından xeyli dərəcədə zənginləşməsinə səbəb olmuşdur.

Bütün bu dərs vəsaiti və məcmuələrin hazırlanması Azərbaycan balaban ifaçılarının musiqi dünyagörüşünün artmasına və texniki ifaçılıq qabiliyyətinin inkişafına səbəb olur. Qeyd etməliyik ki, bizim tərəfimizdən işlənilib köçürülən bütün əsərlərin redaktəsi mərhum, Əməkdar müəllim Nigar Fikrətqızına məxsusdur.

1937-ci ildə Saleh Abduləlimov tərəfindən yazılan və Hüseyn Cavidin Ev Muzeyində mühafizə olunan ilk "Balaban dərsliyi"nin yeni tərtibatda nəşr edilərkən əsərin elmi redaktəsi bizə həvalə olunmuşdur (2015). Bu dərslik milli nəfəs alətləri yaradıcılığında balaban məktəbi üçün böyük əhəmiyyət kəsb edir və ifaçılıq sənətimizin inkişafı baxımından olduqca qiymətlidir.

Görülən bütün işlər alətin gələcək inkişafının təmini üçün aparılmışdır. Əlbəttə, bu məqamda qeyd etməliyik ki, musiqi tədrisində daima yeniləşən və təkmilləşən metodikaya böyük ehtiyac duyulur. Müasir metodika qarşısında "İxtisas-not" fənninin qoyduğu əsas vəzifə, hər şeydən əvvəl, musiqiçinin təbii keyfiyyətlərinin inkişafı, yaradıcılıq təxəyyülü və fantaziyasının formalaşması, obrazlı təfəkkür, bədii qavrayış, musiqi duyumu və ona qarşı emosional həssaslığın tərbiyə olunmasından ibarətdir.

Heydər Əliyev Fondunun layihəsi üzrə "Balaban" (SS production, Xalq artisti Əlixan Səmədovla birgə, 15 musiqi-2014) adlı kompakt disk toplusu, milli nəfəs alətləri festivalları və xüsusən qeyd etməliyik ki, "I Beynəlxalq Türk Dünyası Ənənəvi Musiqi və Mədəni Kimlik Simpoziumu (Azərbaycan zurna-balaban məktəbinin ustadı Kalvalı Əli Dədənin 150 illik yubileyi) və s. bu kimi görülən sanballı işlər biz musiqiçiləri, bir növ, mənən saflaşdıraraq və öz torpağımızı sevərək dünya miqyasında tanıtmaq üçün xidmət etməyə ruhlandırır.

10 dərs vəsaiti, 6 proqram, 1 metodik tövsiyə, dərslik və s. elmi işlərimiz vardır. Tələbələrimiz arasında 1 nəfər Prezident təqaüdçüsü və gənclər mükafatı laureatı, 2 nəfər fəxri ad alan, 2 nəfər Türkiyə respublikasında çalışan, 8 nəfər respublika müsabiqələr laureatı, 12 beynəlxalq müsabiqə laureatı da vardır. Bu da bir daha sübut edir ki, Azərbaycan balaban ifaçıları uğurlara imza atmaqla günbəgün dünya mədəniyyətinə inteqrasiya edir.

1989-cu ildə xalq artisti, professor Aqşin Əlizadə (1937-2014) "5-ci Simfoniya"sında ilk dəfə simfonik musiqidə zurna alətindən istifadə etmişdir. Qürurverici haldır ki, bu əsər dünyanın ən nüfuzlu konsert salonlarında uğurla ifa olunarkən zurna partiyası məhz bizə həvalə olunmuşdur.

Azərbaycanda simfonik əsərlər bəstələnərkən bir qayda olaraq Avropa musiqi alətləri üçün nəzərdə tutulur. AMEA-nın həqiqi üzvü, sənətşünaslıq elmləri doktoru, Əməkdar incəsənət xadimi, Əməkdar elm xadimi, professor Zemfira Səfərova haqlı olaraq yazır: "Avropa və milli alətlərin bir orkestr daxilində səslənməsi, onların üzvi sintez yolu daha perspektivli oldu. Belə ki, Üzeyir Hacıbəyli simfonik orkestrin tərkibinə tarı, kamançanı, dəfi və s. milli Azərbaycan alətlərini cəsarətlə daxil etdi. Sonralar digər bəstəkarlarımız da bu üsulu geniş işlətdilər" (Səfərova, 2006: 467). Sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Səadət Abdullayeva (1940-2017) tədqiqatlarında qeyd edir ki, "Hal-hazırda Azərbaycanda orkestrlərin, müxtəlif ansamblların tərkibində və solo ifaçılığında aşağıdakı xalq çalğı alətləri istifadə olunur: simlilərdən tar, saz, kamança, qanun, ud, dambur; nəfəslə çalınanlardan – balaban, tütək, zurna, ney, tulum; dərililərdən – nağara, qaval, qoşanağara, dümbək; özüsəslənənlərdən (özənsəsli – İ.N.) – şaxşax, kaman və laqquti" (Abdullayeva, 2002: 136). Əməkdar incəsənət xadimi, professor Zümrüd Dadaşzadə "Aqşin Əlizadə" adlı monoqrafiyasında bu əsər haqqında yazır: "Əgər A.Əlizadə bütün yaradıcılığı boyu yazdığı əsər-

lərdə simfonik orkestrin alətlərini və ya insan səsini müxtəlif milli çalğı alətlərinin tembrinə bənzətməyə çalışmışdırsa, burada o, palitrasını zurna, ney, sazın hesabına zənginləşdirməyə səy göstərir. Özü də saz A.Əlizadəyə sonsuz dərəcədə yaxın aşıq musiqisi, zurna qəhrəmanlıq, ney isə dərin kədər obrazlarını canlandırır" (Dadaşzadə, 1992: 23).

Məqalənin məram və məqsədi balabanın qorunması, yaşadılaraq gələcək nəsillərə ötürülməsidir. İnanırıq ki, ümumi səyimiz nəticəsində biz qarşıya qoyulan məqsədimizə yetişəcəyik.

Əsas məqsədi illər ərzində əldə etdiyimiz biliklər və şəxsi təcrübədə olan prizmadan yanaşaraq, müasir dövrün instrumental ifaçılıq təcrübəsi ilə uzlaşdırmaqla, ümumi bir elmi nəticə əldə etməkdir. Bu məqsədlə balabanın qorunub saxlanması ilə yanaşı, ulu sənətin müasir zamanda daha da inkişaf etdirilməsi qarşımızda duran ən mühüm vəzifələrindəndir.

Güman edirik ki, AMK üzrə fəaliyyətimiz, respublikamızdakı milli nəfəs aləti ifaçılarının gələcəkdə müstəqil elmi-pedaqoji və ifaçılıq qabiliyyətinin səviyyəcə yüksəlməsinə zəmin yaradacaqdır. Qarşıda bizi hələ böyük uğurlar və yaradıcılıq nailiyyətləri gözləyir. Belə düşünürük ki, buna biz gərgin və ağır zəhmətlə, öz sənətimizə qarşı ciddi tələbkarlıqla, milli müstəqilliyimizə olan sadiqliklə nail oluruq.

Bu gün biz yeni ictimai-siyasi şəraitdə milli professional musiqimiz ilə gündən-günə çiçəklənən müstəqil respublikamızın tərəqqisi naminə qarşısına qoyduğu mühüm vəzifələr yüksək səviyyədə yerinə yetirilir və bundan sonra da bu iş davam etdiriləcəkdir. Əmin olduğumuzu bildiririk ki, əsası dahi Ü.Hacıbəyli (1885–1948) tərəfindən yaradılan Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin ən gözəl ənənələri layiqincə davam olunacaq və müstəqil ölkəmizin musiqi mədəniyyətinin daha da inkişafına, dünya şöhrəti qazanmasına bundan sonra da yeni-yeni sənət töhfələri bəxş ediləcəkdir.

Əgər biz bu tədris ocağı üzrə çalışan professor-müəllim heyətimizin fəaliyyətinə qısa şəkildə nəzər salsaq, belə bir nəticəyə gələ bilərik: AMK-nın adı ölkəmizin musiqi ictimaiyyəti arasında böyük hörmət və ehtiramla çəkilir. Bizim musiqiçi-alimlərimiz öz dərin bilik və professionallıqları ilə fərqlənir, Azərbaycan musiqisiniun özünəməxsusluğunu dərindən araşdırır, qabaqcıl nəzəri yönümdə əzmlə çalışır və elmi əsərlərin tədqiqi sahəsində fundamental bir iş aparırlar.

Nəticə olaraq, I Beynəlxalq Türk Dünyası Ənənəvi Musiqi və Mədəni Kimlik Simpoziumu, Azərbaycan zurna-balaban məktəbinin ustadı Kalvalı Əli Dədənin 150 illik yubileyinə həsr olunmuş simpozium məqaləsində balabanın tədrisinə və əldə edilmiş uğurlara diqqət yetirilir. Əlbəttə, ustad Əli Dədənin milli nəfəs alətlərinin inkişafında böyük rolu olmuşdur. Gənc nəsil Azərbaycan instrumental ifaçılıq sənətində Əli Dədədən daim bəhrələnməkdədir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı

Abdullayeva, S.A. (2002). Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). Bakı: Adiloğlu, 453 s.

Dadaşzadə, Z.A. (1992). Aqşin Əlizadə. Bakı: Şur, 32 s.

Fərabi, Ə.N. (1967). Kitabül-Musiqi əl-Kəbir (əlyazmanın nəşrə hazırlanması və ön söz – Q.A.M.Xaşba, şərhlər – N.A.Əl-Xifni). Qahirə, 625 s.

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

Səfərova, Z.Y. (2006). Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). Bakı: Azərnəşr, 544 s.

Təbrizi, Q. (1967). Divan. Bakı: Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 440 s.

İlhamə QƏSƏBOVA
AMEA Folklor İnstitutu
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
ORCID ID: 0009-0002-7419-0182
E-mail: ilhame92@mail.ru

AŞIQ YARADICILIĞINDA QIMQIMALAR
(Qazax aşıq mühiti əsasında)

Xülasə. İllərdi Aşıq yaradıclığında araşdırmalar aparılsa da, aşıqların yaradıcılığı toplanılmasına baxmayaraq yenə də toxunulmamış mövzular qalmaqdadır. Bu baxımdan məqalədə öz əksini tapan Qazax aşıq mühitinə mənsub "qımqıma"lar maraq kəsb edəcəkdir. Qımqıma sırf oynaq və ritmik janrdır. Onun əsas mahiyyəti sözlərin deyil, ahəngin və hərəkətin üzərində qurulmasıdır. Qımqıma, bayatı və bədihə formada səslənən janrlarla oxşardır və şifahi xalq ədəbiyyatının üslubudur. Qımqımalarda Folklor obrazları da vardır: ciji, nənə, Göyçək, Aşıq, Məmməd, çoban. Qımqıma çox vaxt satirik tənqid janrı funksiyasını yerinə yetirir. Burada içkiyə qurşanmış, ailəsində zorakılıq edən, amma cəmiyyətdə "havalı" görünməyə çalışan adamlar tənqid edilir. Yəni həm zarafat, həm də sosial mesaj var. Bu gün bəzi qımqımalar daha çox meyxanalarda olduğu kimi kişi məclislərində, özəlliklə də gənclərin və cavanların yığışdığı məclislərdə söylənilir. Bəzi qımqımalar isə artıq toylarda səslənməkdədir. Qımqıma məclislərdə şənlik yaratmaq, dinləyiciləri güldürməklə yanaşı həm də eyibləri yumorla göstərməkdir. Qımqımalar təkcə aşıqlar tərəfindən deyil qadınlar tərəfindən də yaradılır.

Açar sözlər: Qazax, aşıq, musiqi, qımqıma, bədihə, yumor

Summary. Although the researches have been carried out in ashiq creativity for years, despite the collection of ashiq creativity, there are still untouched topics. From this point of view, "qim-qima" belonging to the Gazakh ashiq environment reflected in the article will be of interest. Qimqima is a purely playful and rhythmic genre. Its main essence lies in the fact that it is built not on words, but on harmony and action. Qim-qima is similar to the genres sounded in bayati and artistic form and is the style of oral folk literature. There are also folklore images in qim-qima: Jizhi, grandmother, Goychak, Ashiq, Mammad. Qim-qima is often performed the function of a genre of satirical criticism. People who are addicted to alcohol, who are violent in their families, but who try to look "cool" in society, are criticized. It means, there is both a joke and a social message. Today, some qim-qimas are more often said at men's parties, as in taverns and especially at parties where young people gather. Some qim-qimas are already being played at weddings in order to create cheerfulness at parties, to make listeners laugh, as well as to show faults with humor. Qim-qimas are created not only by ashiqs, but also by women.

Keywords: Gazakh, ashiq, music, qimqima, bedihe, humor

Giriş. Folklorun ən zəngin qolu olan aşıq yaradıcılığı xalqın milli mənəvi dəyərlərini, tarixi inkişaf mərhələlərini, dünyagörüşünü özündə qoruyub saxlamaqla yanaşı əsrlərin

süzgəcindən keçirərək dövrümüzə qədər gətirib çıxardıb. Azərbaycan xalqının hər bölgəsinin özünəməxsus folkloru vardır. Bu baxımdan Qazax mahalının da folkloru həm zəngin, həm də özünəməxsusluğu ilə seçilir. Qazax mahalının aşıq mühiti elmi müstəvidə öz əksini tapmağına baxmayaraq bir çox sahələri vardır ki, xalq tərəfindən yaşadılsa da elmi baxımdan araşdırılmamış qalmışdır. Düşünürük ki, bu baxımdan "Söz biliciləri"nin iti yaddaşı və bilicilik yükü eləcə də "Qımqıma"lar elmi araşdırılmalı və təhlil edilməlidir. **"**Qımqıma" Azərbaycan aşıq sənətində bəzi bölgələrdə, xüsusilə Qazax-Ağstafa ərazilərində bədahətən söylənən bədihə üsulunu ifadə edən lokal termindir. Bu söz **danışıq dilində,** əsasən **narazı, qaşqabaqlı, dodaq büzən, mızıldanan** halı ifadə edir. Rəsmi ədəbi dildə normativ söz sayılmır amma bədii mətnlərdə və canlı danışıqda işlədilir. *Uşaq yenə qımqıma edib, heç nəyə razı olmur, Qımqıma-qımqıma danışma kimi ifadələr buna misal ola bilər.* Qımqıma termini Qazax-Ağstafa mühitində bədahətən, zərif şəkildə ifadə olunan şifahi poeziya janrını işarə edir. Qımqıma bayatı və bədihə formada səslənən janrlarla oxşardır və şifahi xalq ədəbiyyatının üslubudur. Əsasən toylarda, şənliklərdə, saz-söz məclislərində, bəzən də kənd camaatı arasında ritmik, satirik, bir az da lağlağı üslubunda oxunur. M Hüseynov, E Cəfərov, S Gözəlova, E Qafarov az da olsa qımqımalar haqqında maraqlı fikirlər söyləmişlər [M Hüseynov, 2008. E Cəfərov. Qafarov, 2002. Gözəlova (dissertasiya) 2016]

Qımqıma aşıq ədəbiyyatında, xüsusən də Qazax mühitində məşhur olan komik-improvizə janrıdır desək daha doğru olar. Əsas funksiyası məclisi əyləndirmək, dinləyicini güldürmək və gündəlik həyatdakı kiçik eyibləri, adətləri satirik tərzdə, heç kimin qəlbinə toxunmadan söyləməkdir.

Qımqıma janrına aid konkret aşıqların ifasında nümunələr, onların sözlü mətnləri və strukturu vardır. Aşıq Avdı Qaymaxlının yaratmış olduğu "İncə Gülü" aşıq havası vardır ki, bu da qımqımadır. Hər bir havacatın yaranma səbəbi və tarixi olduğu kimi, Aşıq Avdının şəyirdlərinin dediyinə görə "İncə gülü" havası da 1948-ci ildə belə yaranıb: Aşıq Avdının evinin arxa tərəfi kolxoz bağı olub. Aşıq həmişə bu bağa çəkilər təbiət qoynunda fikrə dalar, təbiətdən ilham alarmış. Deyilənə görə, cavanlığında sevgilisi Mehribanla da burada görüşərmiş. Bir gün yaxın dostu Kəmərli İdris oğlu Məmməd Aşıq Avdıgilə qonaq gəlir, görür ki, aşıq evdə yoxdur. Aşığın həyat yoldaşı Yasəmən xanım görür ki, yenə adəti üzrə aşıq kolxoz bağına çəkilib nəsə yazır. Elə bu vaxt Aşıq Cəlal və Aşıq Yəhya da ustadın yanına şəyirdliyə gəliblər. Bir az keçməmiş görürlər ki, aşıq Qımqıma deyə-deyə evə sarı gəlir. Soruşurlar ki, usta nə oxuyursan? Cavab verir ki, təzə hava yaratmışam, bu da sözləridir. Elə oradaca havanı şəyirdlərinə öyrədir. Havanın yaranmasının ən etibarlı şahidi aşığın oğlu Aşıq Sadıq Avdıoğlu da deyilənləri təsdiqləyirdi (toplama mətni 2007-ci il Aşıq Sadıq).

O gün bu gün "İncə gülü" havası aşıqların dilində məclislərdə ifa olunur. Aşıq Avdının "İncə gülü" havası oynaq şən havadır [Qəsəbova, 2015:196]. Sözləri isə aşağıdakı kimidir:

Bir gün durdum çıxdım gülşən seyrinə,
Gördüm ki, bülbüllər gülə yalvarır.
Bənövşə boynunu büküb nərgizə,
Nərgiz özü şirin dilə yalvarır.

Bir yanda dayanmış xumar gözlü yar,
Bağda hər çiçəyin bir nəşəsi var.

Bir neçə addım da bulaqdan kənar,
Lilpar batıb dərin lilə yalvarır.

Hər otun başında var bir piyalə,
Yasəmən dalğındı batıf xiyalə.
Mehriban çıxanda sorğu-suvala,
Avdı yaşın silə-silə yalvarır.

Daha bir versiyaya görə isə İncə gülü aşıq havası bir məclisdə Qımqıma şəklində ortaya çıxıb: Aşıq Avdı kolxoz bağında oturarkən şifahi bir ifa (Qımqıma deyə-deyə) hazırlayır və sonra şəyirdlərinə öyrədir. Bu hazır aşıq havası sonradan "İncə Gülü" havası kimi məclislərdə oynaq şəklində yayımlanır. Bu bəndlər həm də bədahətən şifahi səslənmə nəticəsində əzbərlənərək yadda qalıb və havacata çevrilib.

Daha bir nümunə: "Ələddin adlı bir şəyird Aşıq Avdının yanına gəlirmiş ki, ustaddan aşıqlıq sənətini öyrənsin. Ancaq bu şəyirdin davranışı, ürcöyüşü (Qazax ağzında ürcöyüş oturub-durması, davranışı deməkdir) ustad aşıöın xoşuna gəlmir. Bir gün aşıq həyat yoldaşına deyir ki, heyvanı çölə qatanda Ələddinlə get qat. Qayıdanda soruşur ki, arvad, bu uşaq, gedib gələndə heç qımqıma dedimi? Yasəmən qarı deyir ki, vallah, a kişi, heç qımqıma nədi, ağzını belə qımıldatmadı. Aşıq Avdı deyir ki, arvad, onda bundan aşıq olmaz. O gündən Aşıq Avdı o uşağı aşıqlıqdan uzaqlaşdırır. Çünki aşıqlar ən azından ilk mərhələni Qımqıma ilə başlayırlar"[Qəsəbova, 2015:99].

"İncəgülü" havasının arxetipində İncə dərəsində məşhur olan "qımqıma" – el havacatı və folklor janrı durur. "Hər bir vəzn ayrı-ayrılıqda müəyyən bir musiqi ahəngi ilə əlaqədar meydana gəldiyi üçün aşıq şeiri öz təbiəti etibarı ilə daha oynaq və rəvan olur" [Pirsultanlı, 2002: 208, 7, 6]. Qımqıma folklor-nitq janrının ahəngi bu saz havasının melodiyasını müəyyənləşdirmişdir. Qımqımalar İncəli yörəsində geniş yayılmış folklor janrıdır, onu həm də "nitq janrı" (Mixail Mixayloviç Baxtin) kimi səciyyələndirmək olar. Qımqımılar improvizasiya şəklində müəyyən havacatla oxunan yığcam söyləmlərdir, adətən qadınlar tərəfindən söylənilir. Qımqıma havacatının "İncəgülü" havasının yaranmasında təsiri olmasını söylənilən əhvalatlar da təsdiq edir [Rəsulova, 2020: I -108].

Oqtay Xaloğlunun "Layla de Layla" qımqıması da dillər əzbərinə çevrilib. Azərbaycan aşıqları ilə yanaşı Türk aşıqlarından Maksut Fəryadi də ifa etmişdir. Məmməd Dəmirçioğlu yazır ki, Oqtay başını onun dizləri üstünə qoyub, əllərini ovcunun içində tutaraq barmaqlarını sığallayırdı. Nişan üzüyü barmağında laxlayırdı. Xeyli sınıxmışdı Oqtayın dilbər xanımı. Sevgilisinin dizləri üstündə xumarlanan Oqtay, çılğınlığı ilə ətrafını lərzəyə gətirən Oqtay yaman fağırlamışdı. Gözləri məchul bir nöqtəyə zillənmişdi. Dodaqaltı pıçıltıları qımqımıya, sonra isə zümzüməyə çevrildi. Oqtay oxuyur, Vəzzuhənin göz yaşları puçur-puçur olub Oqtayın dən düşmüş saçlarını suvarırdı. Bədahətən, dərdin sinəsinə dağ çəkə-çəkə oxuyurdü Xalloğlu:

Ötüb ömrün köçü, çata bilmirəm,
Al məni qoynuna, layla de, layla.
Özgə laylasına yata bilmirəm,
Al məni qoynuna, layla de, layla.

Bir layla de, yuxum ərşə calansın,
Bir layla de, yolnan gedən dayansın.
Bir layla de, küskün könlüm oyansın,
Al məni qoynuna, layla de, layla.

Xalloğlu dayanıb yoların üstə,
Belə şirin qeylü-qalların üstə.
Qapansin gözlərim qolların üstə,
Al məni qoynuna, layla de, layla [Ədalət qəzeti, 2013:10].

Qımqımaların Janr xüsusiyyətini aşağıdakı kimi sıralamaq mümkündür:

1) Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatında satirik-yumoristik janra aiddir.

2) Məişət yönümlülük – gündəlik həyat, ailə münasibətləri, qonşuluq və sosial mühit mövzularını əks etdirir.

3) Satira və yumor – əsas məqsədi tənqid etmək, istehza və zarafat yolu ilə eybəcərlikləri göstərməkdir.

4) Şifahi ənənə – xalq arasında söz atma, qarşılıqlı dialoq və improvizə formasında yaranır.

5) Sadə quruluş – qısa, yığcam və asan yadda qalan bədii formaya malikdir.

6) Funksiya – həm əyləndirici, həm düşündürücü, həm də sosial tənzimləyici rol oynayır.

7) Mədəni dəyər – xalqın yumor hissini, estetik düşüncəsini və məişət üslubunu qoruyub saxlayır.

Aşıq Şaiqin yaradıcılığında yer alan "İncə qımqımıları", o cümlədən “Ay bava gödək bava” və “Danaçı İrvam” kimi ifalar repertuarını daha da genişləndirir. Aşıq Qərib İncəlinin ifa etdiyi “Yetərəm ədə” qımqıması Yetər qarının dilindən deyilir:

Ədə belə deyir Yetərəm ədə,
Yertərəm ağrın alem.
Ədə malını qoynunu istəmerəm
Ədə quruca canına betərəm ədə.

Yertərəm ədə.
Deyir Leyli kimdi,
Məcnun kimdi Ədə
vallah mən Leylidən betərəm Alı,
betərəm Alı.

Ədə soruşollar kimin qızısan.
Eyib oğlu Usufun qızı Yetərəm ədə
Yetərəm ədə.
Sənnən ötrü maral inəyi sataram Alı,
sataram Alı.

Yetərəm ədə Yetərəm Alı.
Ədə Əlim qurud əzer,

gözüm səni gəzer,
Yarınam Alı, yarınam Alı,
Sənınəm Alı, Yetərəm ədə Yetərəm Alı.

Aşıq Qərib İncəlinin də ifasında "Yetərəm Alı" qımqıması ifa edilir. Mövzu etibariyə eyni olsa da bəzi fərqliliklər də vardır. Qeyd edək ki, qımqımalarda çoxvariantlılıq vardır. İmprovizə vaxtı Aşıq bədahətən məclisə və məclisdəkilərə uyğun sözlərdə dəyişiklik edə bilir.

Deyir Qara, Qara, qaşqarlı Qara,
Lilləndi, neynim, lilləndi, neynim.
Əyə, qora-qora saçları külləndi, neynim,
Ədə, Qara, Qara, qaşqarlı selləndi, neynim.

Selləndi, neynim, ədə, bə deyirdin:
– Yaz olanda gələjəm, yonca bitəndə gələjəm.
Yaz açıldı, yonca da bitdi,
Bə niyə gəlmədin, ay Qara,
Qara Məmməd, qap qara Məmməd.

Deyir: xançalına gülşən,
Bostanına yemşəm,
Ədə, tərsən, tərsən demişəm,
Qara, qap qara Məmməd.

Qara balan ağlıyır,
Sana balan ağlıyır.
Dağlara, dağlara, göy dağa göndər,
Çələmə döndər, çiyələməyə döndər.

Ayə deyir: Qara balan ağlıyır,
Sana balan ağlıyır, ay Qara Məmməd,
Qara Məmməd, qap qara Məmməd.

Ayə deyir: ağ qoynun ağlara qaldı,
Ağ şalın dağlarda qaldı,
Dağlara, dağlara qaldı.
Kələmə döndər, bələ göndər,
Ay Qara Məmməd.

Ağ donun ağlara qaldı,
Ağ şalın dağlara qaldı,
Dağlara göndər, gön dağa göndərmə,
Dəli dağa göndər, ay Qara Məmməd,
Ay Qara Məmməd.

Qara Məmmədin qımqıması ritmik oxunuş formasındadır. Ümumiyyətlə Qımqıma sırf oynaq və ritmik janrdır. Onun əsas mahiyyəti sözlərin deyil, ahəngin və hərəkətin üzərində qurulmasıdır. Adətən bir nəfər oxuyur, digərləri isə vurğularla qoşulur, bəzən "ayə", "ədə" kimi nidalarla müşayiət olunur. Başlayan aşıq və ya ifaçı ilk bəndi oxuyur. Digərləri isə təkrar olunan misraları ("Qara Məmməd, qap qara Məmməd") oynaq şəkildə cavablayırlar. Ritm 3/4 və ya 6/8-lik oynaq ölçü ilə gedir; Oxuma zamanı əllə çalınan ritm - diz, masa və ya qaval üzərində müşayiət edilir. Bəzən rəqs hərəkətləri də paralel icra olunur. Burada rəqs xüsusilə çiyinlər, əl-qol hərəkətləri ilə olur.

"Deyir Qara, Qara, qaşqarlı Qara,
Lilləndi neynim, lilləndi neynim"... bunu birlikdə, xorla da oxumaq mümkündür.

"Qara Məmməd, qap qara Məmməd!" Beləcə, hər bənddə oxuyan əsas mətni deyir, kütlə isə təkrar olunan misraları ritmik şəkildə cavablayır. Bu da məclisdə oynaq ab-hava yaradır. Qımqımanın gözəlliyi ondadır ki, hər dəfə ifa zamanı sözlər bir az dəyişə, improvizə oluna bilər – əsas məsələ ritm, ahəng və zarafatlı ab-havadır. Aşağıda **Çovan İvraama** həsr olunmuş qımqımanı təqdim edirik.

Ayə belə, mənə dərman, ay İvraam,
Çovan İvraam, aya İvraam.
Məni sənnən eyliyən ölsün,
Çovan İvraam, ay İvraam.

Çovan İvraam, ay İvraam,
Çovanların çovanıydın, ay İvraam.
Söz vermişdin gələjəm, ay İvraam,
Bə niyəlmədin, ay İvraam.

Gözlədim, gəlmədim, ay İvraam,
Ay İvraam, çovan İvraam, aya İvraam.
Söz vermişdin dağa gedək, ay İvraam,
Bə niyəlmədin, ay İvraam.

Gəl dağa gedək, ay İvraam,
Qoşa gedək, ay İvraam.
Çovan İvraam, ay İvraam,
Danaçı İvraam, ay İvraam,
Yalançı İvraam, ay İvraam, ay İvraam.
Gəl dağa gedək, ay İvraam…

Bu qımqıma da olduqca maraqlı satirik-yumoristik xüsusiyyət daşıyır. Mətnin mərkəzindəki obraz olaraq Çovan İvraam dayanır. Çovan İvraam (Çoban İbrahim) vədlərinə əməl etməyən, yalançı bir şəxs kimi təqdim olunur. Burada əsas məqsəd həm zarafat və istehza, həm də sosial tənqid yaratmaqdır. Qaravəllinin srtukturundakı təkrarlar ("Ay İvraam", "çovan İvraam") şeirə ritm və melodikliyi gətirir. Qısa misralar, sadə söz seçimi və təkrarlar şifahi ənənəni xatırladır. Bu struktur həm yadda qalan, həm

də icra olunanda təbiiliyi qoruyan bir formadır. Bəlkə də elə buna görədir ki, tez yadda qalaraq dildən-dilə keçib. Obraz olaraq Çovan İvraam həm satirik, həm də yumoristik obraz kimi verilir. "Danaçı İvraam", "yalançı İvraam" kimi ifadələr məhz istehzalı tənqid vasitəsidir. Obraz vasitəsilə həm də gündəlik həyat və sosial münasibətlər əks olunur. Bu qımqımada sosial və mədəni aspekt çobanlıq və dağ həyatıdır. Bəllidir ki, Qazax bölgəsi həyat tərzinə görə həm də "Tərəkəmə" həyatı yaşayanlardır. Bu Qımqıma çobanlıq və dağ həyatına aid mövzuları ifadə edir. Bu da xalqın həyat tərzi və mədəni ənənələrini əks etdirir. Qımqımalar ictimai münasibətləri yumorla tənzimləyən, həmçinin əyləncə və düşündürücülük funksiyasına malikdir. "Çovan İvraam" qımqımaların klassik xüsusiyyətlərini özündə birləşdirir. Burada daha çox rastlanan sadə dil və gündəlik mövzular, Ritmik və təkrarlanan quruluş, yumor və satira ilə sosial tənqid, Şifahi xalq ədəbiyyatının ritm və melodikliyi birləşir. Bu nümunəni həm şən və əyləncəli, həm də sosial mesaj daşıyan bir folklor məhsulu kimi dəyərləndirmək olar. Aşıq Əsgərin (Osmanov) "Havalan ədə" qımqıması da bu baxımdan xarakterikdir.

Ayə deyir, atmağa qrantamyotun da yoxdu,
Aralan ədə, aralan ədə.
Ayə, cijin də səni mənə vermədi,
Havalan ədə, havalan ədə, havalı Göyçək.

Civində bir nizamin də yoxdur,
Aralan ədə, aralan ədə.
Ayə deyir, gedif işdiyif gəlirsən,
Axşam bədəni tərli gəlirsən.
Arxın qırağında yaxalan ədə,
Yaxalan ədə, havalı Göyçək.

Gedif içif gəlirsən,
Evdə arvad-uşağı döyörsən.
Gedək mənnən məscidə,
Tovalan ədə, tovalan ədə, tovalan ədə.

Savaxdan yeyif içirsən,
Aşığa verməyə
Bir Məmmədin də yoxdur,
Aralan ədə, aralan ədə.

Janr xüsusiyyətinə görə bu nümunə klassik Qımqıma janrına aid olmaqla həm oynaq havaya, həm də söz oyunu və improvizasiya ilə qurulan məzmununa görə seçilir. Hər bir misrada təkrar elementləri ("aralan ədə", "havalan ədə", "tovalan ədə") ritmi gücləndirir, kollektiv ifa imkanını artırır. Qımqımanın satirik çaları çox olduğundan mətn zarafatla başlayır ("atmağa qrantamyotun da yoxdu"), amma ardınca gündəlik məişət problemlərinə yönəlir. Məsələn "gedif içif gələrsən, evdə arvad uşağı döyörsən" deməklə həm də məişət problemi qabardılır. "Arxın qırağında yaxalan", "məscidə getmək", "aşığa ver-

məyə pulun da yoxdur" kimi ifadələrdə xalq həyatının məişət reallıqları əks olunur. Ritmik olaraq "aralan ədə", "tovalan ədə" kimi təkrarlar həm ritmik, oynaq səs yaradır, həm də məclis iştirakçılarının cavab verməsini təmin edir. Qımqımalarda Folklor obrazları da vardır: ciji, nənə, Göyçək, Aşıq, Məmməd.

Qımqıma çox vaxt satirik tənqid janrı funksiyasını yerinə yetirir. Burada da içkiyə qurşanmış, ailəsində zorakılıq edən, amma cəmiyyətdə "havalı" görünməyə çalışan adam tənqid edilir. Yəni həm zarafat, həm də sosial mesaj var. Əsas sətirləri bir nəfər oxuyur; Təkrar olunan "aralan ədə", "havalan ədə", "tovalan ədə" misralarını isə kütlə birlikdə cavablayır; Bu cür cavablaşma məclis ab-havasını oynaq və gülməli edir. Bu cür qımqımalar daha çox meyxanalarda olduğu kimi kişi məclislərindən, özəlliklə də gənclərin və cavanların yığışdığı məclislərdə söylənilir. Məclislərdə şənlik yaratmaq, dinləyiciləri güldürməklə yanaşı həm də eyibləri yumorla göstərməkdir.

Son zamanlar Aşıq Ceyhunun ifasında səslənən daha bir məşhir "qaynanan ölsün" qım-qıması çox geniş yayılıb.

Ədə, öylən toyunu görmək istər,
Öylən ay nənən ölsün, öylən ay nənən ölsün.
Öylən ay nənən ölsün, öylən ay nənən ölsün.

Ədə, nənə pensiyasınnan kişi olubsan,
O day-day, nənən ölsün,
Öylən ay nənən ölsün.
O day-day, nənən ölsün,
Öylən ay nənən ölsün.

Deyir: belə hey qarğar yandığından,
Ədə qarğamar ha qandığından,
Elə verəcək sandığından,
Sənə pay – nənən ölsün,
Öylən ay nənən ölsün,
O day-day, nənən ölsün.

Dedim: hey, hər qanunu bir olacaqsa,
Ədə, qızınnan əlbir olacaqsa,
Elə mənim qaynənəm kimi kür olacaqsa,
Onda qaynənən ölsün,
Görüm qaynənən ölsün,
Onda qaynənən ölsün.

Öylən ay nənən ölsün,
Vapşe qaynənən ölsün,
Öylənmə – ay nənən ölsün!

Yuxarıda təqdim etdiyimiz Qımqıma Aşıq Ceyhun tərəfindən yaradılıb. Bu tip nümunələr həm məişət satirası, həm də məclis yumoru üçün çox xarakterikdir. "Ədə öylən

toyunu görməy ister" 11 hecalıdır. "İster" isə dialekt sözüdür. "Öylən ay nənən ölsün, öylən ay nənən ölsün" 11 hecalıdır və təkrar olunaraq ritmik güclənmə yaradır. "Öylən ay nənən ölsün, öylən ay nənən ölsün" misrasının ikinci dəfə təkrar olunması isə istehza və yumoru daha da gücləndirir. "Ədə nənə pensiyasınnan kişi olufsan" deməklə isə satirik nəticə yaradılır, hətta bu ifadə məclisi daha da güldürən qüvvətli zarafatdır. Bu qımqıma-da göründüyü kimi bəzi misralar 11-li bəzi misralar isə 14-lü heca işlədilmişdir. Bu isə xalq şeirinin ənənəvi vəznlərindən biri olan qoşma şeir şəklindən kənar çıxmışdır. Tez-tez təkrar olunan "öylən ay nənən ölsün" qımqımanın əsasən ritmik texnikasıdır. Qafiyə –sən, –sün, –ster arasında sərbəstdir. Göründüyü kimi sərt qaydalar gözlənməyib. Çünki qımqı-ma improvizədir. Sərbəst vəzn sayılır. Hətta havacat da sərbəstdir. O da şərtidir deyə bilə-rik. Qımqımalarda dil və üslub xüsusiyyətləri əsasən Qazax dialektində işlənən sözlərdir. Burada dialekt sözlər olan "ister", "olufsan" – danışıq dilinə yaxınlaşdırır. "Ədə" isə mü-raciət formasıdır. Kənd məclislərinə xas çağırış, müraciətdir. Qımqımalarda daha çox diq-qəti cəlb edən lağlağı və satiradır. Kişi öz gücünü nənəsinin pensiyası ilə göstərir, bu isə gülüş doğurur. Bəzən isə tam da həqiqətə uyğunlaşdırılır. Gerçək real həyat tərzindən ya-ranmış qımqımalardır.

Təkrar olunması həm musiqi, həm də ironik vurğu yaradır. Qımqımalar məzmun və məna baxımından elə də əhəmiyyət kəsb etmir. Əsas məzmun məişət hadisəsidir. Toy görmək istəyi, amma əslində kişinin gücünü nənəsinin pensiyasına bağlamaq. Burada bir neçə yumor var. Həm toy görmək, həm nənən ölsün deyərək ona "day-dayılıq" edən nə-nəyə məcazi mənada ölüm diləmək, həm də evlənmək arzusunda olanı qaynanayla qor-xutmaq. "Öylən ay nənən ölsün" – həm istehza, həm də "toy arzun boşdur" mənasında işlənmiş lağlağıdır. "Nənə pensiyasınnan kişi olufsan" bu isə sosial satira, ironik məz-mundur. "Elə mənim qaynənəm kimi kür olajaxsa", "onda qaynənən ölsün", yaxud sonda daha kəskin məsləhətlə "Öylənmə, ay nənən ölsün" deməklə aşıq öz qaynansından da "dad-hoy" çəkir. Məclisdə gülüş yaratmaqla sonda evlənməməyi məsləhət görür. Qım-qımalar xalq yumorunu, ironik tənqidi tam əks etdirən nümunədir.

Qımqıma 7 və 11-li heca üzərində qurulmuş satirik şeir nümunəsi olsa da daha çox sərbəst şeir növüdür. Burada həm məişət zarafatı, həm də sosial yumor (pensiya, kasıblıq, "kişi olmaq" iddiası) mövcuddur. Təkrarlar və dialekt sözləri isə qımqımanın tipik üslub elementləridir.

Qımqıma əsasən toy məclislərində, el şənliklərində oxunur, məclisdə insanların da-rıxmaması, gülməsi, oynaq əhvalın qalxması üçün deyilir. Çox vaxt aşıqların sazla, ya da söz ustalarının improvizə şəkildə söylədiyi şeir olur. Qımqıma xalqın gündəlik həyatında-kı kiçik eyibləri satirik tərzdə göstərir. Nümunələrdən də görünür ki, çox içmək, sərxoş-luq, kasıblıq, nənə-baba pensiyasına möhtaclıq, bəzən avaraçılıq, evlənmək arzusu və s. kimi eyibləri acılamadan, lağlağı və yumorla ifadə edir. Qımqıma improvizə janrıolduğun-dan adətən məclisdə bir nəfər başlayır, digər məclis iştirakçıları cavab verir. Beləcə dialoq formasında gülüş doğuran mübahisə yaranır. Kollektiv şənlik və birləşdirici funksiya daşı-maqla əyləncəni gücləndirir, camaatı birləşdirir.

Qazax bölgəsində Qımqıma aşıq yaradıcılığının ayrılmaz hissəsi olaraq yaşamaqda-dır. Bu janr xalqın dilini, yumorunu, məişət baxışını qoruyur. Eyni zamanda, xalqın özü-nütənqid mədəniyyətini də göstərir. İnsanlar sanki burada öz eyiblərinə özləri də bilmə-dən aşığın dili ilə gülməyi bacarır. Qımqıma həm əyləndirici (toy şənliyi), həm də tərbiyə-

edici (eybi yumorla göstərmək) funksiyaya malikdir. Xalqın dilində doğulub, məclislərdə yaşayıb, bu gün də xalq mədəniyyətinin canlı ünsürlərindən biridir. Müasir dövrdə gənc aşıqlar tərəfindən daha geniş yayılır. Aşıq Şaiq İncəli, Aşıq Qərib İncəli, Aşıq Coşğun Rəhimov, Aşıq Əsgər Osmanov, Aşıq Şahin Qazaxlı, Aşıq Samir Cəlaloğlu, Aşıq Ceyhun, Aşıq Sənan, Aşıq Şahmurad kimi aşıqlar bu gün el məclislərində bədahətən qıqımalar yarada bilirlər.

Aşıq Coşğun Rəhimovun ifa etdiyi Çobanlara aid qımqımalar maraqla qarşılanır:

Ayə deyir o vaxtın çovannarı ölöm
Yaman hörmətdi olub,
Ayə ən kasıvıda ay dərdin alem yaxşı surfa salef,
Ayə bu vaxta öyün yıxılmasın,
sənin tayınmı qalıf,
Öylən ədə, öylən ədə,

Qım-qımaların misraları 7 və 11 olmaqla metrik quruluşu aşağıdakı kimidir:

Araqdan yüz vurufsan (7)
Qavağımda durufsan (7)
Ə yazıxsan, hayıfsan (7)

7-li heca xalq şeirinin ən çox işlənən vəznlərindən biridir. Bu isə qımqımanın asan yadda qalmasına və ritmik oxunuşuna şərait yaradır. Qafiyə sistemi olaraq -ufsan / -ufsan / -ıfsan" misraları daxili qafiyələnmə yaradır. Sonrakı hissədə "məmmə, məmmə, məmmə" təkrarları var. Bu təkrarlar ritmik-ritorik təsir bağışlayır, dinləyicinin diqqətini daha çox cəlb edir. Bu mətn xalq arasında Qımqıma adlanan, improvizə olunan məzəli qoşmalardan biridir.

Qımqımaların dil və üslub xüsusiyyətləri mətn etibariylə sadə xalq danışıq dilində, Qazax dialıektindədir: "qavağımda", "vurufsan", "hayifsan" kimi sözlərdə dialekt və şifahi üslubun izləri var. Şifahi üslub, sadəlik, dialekt sözlər qımqımanın əsas xüsusiyyətləridir. Mövzu olaraq "araq içmək, sərxoş olub kiminsə qabağında dayanmaq" isə məişət mövzusu, satirik yanaşmadır. Qımqımanın mətnindən aydın olur ki, şəxs (Məmmə) məclisdə çox içib, özünü qəribə aparır. Müəllif (oxuyan aşıq) isə onun halına həm gülür, həm də ustalıqla onu tənqid edir:

"Araqdan yüz vurufsan" - çox içmisən.
"Qavağımda durufsan" - mənim qabağımı kəsirsən.
"Ə yazıxsan, hayıfsan" - halına acıyıram.

Son hissədə isə təkrarla və lağlağı ilə məsxərə güclənir:

A Məmmə Məmmə
Araqdan yüz vurufsan,
Qavağımda durufsan,
Ə yazıxsan, hayıfsan
A məmmə, məmmə, məmmə

Səni qanına bələnmə.

"A məmmə, məmmə, məmmə / Səni qanına bələnmə" burada həm ritm var, həm də zarafatla bir xəbərdarlıq var. Bu qımqıma 7-li heca üzərində qurulmuş, satirik məzmunlu, improvizə üslubunda yaranmış nümunədir. Mövzusu məişət içkisi, sərxoşluq üzərindən qurulub. Dilində dialekt sözləri, təkrarlar və ritmik oyun qımqımanın əsas üslub xüsusiyyətlərini daşıyır. "A Məmmə Məmmə" qımqıması həm də şirin məzəli, "naz" yaratmaq üçün də deyilmişdir:

Məmmə, Məmmə, Məmmə,
Ot basıfdı çəmənnə,
Əyil bir gilə dərem,
Verim canı bədənnə,
Məmmə, Məmmə, Məmmə,
Səni qanına bələnmə.

Nəticə. Qımqımalar Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatının janr müxtəlifliyi içərisində satirik-yumoristik məzmun daşıyan xüsusi bir qoldur. Onlar gündəlik məişət münasibətlərindən, insanların qarşılıqlı ünsiyyət və davranış formalarından qaynaqlanaraq yaranmışdır. Qımqımalarda əsasən istehza, tənqid və zarafat üslubu üstünlük təşkil edir. Bu janr vasitəsilə xalq bir tərəfdən sosial həyatdakı müəyyən eybəcərlikləri, mənfi xüsusiyyətləri ifşa etmiş, digər tərəfdən isə əyləncə və şənlik məzmunlu ovqat yaratmışdır. Qımqımaların poetik strukturu sadə olsa da, semantik baxımdan zəngindir. Onlarda həm ailədaxili münasibətlər, həm də ictimai münasibətlər öz əksini tapır. Bu xüsusiyyətinə görə qımqımalar həm sosial-mənəvi tənzimləyici rol oynamış, həm də xalq yumorunun daşıyıcısına çevrilmişdir.

Beləliklə, qımqımaları Azərbaycan folklorunun xalq satirasını, məişət yumorunu və şifahi təfəkkürün incəliklərini özündə əxz edən janrı kimi dəyərləndirmək mümkündür. Onlar xalqın həyat tərzinin, dünyagörüşünün, məişət mədəniyyətinin ifadə vasitəsi olmaqla yanaşı, həm də sosial münasibətlərin qorunmasında mühüm funksional əhəmiyyət kəsb edir.

ƏDƏBİYYAT

Cəfərov, E. Çoban aşıqlar və qımqımalar. Bakı: Elm,.

Pirsultanlı (Paşayev) S. (2002). Ozan-aşıq sənətinin nəzəri məsələləri. Bakı, "Ozan", 208 s.

Qəsəbova, İ. (2015). XX əsr Qazax aşıq mühiti, Bakı, "Elm və təhsil", 196 s

Qafarov, E. (2002). Tərəkəmə rəqsləri və musiqi ənənələri. Bakı: Elm.

Gözəlova, S. (2016). Qarapapaq aşıqlarının yaradıcılıq xüsusiyyətləri (dissertasiya). Bakı: BMA.

Hüseynov, M. (2008). Şifahi ədəbiyyat nümunələri: qımqımalar və laylalar. Bakı: Yazıçı.

Dəmirçioğlu, M.(2013). Ədalət qəzeti. 12 oktyabr, 2013, s.10

İlqar İMAMVERDİYEV
Sənətşünaslıq doktoru, professor
Azərbaycan Milli Konservatoriyası
ORCID ID: 0000-0003-2294-6705,
E-mail: ilgar.imamverdiyev@gmail.com

KALVALI ƏLİ DƏDƏ SƏNƏTİNİN BƏDİİ-TEXNİKİ İFAÇİLİQ PRİNSİPLƏRİNİN BƏZİ AKTUAL MƏSƏLƏLƏRİ

Özət. Kalvalı Əli Dədə dahi Üzeyir Hacıbəyli dönəmində öz ecazkar əsərləri ilə Azərbaycan miqyasında ad-san qazanaraq Zaqafqaziyada məşhur olmuş, bəstəkar təbli əfsanəvi xalq sənətkarımızdır. Ustad sənətkar bu şahanə əsərləri ilə Şirvan Alində yaşayıb fəaliyyət göstərməklə mənəvi dünyamızda möhtəşəm qala yaparaq, nəfəsli alətlərdə bir çox yeniliklər tətbiq etməklə, zurna, balaban, ney ifaçılığı sənətində orijinal üslubda yeni məktəbin banisi kimi milli musiqi mədəniyyətimizdə yerini almışdır. Onun ifaçılıq sənətindəki zəngin çalarlarla dolu irsi, sonrakı nəsil sədaqətli, vəfadar tələbələri üçün "örnək" adlı universitet olmuşdur. Çünki Əli Dədənin ifaçılıq mirası xalq musiqimizin təməllərinə əsaslanan, qaynağı heç vaxt qurumayan zəmzəm bulağı kimi daim bərq vuran fəvvarələşib Azərbaycan səmasında asimana yüksələn müqəddəs dəyərə malik əsrarəngiz melodiyalar xəzinəsidir. Milli ənənəyə dayanan qiymətli əsərlərini çalıb-çağırmalarıyla barmaqlarında təzahür etdirdiyi çoxçalarlı ornamentlərlə bəzənmiş mAlizmlərdə və zurna-balaban alətini çalıb səsləndirmə prosesində hər alıb-verdiyi nəfəslərlə yaşayaraq 100 ildən artıqdır ki, xalqımızın ruhunda, onu sevən ulusumuzun könül dünyasında müqəddəs məbədə dönmüşdür Əli Dədə.

Bir çox musiqiləri yer-yurd adını, digərləri şəxs adlarını, xüsusən də qız-gəlinlərimizin ismini yaşadandır bu bəstələr. Bir çox əsərləri də təbiətimizdə, flora və faunamızda müşahidə etdiyimiz gül-çiçək, bitki adları ilə bilinməkdədir. Bu havalara misal olaraq "Heyvagülü", "Alçagülü", "Almagülü", "Dağ çiçəyi", "Yasəməni", "Bənövşə", "Sünbülü", "Mixəyi", "Narıncı", "Turuncu", "Kişmişi", "Turşəngi" kimi fərqli musiqiləri qeyd edə bilərik. Bu barədə bir çox tədqiqatçılar zamanla maraqlı bilgilər vermişlər. Bayram Hüseynli, Tahirə Kərimova, Məhərrəm Qasımlı, Qalib Soltanoğlu, Qalib Sayılov, Elçin Qaliboğlu, Rauf Bəhmənli, Mehman Mikayılov, İlhamə Qəsəbova belə dəyərli tədqiqatçı alimlərdəndir.

"Kalvali Əli Dədə sənətinin bədii-texniki ifaçiliq prinsiplərinin bəzi aktual məsələləri" adlı məqaləmizdə Kalvali Əli Dədə ifaçılıq sənətinin bəzi aktual problemlərinə işıq tutmaqla, variantlılıq məsələlərinə habelə xarakterik ifaçılıq sənətindəki orijinal texniki ifa dəst-xətinə və özünəməxsus ifa üslubunun bəzi məqamlarındakı səciyyəvi xüsusiyyətlərinə aydınlıq gətirməkdir.

Açar sözlər: Kalvalı Əli Dədə, bəstəkar, zurna-balaban, muğam, aşıq havaları, səciyyəvi instrumental ifaçılıq, rəqslər

Summary. Kalvalı Ali Dede is a folk artist with the talent of composing (tablı) and gaining fame in Azerbaijan during the time of the great Uzeyir Hajibeyli, who became famous in Transcaucasia with his wonderful works. The master artist, living and working in the Shirvan province with these wonderful works, built a magnificent fortress in our

spiritual world, applied many innovations in wind instruments, and took his place in our national musical culture as the founder of a new school in the original style of playing zurna, balaban, ney. His rich heritage in the art of playing has become a university called "example" for the next generation of loyal and faithful students. Because Ali Dede's performing legacy is a treasure trove of mysterious melodies with sacred value, based on the foundations of our folk music, whose source is like the Zamzam spring that never dries up and becomes a fountain that shines constantly and rises to the sky in the Azerbaijani sky. Ali Dede, who lived for more than 100 years in the soul of our people and in the hearts of our nation who loved him, has become a sacred temple in the soul of our people and in the world of their hearts.

Many of his compositions commemorate the names of places and lands, others the names of people, especially the names of our daughters-in-law. Many of his works are also known by the names of flowers and plants that we observe in our nature, flora and fauna. As examples of these melodies, we can mention different music such as “Heyvagülü”, “Alçagülü”, “Almagülü”, “Dağ çiçeyi”, “Yasemeni”, “Banövşa”, “Sümbülü”, “Mixəyi”, “Narıncı”, “Turuncu”, “Kishmishi”, “Turşangi”. Many researchers have provided interesting information about this over time. Professors Bayram Huseynli, Tahira Karimova, Maharram Gasimli, Galib Soltanoglu Galib Sailov, Elchin Galiboglu, Rauf Bahmanli, Mehman Mikayilov, Ilhama Gasabova are among such valuable research scholars.

In our article titled “Some Current Issues of Artistic-Technical Performance Principles of Kalvali Ali Dede’s Art”, we aim to shed light on some current problems of Kalvali Ali Dede’s performing art, clarify the issues of variation, as well as the original technical performance style in the characteristic performing art and the specific features of some aspects of his unique performing style.

Keywords: Kalvali Ali Dede, composer, zurna-balaban, mugham, ashug melodies, characteristic instrumental performance, dances

Giriş. Azərbaycan xalq musiqimizə, klassik ənənəyə malik antik aşıq havalarımıza, qədim rəqslərimizə ad baxımından diqqət yetirdiyimizdə, füsunkar təbiətli ana Vətənimiz olan Azərbaycan dağlarında, bağlarında, səfalı mənzərəli yaylaqlarımızda yetişən gül-çiçək, bitki adlarını, xəlqilik ruhuna bələnmiş milli musiqilərimizdə yaşadan çox sayda nümunələrə rast gəlirik. Ənənəvi təranələrimizin məcmusuna ümumi olaraq nəzər saldığımızda bu örnəklərdəki orijinal isimlər qarşımıza çıxmaqdadır.

Xalq mahnılarımızda təsbit etdiyimiz bir çox bitki, gül-çiçək adları bunlardır: “Ağacda alma”, “Alma-almaya bənzər”, “Almanı atdım xarala”, “Bağçada güllər”, “Bəh-bəh”, “Gilənar”, “Gül açdı”, “İnnabı”, “Nar, ey nar”.

Klassik saz-söz sənətində xüsusən də Azərbaycanın, Güney Azərbaycanın ustad aşıqlarımızın yaratdıqları havalar içərisində bir-çox gül-çiçək, hətta bəzi bitki adlarını təsbit edirik. “Çiçəyi”, “Qaradağ çiçəyi”, “Dağlar çiçəyi”, “Misri gülü”, “Dastanı gülü”, “Xakpur gülü”, “Gəraylı gülü”, “Naxçıvan gülü”, “Göyçə gülü”, “İncəgülü”, “Narıncı”, “Gülşəni”, “Güllü qafiyə”, “Güllü setarı”, “Güllü Quba”, “Güllü şikəstə”, “Qar çiçəyi” və s.

Bu prinsipi rəhbər tutan Azərbaycan zurna-balaban alətinin fenomenal ulduzu Kalvalı Əli Dədənin (Kərimov) bəstəkarlıq yaradıcılığında da bir çox bitki, gül-çiçək adını yaşadan havalara da rast gəlirik. “Heyvagülü”, “Alçagülü”, “Almagülü”, “Dağ çiçəyi”, “Yasəməni”, “Bənövşə”, “Sümbülü”, “Mixəyi”, “Narıncı”, “Turuncu”, “Kişmişi”, “Turşəngi” və s.

Əli Dədənin ifaçılıq sənətində bəzi məqamlar

Əli Dədə ifaçılığı sənətini təhlil etdiyimizdə bəstələdiyi bir çox əsərlərin açılışından öncə və ya orta hissəsində musiqinin ruhuna uyğun, öz əhvali-ruhiyyəsini və ovqatını da qataraq ayrı-ayrı muğamın *(Şur, Rast, Segah)* bəzi bölümlərini məntiqi cəhətdən necə bir professionallıqla uzlaşdıraraq çala bilməsi anlaşılır. Bu hal ustad sənətksarın muğam sənətini dərindən bilməsindən qaynaqlanır. Professorlar B. Hüseynli və T. Kərimova bu barədə belə yazır: "Onun repertuarına "Şur", "Hümayun", "Cahargah", "Mahur", "Rast", "Bayatı – Şiraz", "Rahab", "Zabul", "Rak –Hindi" və digər muğam dəstgahları daxil idi". (Hüseynli, B., Kərimova, 1985: 5)
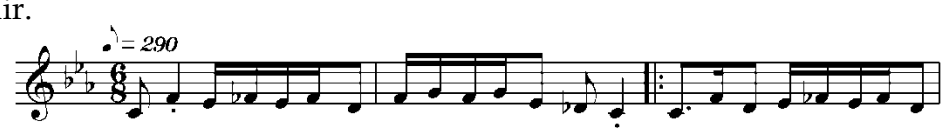
Tanış olduğumuz qaynaqlardan aydın olur ki, Kalvalı Əli Dədə öz dönəminin Mirzə Məhəmmədhəsən kimi nəhəng ustadları ilə birlikdə fəaliyyət göstərmiş, el şənliklərində xalq qarşısında ifaçılıq sənətini ecazkar çalğısı ilə nümayiş etdirməklə məşhur olmuşdur. "Re" mayəli "Segah" məqamına əsaslanan, bəstəsi Əli Dədəyə aid olan "Heyvagülü"nü ifa etmədən öncə çaldığı "Şikəsteyi-fars" şöbəsindən instrumental açılış, bu bölüm haqda olan orijinal ifaçılıq məziyyətləri, sənətkarın peşəkarlığının göstərgəsi olmaqla, həm də muğam sənətinin incəliklərinə yaxından aşinalığını səciyyələndirir.[18]

Əli Dədənin ifaçılığının xarakterik cəhətlərdən biri ritmindən, tempindən asılı olmayaraq ulusumuz üçün bəstələdiyi "Alçagülü", "Heyvagülü", "Xırdaca", "Türk rəqsi", "Sərvəri", "Çəmənlik", "Azərbaycan rəqsi" kimi orijinal səpkili əsərlərini ifa etmədən öncə fərqli muğam bölümləri əsasında girş funksiyalı improvizasiyasını təqdim etməklə musiqinin ruhuna uyumlu halda daxil olmasıdır. Bu üsuldan istifadə edərək muğam parçaları əsasında icad etdiyi musiqi incilərinin daxili aləmini, mənasını, ruhunu həm əsərinin müəllifi kimi, həm də bəstəsinin ilk ifaçısı kimi orijinal təfsirdə səsləndirməklə, açıb göstərməyə müvəffəq olmuşdur. Çünki bu nadidə əsərlər Əli Dədənin könül dünyasının melodiyalara köçürülmüş təcəllisi, müəllifin ifaçılıq anındakı ovqatının ifadəsidir. Bu baxımdan Əli Dədənin hər bir əsəri milli musiqi mədəniyyətimiz üçün yenilikdir. Səbəbi də xəlqilik ruhuna bələnmiş Azərbaycançılıq ruhundakı milli çalğı stilindəki mAlizm, ştrix, xal, gül adlı ornamentlərə əsaslanan novatorluqdur. Bu məziyyətlər, bəstəkar ruhlu musiqiçinin zəngin könül bulağından süzülüb gələn billurluğunun əsrarəngiz melodiyalarda təcəllisidir.
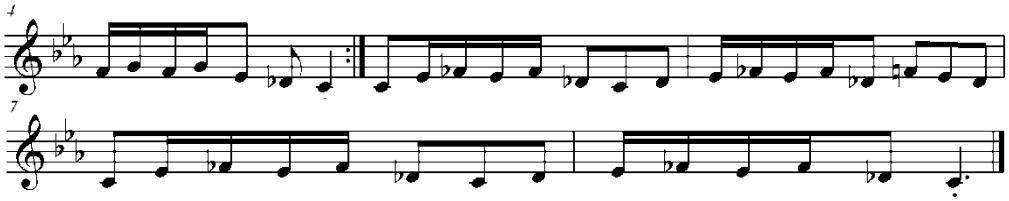
Əli Dədə bəstələri, füsunkar təbiətli Ana Vətənimizin, seyrəngahlı yaylaqlarımızın, yaşıl ormanlarımızın bizlərə nəfəs verdiyi behişt dəyərindəki ab-havasının ruhumuzda, xəyalımızda oyatdığı obrazlı görüntüləridir. Bu əsrarəngiz musiqlərin ruhunda sanki insanı qocalmağa qoymayan, yaşatmaq üçün ömür bəxş edən bir ilahi güc vardır. Hər biri, Əli Dədə ilhamına qeybdən nazil olduğu üçün qəlbimizə fərəhlik gətirə bilən ilahi musiqilər kimi müqəddəsdir. Məhz Əli Kərimov sənətinin möcüzəsidir ki, çoxçalarlı melodiyalarla səsləndirdiyi balabanda, zurnada tüğyan edib mənəviyyat aləmimizdə zəmzəm suyu kimi əbədi çağlamaqdadır.

Əli Dədənin musiqi əsərlərinin bir qismində bəzi məqamlar

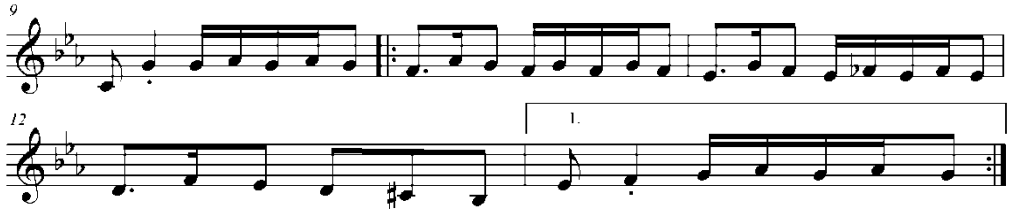
Əli Dədənin ifasında "Çəmənlik" rəqsini dinlədiyimiz zaman sual və cavab bölümlərindən ibarət olduğu anlaşılır. İlk melodik cümlə "Do" mayəli "Şur" muğamına əsaslanır. Təqdim etdiyimiz not nümunəsinin 1-ci və 4-cü xanələri arasında yer alan melodiya **sual** cümləsini ehtiva edir. 5-ci və 8-ci xanələrdəki melodiya isə musiqinin **cavab** cümləsini xarakterizə edir.
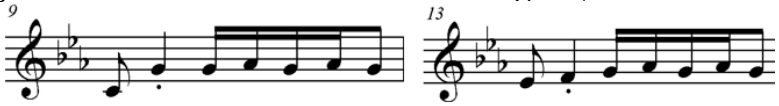


[18] https://www.youtube.com/watch?v=-ThJKWVweDw&list=RD-ThJKWVweDw&start_radio=1 Bax: 0.01 – 0.35
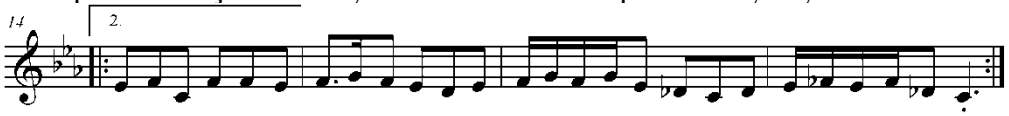


Fəqət “Çəmənlik” rəqsinin ikinci musiqi cümləsi “Segah” ladına təməllənməsi ilə səciyyələnir. Təqdim etdiyimiz 9-cu və 13-cü xanədəki not nümunələrinin melodiyası “Re” mayəli “Segah” ladını təmsil edir.
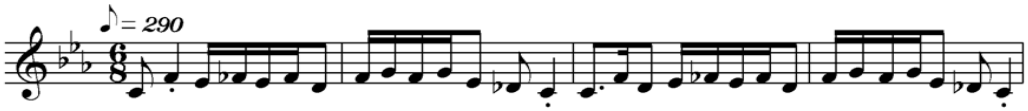


Təqdim etdiyimiz 9-cu xanənin ilk notunun “Do”, 13-cü xanənin ilk notunun isə “Mi bemol” səsi ilə başlaması həmin xanələrinin variantlılığını yaradır.
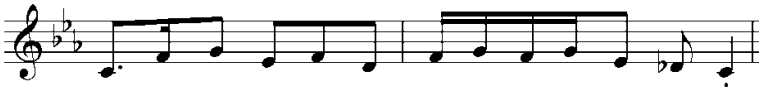


“Cəmənlik” rəqsinin digər bir musiqi cümləsi “Re” mayəli “Segah” ladından “Do” mayəli “Şur” məqamına keçid funksiyası olub sanki körpü rolu oynayır.



Əli Dədənin ifaçılığında bu musiqini dinlədiyimiz zaman bir çox məqamlarda variantlılıq da diqqətimizi cəlb edir. Bu da melodiyalarda vurduğu fərqli motivin ifa əlvanlığı sayəsində özünü alətin imkanları əsasında və sənətkarlığının bədii-texniki ifa prosesində istedadı ilə yoğrulmuş ustalığının nümayişidir. Bu variantlılıq sual cümləsinin 1-ci və 3-cü xanəsində ilk 3/8 – liyin fərqli not fiqurları ilə özünü göstərir.



Əli Dədə, öz fantaziyasının genişliyindən yararlanaraq həmin frazanı bu dəfə 3-cü variantda, not nümunəsində yeni bir xal, gül kimi özünəməxsus ifası ilə təqdim etmişdir.



Təqdim etdiyimiz nümunədə fərqli not fiqurları ilə, hər üç variantın olmasını müşahidə edirik.
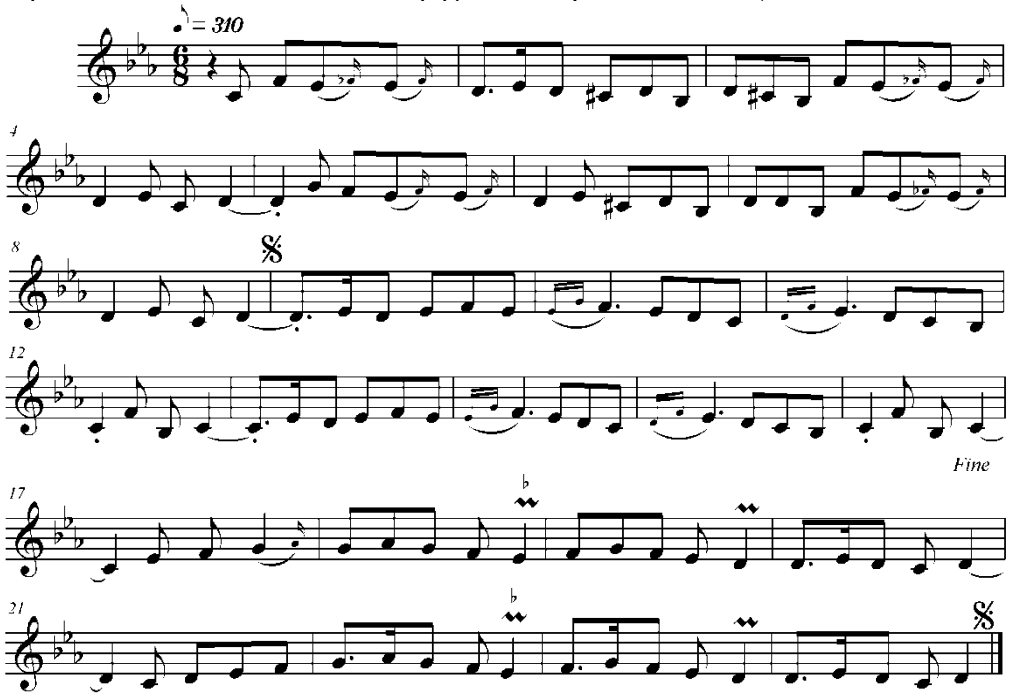


I variant *II variant* *III variant*

- Əli Dədənin sadə təbiətli, səmimi melodiyalarını dinlərkən sanki “sözsüz mahnı”ları xatırladır. Çünki bu əsərlərinin bir qisminin daxili mahiyyəti onun mahnıvari olmasından qaynaqlanır. Bu baxımdan ustad sənətkarın hər bir bəstəsi yaddaqalan musiqi olduğu üçün, melodiyanın axar-baxarlığı ilə uyğun gələ bilən mənalı bir poetik incini melodik qəliblərə asanca uyğunlaşdırıb oxumaq olur. Bu imkan məhz Əli Dədənin “musiqi fabriki”nin istehsal etdiyi “Sərvəri” və “Almagülü”, “Çəmənlik” havasında daha çox duyulur.
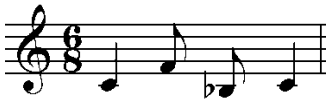
Bəstəkar ruhlu sənətkarın musiqilərindən yararlanaraq xalq mahnılarına dönüşdürən bir çox musiqiçilərin adlarını qeyd edə bilərik. Ustad Əli Kərimovun bəstələrindən biri, mahnıvari xarakterdə olan "Alçagülü" rəqsidir. Öz ifa üslubu və spesifik tempə malik, sehirləyici səsi ilə fərqlənən tanınmış xanəndə Ağakərim Nafiz, Azərbaycanın məşhur şairi Əbülqasım Nəbatinin "Reyhanə" qəzəli ilə musiqinin ritmi və melodiyasını bir ahəngdə uzlaşdıraraq 1989-cu ildə ilk dəfə "Sarənc təsnifi" kimi oxumuşdur.[19] (Cəmiloğlu, İmamverdi, 2024: 35)

Düşə bir də nəzərim mehri-rüxi-cananə,
Kafirəm, meyl eləsəm sərvü gülü reyhanə.
Bu nə sözdür ki, mənim eşqimi tərk eyləmisən,
Allah, Allah, sözə bax, seyr elə bir böhtanə!

Bu xoşagəlimli musiqi az bir müddətdə digər gənc xanəndələrimizin repertuarında da yer almışdır. Not nümunəsində "Alçagülü" rəqsinin melodiyasına nəzər salaq.
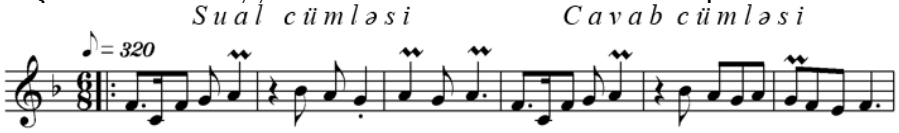


Qeyd etməliyik ki, Əli Dədə "Alçagülü" rəqsini ifa etmədən öncə "Segah" məqamından bir parça çalması ilə bu gözəl bəstəsinə sanki musiqinin ruhuna müvazinət gətirməklə giriş mahiyyət qazandırmışdır. Fəqət "Şur" ladına ayaq vermə bu giriş qisminin "Sarənc" şöbəsinin xarakteri ilə uyğun gəldiyi anlaşılır. Çünki "Şur" muğamında "Sarənc" La mayəli "Mirzəhüseyn Segahı"na əsaslansa da, ayaq vermə "Sol" mayəli "Şur" ladında tamamlanır. Qısaca özətləsək bu musiqi "Sarənc" şöbəsi üzərində qurulduğu üçün "Sarənc"in ruhunu oynaq ritmli melodiyanın ab-havasında yansıdır. Melodiyanın son fraqmenti "Si bemol" səsinə toxunaraq "Do" mayəli "Şur" ladında ayaq vermə ilə tamamlaması, "Sarənc"in yekun qisminin xarakterini əks etdirir.
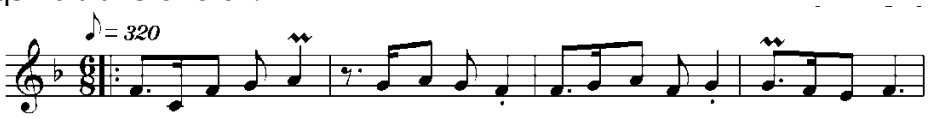


Bir məsələyə də diqqət çəkmək istərdik ki, bir çox ifaçılar bəhs etdiyimiz fraqmentdə ikinci səsi "Re bemol" notu ilə ifa etdikləri halda, zurna alətinin texniki-ifa imkanını dəyərləndirən Əli Dədə "Fa" səsindən keçərək 16-cı xanədəki not nümunəsindəki kimi "Do" səsi ilə musiqini yekunlaşdırmışdır.

[19] "Sarənç təsnifi" Bax: (https://www.youtube.com/watch?v=EJEbulPo9S0)

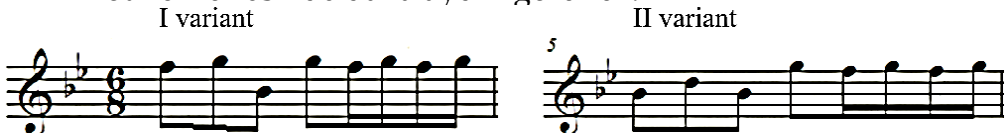
- Tarzən Mehman Mikayılov da Əli Dədənin yaradıcılığından bəhrələnərək "Çəmənlik" və "Avarkoxa" adlı rəqs melodiyalarına şair kimi söz qoşub, Azərbaycan xalq mahnısı ruhunda xalqımıza təqdim etmişdir. Bu barədə tanınmış tədqiqatçı alim Rauf Bəhmənli ətraflı məlumat vermişdir. (Bəhmənli, 2025: 47-48)
- Ə.Albalı adlı musiqiçinin də Əli Dədənin yaradıcılıq irsindən bəhrələndiyinə şahid oluruq. "Sərvəri" rəqsinin xarakterik intonasiyası üzərində yeni bir "Sərvəri" havası icad edən musiqiçi, şair Qılman İmanın sözü əsasında, Əli Dədənin musiqisi ilə poetik mətnin uyumunu və tarazlığını yaratmağa nail olmuşdur. Xalq mahnı ruhunda olan bu musiqini ilk dəfə Çingiz Mehdipurun rəhbəri olduğu sazcılardan ibarət "Dalğa" musiqi qurupunun müşayiəti ilə Ayşən Mehdiyeva adlı müğənni ifa etmişdir.[20] "Fa majör"da olub üç xanədən ibarət, **sual** və **cavab** cümləsi əsasında qurulan "Sərvəri" rəqsi, xarakter etibarı ilə çoşğun olub oynaq, şən-şux əhval-ruhiyyəni təmsil etməklə "Mahur məqamı"nda səslənmişdir.
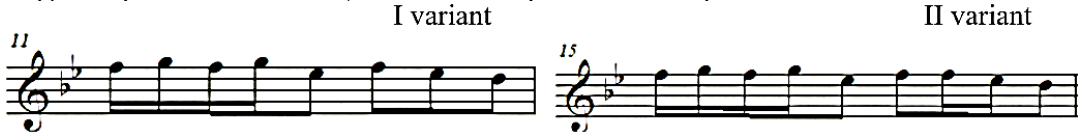


Az öncə təqdim etdiyimiz musiqi nümunəsinin ilk xanəsinin motivi Azərbaycan xalq rəqsi olan "Darçını" rəqsinin motivi ilə eynidir. Fəqət ikinci xanədə melodiya dəyişərək "Darçını" rəqsinə transfer olur.
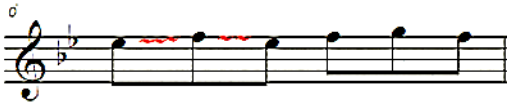


Əli Dədənin xalqımız arasında populyar olan bəstələrindən biri "Heyvagülü" rəqsidir. Melodiyanın bir məqamında vurduğu barmaq vuruş tərzi, zurna alətində bədahətən nümayiş etdirdiyi bədii-texniki ifaçılıq, azman ustadımızın sənətindəki özünəməxsus spesifik manevrasını təcəssüm etdirir. Alətin texniki ifa imkanlarına görə bir məqamda vurduğu naxış onun barmaqlarının zurnada işlətdiyi səciyyəvi vuruş texnikasını xarakterizə edir. Melodiyanın ilk xanəsindəki 3/8 –zlik not "Fa", "Sol", "Si bemol" olduğu halda 5-ci xanədəki variant melodik fraqment bu dəfə "Si bemol", "Re", "Si bemol" səsləri ilə özünü təzahür etdirir. 1-ci və 5-ci xanənin hər iki variant şəklinə nəzər saldıqda az öncə anlatdıqlarımız not nümunəsində daha aydın görünür.



Əli Kərimov ifaçılığında "Heyvagülü" rəqsinin 11-ci və 14-cü xanəsində də variantlılığı fərqli ifa ilə melodiyanın bir fraqmentdə müşahidə edirik.
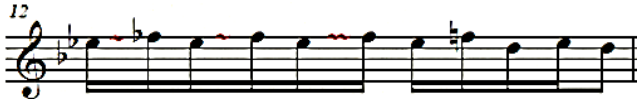


"Heyvagülü"nün 6-cı xanəsində "Mi", "Fa", "Mi" notunu qlissando ilə çalması, alətin özünəxas bədii-texniki ifadə imkanını yansıdır. Bu texniki ifa tərzi zurnanın coşğulu sədasının spesifik xüsusiyyətinin təzahürüdür.
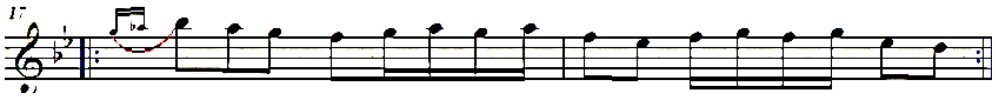


"Heyva gülü"nün 12-ci xanəsində "Mi bemol" və "Fa bemol" səslərini üç dəfə təkrarən qlissando sayağı barmaqların hər iki səs üzərində sığallı vuruş tərzi kimi ehmalca

[20] https://www.youtube.com/watch?v=geOdR4Dnf0g&list=RDgeOdR4Dnf0g&start_radio=1

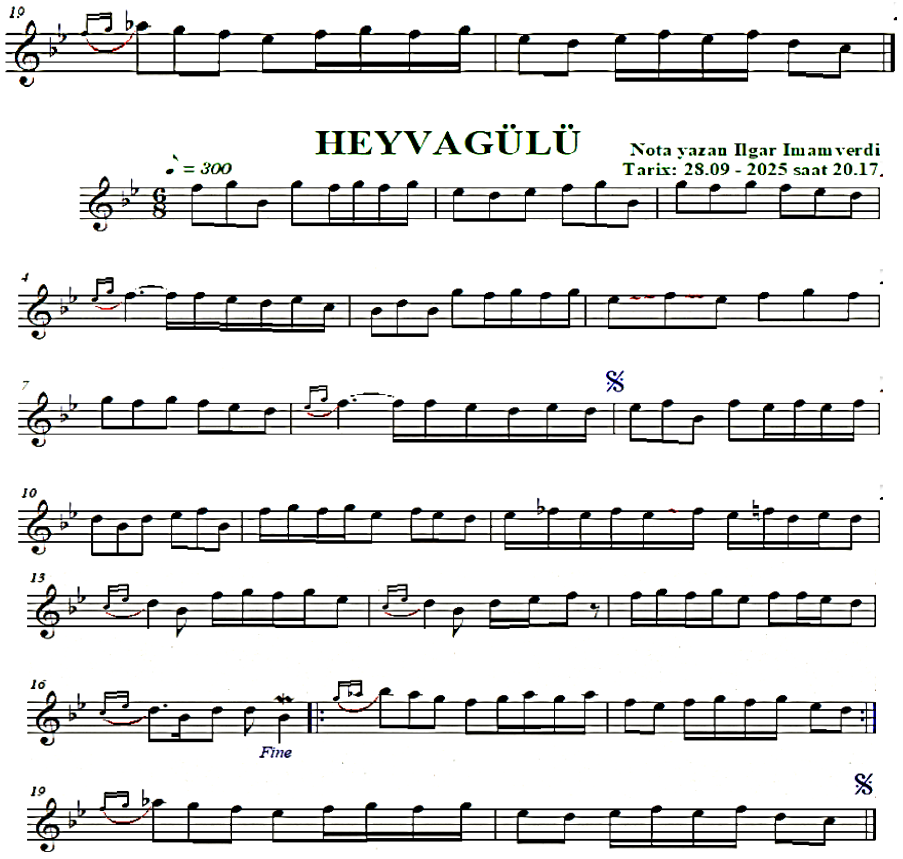
əzilməsi, sanki melodiyanın xarakterində bir yalvarış, yaxarış motivi timsalında təsiredici sədalarla səslənir.



Əli Dədə bəstələrində melodik cümlənin və musiqi epizodunun iki dəfə təkrar edilməsi, ustad sənətkarın müəllif kimi ifa etdiyi bir çox əsərlərində səciyyəvi xarakter daşıyır. Bu baxımdan təqdim etdiyimiz not nümunəsində 17-ci və 18-ci xanədə melodiyanın repriza ilə işarətlənməsinə rast gəlirik.
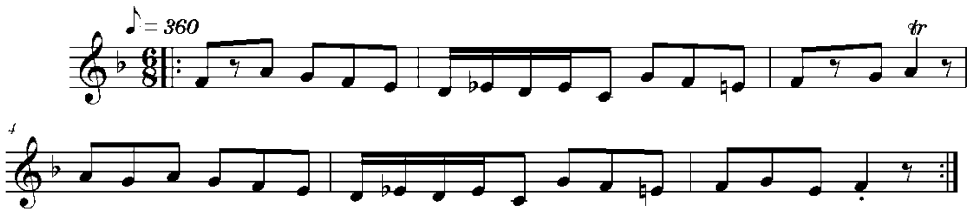


Əli Kərimov ifaçılığına xas məziyyətlərdən biri, melodiyanın bir cümləsinin sekvensiya ilə ifa olunmasıdır. Bu cəhət 17-ci, 18-ci və 19-cu 20-ci xanədə özünü təzahür etdirir.
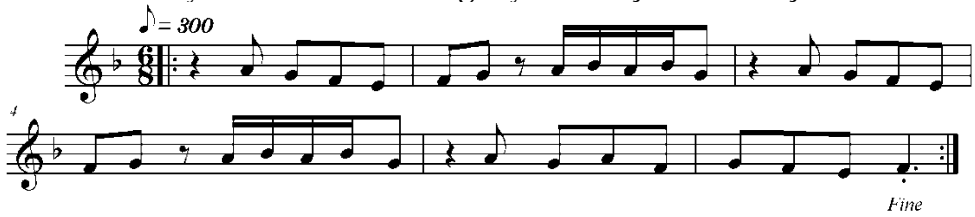


- Kalvalı Əli Dədənin bəstələrindən biri də "Rast" ladına əsaslanan "Yarış"[21] adlı əsəridir. SSRİ və Azərbaycan Respublikasının xalq artisti bəstəkar Rauf Hacıyev 1954-cü ildə bu musiqini ilk dəfə Əli Dədənin ifasından nota yazıb Azərbaycan SSR Əməkdar İncəsənət Xadimi Sabit Rəhmanın ssenarisi əsasında, SSRİ xalq artisti Adil İsgəndərovun 1963-cü ildə çəkdiyi "Əhməd haradadır" adlı filmində istifadə etmişdir. [22]

[21] https://iksadyayinevi.com/wp-content/uploads/2024/10/AZERBAYCAN-ZURNA-BALABAN-ICRACILIGI-SANATININ -USTADI-KALVALI-ALI-DEDE-150-ALI-KERIMOV.pdf . S. 106

[22] Bax: https://www.youtube.com/watch?v=1sd Vmou4p RI saat: 1.00.35 - 1.01.04
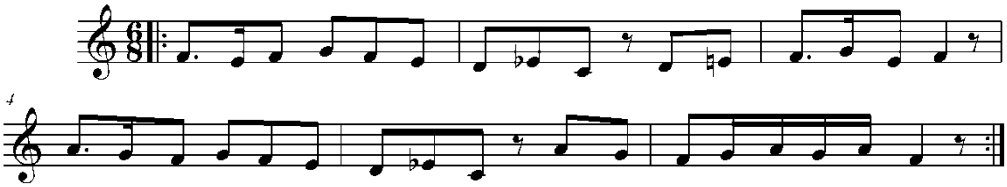


Bu musiqinin xarakterik motivlərindən faydalanaraq bir çox tarzənlər "Diringi" statusunda olan "Orta Mahur rəngi"[23] kimi çaldığını da qeyd etməliyik. (Cəmiloğlu, İmamverdi, 2022: 215) Bununla belə "Mahur" ladına əsaslanan bir digər rəngin giriş fraqmenti Əli Dədənin "Yarış" adlı bəstəsi ilə həmahəng səslənməklə variantlılıq yaradır. Təqdim etdiyimiz not örnəyində bu variantlılığı aydın bir şəkildə müşahidə edə bilirik.
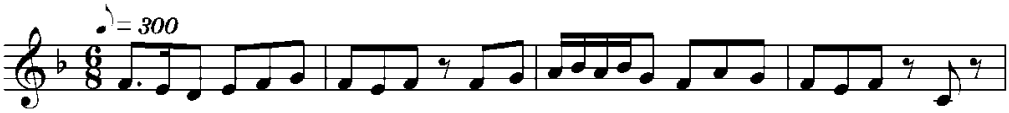


Urmiyanın Sulduz bölgəsinin Qarapapaq Türklərindən, Aşıq Məhəmmədhüseyn Dehqanın "El aşığı" təxəllüslü şəyirdi Məmmədəli Mahmudinin repertuarında yer alan "Əsgərəli bala"[24] adlı



Aşıq Məmmədəli Mahmudi, balabançı Əkbər Puşavər aşıq havasının melodiyasının bəzi məqamları Kalvalı Əli Dədənin "Yarış" əsəri ilə uyğun gəlir.
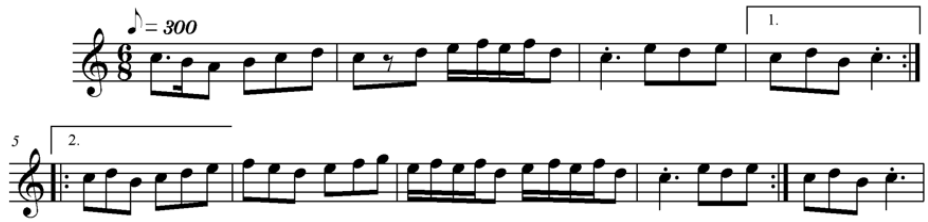


Qeyd etmək lazımdır ki, Əli Dədənin "Yarış" əsərinin motivlərindın faydalanaraq bu musiqi əsasında Rauf Hacıyev "Əhməd haradadır?" filmində variant melodiya bəstələmişdir.[25]
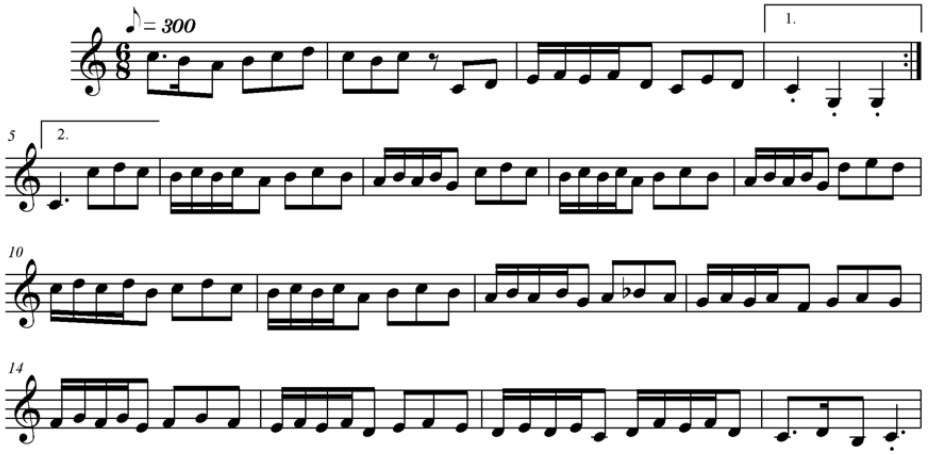


Təqdim etdiyimiz bu filmin musiqi cümləsindən yararlanan sazəndələr "Mahur Hindi" dəstgahında iki variantda dəraməd icad edib çalmışlar. Əli Dədənin "Yarış" adlı əsərinin motivi əsasında bəstələnmiş "Mahur Hindi dəraməd"nin kiçik bir fraqmentinə iki variantda nəzər salaq.

[23]https://iksadyayinevi.com/wp-content/uploads/2022/10/AZERBAYCAN-MUGAM-DERAMEDLERI-VE-RENKLERI-ANSIKLO PEDISI.pdf
[24] Bax: https://www.youtube.com/watch?v=xFrpF1xPxkQ&list=RDxFrpF1xPxkQ&start_radio=1
[25] https://www.youtube.com/watch?v=-Y1JmAZeUMA&t=10s Bax: saat 11.28 – 11.41
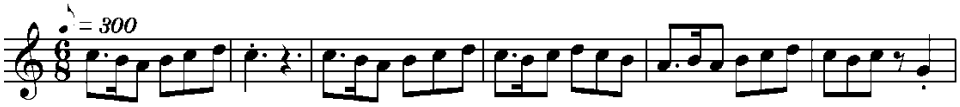
Mahur – Hindi dəramədi ***I variant***



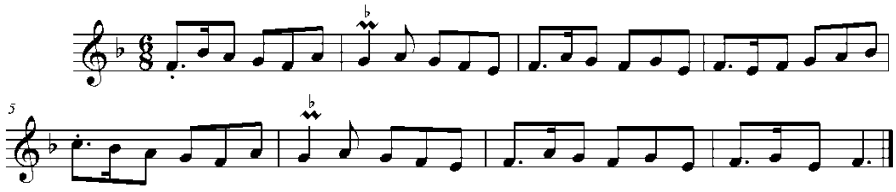
Mahur – Hindi dəramədi ***II variant***



Yeri gəlmişkən Azərbaycan müğənnisi Nəsibə Abdullayevanın ifasında "Qaragöz boy-boy" adlı anonim Özbək xalq mahnısının instrumental giriş hissəsinə diqqət etdiyimizdə, "Əhməd haradadır?" adlı filmin musiqisi üçün Rauf Hacıyevin bəstələdiyi bir melodik motivi ilə yanaşı həm də "Mahur-Hindi dəramədi"nin giriş qisminə uyğun gəldiyini təsbit edirik. "Do" majör tonallığında olan bu melodiyaya nəzər saldıqda variantlılığın olmasını not nümunəsində müşahidə edə bilirik.



- Əli Dədənin bəstələrindən biri də xanəndələri müşayiət etdiyi zaman, sazəndələrin rəng kimi çaldığı "Turşəngi" adlı rəqsidir.[26] "Rast" məqamına əsaslanan bu musiqi Arzu Quliyeva və Malik Quliyev tərəfindən 2011-ci ildə Bakıda, "MBM" mətbəəsində yayınlanmış "Azərbaycan xalq rəqs musiqisi" adlı kıtabın 9-cu səhifəsində anonim olaraq "Azərbaycan qızı" ismi ilə nota yazılmışdır.



Əli Dədənin ifasında qara zurnanın ahəngində alətin imkanlarından istifadə edən ustad sənətkar, alətin gövdə qismində yer alan dəliyin üzərində barmağını ehmalca əzməklə sanki yalvarış, inilti sədalarını ikinci xanədə "Sol" notu ilə üzə çıxarmağa nail olur.

- Bir məqama da diqqət çəkmək istərdik. Rəqs sənəti və musiqisü üzrə Azərbaycan musiqi cameəsində tanınmış tədqiqatçı alim Rauf Bəhmənlinin 2025-ci ildə yayınlatdığı "Ustad Əli Dədənin rəqs melodiyaları" kitabında Əli Dədənin "Turşəngi" rəqsinin adının rusca "Turçanka" adlandırıldığını gətirdiyi faktla isbatlamışdır.

[26] Bax: https://www.youtube.com/watch?v=hFvo0iAzkgE&list=RDhFvo0iAzkgE&start_radio=1

Bu mövzuda bizim də bəzi təsbitlərimiz vardır. 1986-cı ildə ustad Aşıq Əmrah Gülməmmədovla "Ərəbli" kəndindəki ocağında görüşüb sual verib cavab aldığımız zamanı çaldığı "Qol yallı" havası diqqətimizi çəkdi. İlk dəfə dinlədiyim bu musiqi düşünürdüm ki, nota yazdığım 264 sayda Azərbaycan yallılarının unudulmuş nümunəsidir. Fəqət uzun illər təqdiqatımız nəticəsində anlaşıldı ki, bu musiqi Anadoluda çox sevilən "Konyalı" adlı xalq türküsüdür. Elə zənn edirik ki, ustad aşıq bu havanı radiodan dinləyib öyrənərkən "Konyalı" sözünü "Qol yallı" kimi yanlış duymuşdur.

Digər bir örnək məşhur qarmon ifaçısı Teyyub Dəmirovun bəstəsi ilə ilgilidir. 1980-ci ildə Azərbaycan radiosunu dinləyən Türk musiqiçiləri "Qafqazı rəqsi"ni "Almazı" adıyla nota yazmışlar.[27] O vaxtdan günümüzə Türkiyənin fərqli konservatoriyalarında yanlış adla hələ də ifa etməkdədirlər.

Nəticə. Qlissando, forşıaq, sekvensiya, variantlılıq Əli Dədənin ifaçılıq sənətində önəm ərz edir. Bu bədii-texniki ifa imkanlarından melodiyanın xarakterinə ritminə, tempinə, ölçüsünə uyğun olmaqla öz ruhundan gələn naxışlarla bəzəyərək ona orijinal biçimdə bir gözəllik bəxş edir. Çünki bu bəstənin sahibi, yaradıcısı olduğu üçün novatorluq hər naxışda, hər güldə, hər bir spesifik xalda, xırdalıqlarda özünü təzahür etdirir.

Fərqli not fiqurlarıyla çalınan motivin Əli Dədə ifaçılığında variantlılıq yaratdığını qeyd etməliyik. Bəzən bir motivdəki müəyyən bir notun dəyişməsi ilə digər notun ifa zamanı tətbiq olunması da variantlığa səbəb olan amillərdəndir. Əli Dədənin bir çox musiqilərini dinlədiyimiz zaman bu vəziyyətlə qaşılaşırıq.

Əli Dədənin ifaçılığında təsbit etdiyimiz cəhətlərdən biri də onun bəstələrinin sekvensiyaya təməllənməsidir. Bir çox sayda musiqilərində sekvensiyalar havanın asanca hafizədə qalımasına şərait yaratmışdır.

Əli Dədənin hər bəstəsi ölçülü-biçili, məntiqə dayalı mənalı musiqilər olmaqla ruhumuzu riqqətə gətirir. Bu musiqilərin intonasiyasında xəlqilik ruhu çox qüvvətlidir. Bu səbəblə də əzəmətlilik timsalı, qürur mənbəyi olaraq adlandıra bilərik. Ruhumuzu ekstaza gətirən bir çox instrumental musiqilərin müəllifinin adı Əli Dədədir.

ƏDƏBİYYAT

Bəhmənli, R.B. (2025).Ustad Əli Dədənin rəqs melodiyaları.Bakı: Elm və Təhsil,160 s.

Bəhmənli R.B. (2021). Azərbaycan qədim rəqs havaları, Bakı: Şərq-Qərb, 672 s.

Cemiloğlu, İ., İmamverdi, A. (2024).Azerbaycan-zurna-balaban icracılığı sanatının üstadı, Ankara: İksad yayınevi,248 s.

Hüseynli, B., Kərimova, T. (1984). Ali Kerimov, Moskova: Sovetskiy kompozitor, 120 s.

İsrafilova, İ.Q. (2021). Şirvan bölgəsinin musiqi ənənələrində balaban alətinin yeri və əhəmiyyəti, "Musiqi dünyası", 1/86, , s. 93

Kerimova, T. M. (2020). Narodnıe pevçı i muzıkantı: Ali Kerimov, Baku: "Konservatoriya" № 4 (49), s.75-106

Qaliboğlu, E. (2009). Asta çal balabanı, Mədəniyət qəzeti, 20 May.

Nəcəffzadə, A. (2004). Azərbaycan musiqi alətlərinin izahlı lüğəti, Bakı: Bin bir mahnı, 224 s.

Nəcəffzadə, A. (2016). Etimalogiya, Bakı: Ecoprint, s.159 - 160

Soltanoğlu, Q. (2009). Kalvalı Əli Dədə. Asta çal balabanı. Bakı: Qərənfil, s. 55 – 58

[27] https://www.youtube.com/watch?v=RrjiKSHopUc

Dosent **Jasurbek SALAYEV**
Xorazm viloyati pedagogik mahurat markazi
E-mail: jasurbeksalayev@mail.ru

XORAZM BAXSHICHILIK SAN'ATI: IBTIDO VA TARAQQIYOT

Özet.Ushbu maqoladi so'z baxshi ijrochiligining paydo bo'lishi doston janrining shakllanishi bilan bog'liq ekanligi, qadimgi madaniyat o'choqlaridan biri bo'lgan Xorazmda san'atning shakllanishi va taraqqiy etishi haqida so'z boradi. Shuningdek, Xorazm vohasida eng qadimgi baxshi, o'z navbatida baxshilar piri Oshiq Oydin haqida ancha ishonarli ma'lumotlar saqlanib qolganligi va bu bilan bog'liq dostonlar, ularning tarixi haqida ilmiy ma'lumotlar keltirilgan.

Kalit so'zlar: baxshi ijrochiligi, doston janri, zardushtiylikning muqaddas kitobi "Avesto", eng qadimgi baxshi, Oshiq Oydin piri, oshiq baxshilar, "Kitobi dadam Qo'rqut", Qo'rqut ota.

Резюме. В статье рассматривается становление эпического жанра, становление и развитие искусства в Хорезме, одном из центров древней культуры. Также в Хорезмском оазисе есть очень убедительные сведения о древнейших бахши, в свою очередь, пир бахши Ашик Айдын и связанные с ними былины, научные сведения об их истории.

Ключевые слова: перформанс бахши, эпический жанр, священная книга зороастризма «Авесто», древнейший бахши, Ашик Айдын пири, ашик бахши, «Китаби дадам Коркут», Коркут ота.

Summary. This article deals with the formation of the epic genre, the formation and development of art in Khorezm, one of the centers of ancient culture. Also, in the Khorezm oasis there is a very rAliable information about the oldest bakhshi, in turn, the piri of bakhshis Ashik Aydin, and related epics, scientific information about their history

XARƏZM BAXŞIÇILIQ SƏNƏTİ: YARANIŞI VƏ İNKİŞAFI

Özet. Bu məqalə qədim mədəniyyət mərkəzlərindən biri olan Xarəzmdə dastan janrının və baxşı sənətinin formalaşması və inkişafını araşdırır. Məqalədə Xarəzm çölündə yaşamış ən qədim baxşilər haqqında etibarlı məlumatlar nəzərdən keçirilir, baxşıların piri sayılan Aşıq Aydın, ona aid dastanlar və onların tarixi ilə bağlı elmi bilgilər təqdim olunur.

Açar sözlər: baxşı ifası, dastan janrı, Zərdüştlüyün müqəddəs kitabı Avesta, ən qədim baxşı, Aşıq Aydın, aşıq-baxşılar, Kitabi-Dədə Qorqud, Qorqud ata.

Giriş. Baxshi ijrochiligining qachon paydo bo'lganligini, albatta doston janrinin gshakllanishi bilan bog'lashga to'g'ri keladi. Ayrim manbalarda "X-XI asrlarda dostonlarni do'mbira jo'rligida aytiladiganlari yuzaga kelgan. Dostonning bunday namunalari Kaspiy va Orol dengizlari bo'ylaridagi qadimgi ko'chmanchi turkiy qabilalar orasida vujudga kelgan. Epik dostonlarni yaratuvchi va kuylovchi badihago'ylar ko'payib

borgan sari ustoz-shogirdlik an'analari vujudga kela boshladi" [Pardaev], deb yozadi tarixchi olim T.Pardaev. Professional baxshichilikning shakllanishi bilan bog'liq holda masalaga yondoshilsa, ushbu fikrga qo'shilish mumkin. Biroq, baxshichilikning qo'shiq shaklidagi turli ko'rinishlari yuqorida ta'kidlaganimiz kabi ibtidoiy jamiyat davriga borib taqaladi. Qadimiy madaniyat o'choqlaridan biri bo'lgan Xorazmda san'atning shakillanishi va taraqqiy etishi miloddan oldingi davrlarga to'g'ri keladi. S.P.Tolstovning "Qadimgi Xorazm sivilizatsiyasini izlab" kitobida san'at tarixi uchun muhim bo'lgan quyidagi so'zlar bor: "Tuproq qal'adagi marosimlar zali devorlarida rombsimon kataklarga mashshoqlarning rasmi ishlangan. Shu rasmlardan biri-arfa cholg'u asbobini chalayotgan ayolning sarg'ish rangdagi nafis rasmi butunicha saqlanib qolgan. Shu xonada surnay va qum soati shaklidagi qo'sh nog'ora tasvirlangan naqsh fragmenti ham topildi. "Arfachi ayol xonasi" ostidan do'mbiraga o'xshash ikki torli cholg'u asbobining pardasini ushlab turgan odamning qo'li tasvirlangan naqsh fragmenti, yana bir xonadan esa niqob bilan o'ynayotgan ayol tasviri topildi. Bularga o'xshash rasmlarni Rim davridagi Suriya-Misr va qisman Qora dengizning Shimolidagi muzofoti tasviriy san'atida, O'rta dengiz vohasi hamda Hindiston, Eron san'atida yaratilgan obrazlarda uchratish mumkin. Shu tariqa bu rasmlarda ikki badiiy uslub, ikki an'ana bir-biri bilan uyg'unlashib ketgan, biroq ular qadimgi Xorazm san'ati negizida o'ziga xos o'zgarishlarga uchragan" [Tolstov, 2014]. Miloddan oldingi davrdayoq shunday yuksak madaniyatga erishgan xalq orasida iqtidorli baxshilarning yetishib chiqishi ham tabiiy holdir. Zardushtiylarning muqaddas kitobi "Avesto"ning yaratilishi va uning "goh"larini kohinlar tomonidan kuylanishi ham kohinlik, shomonlik, baxshilik kasb-korla [Бертельс, 1988] rining paydo bo'lishiga zamin hozirlagan. Zardushtiylik dini hukmron bo'lgan davrlarda har bir Rustakda (qishloq,mahalla) otashgohlar bo'lib, unda kohinlar "Avesto" kitobini targ'ib qilishgan. Shu sababdan bo'lsa kerak Xorazm dostonlarida "Avesto" va "Shohnoma"ga aloqador mifologiya hamisha o'zini namoyon qilib turadi. Bertels bergan ma'lumotlarga qaraganda XI asrning 1 yarmida Unsuriy degan forsiygo'y shoir yashab, lirik she'rlar yozish bilan birga uchta doston ham yaratgan. U Beruniy bilan bir davrda yashab ijod qilgan. Uning "Vomiq va Uzro", "Xing but-u surxbut (Oq sanam va qizil sanam), "Shodbahru Aynul hayot" kabi dostonlarini Beruniy arab tiliga tarjima qilgan. Ushbu dostonlar orasidagi "Vomiq va Uzro" asari hozirgacha yetib kelgan. Demak, X asrlardayoq turli asotirlar negizida dostonlar ijod qilish, ularni tarjima, targ'ib qilish faol rivojlangan. O'sha davrda ijod qilingan ko'plab dostonlar syujeti turli o'zgarishlar bilan hozirgacha kAlib yetgan. Albatta ularni o'qiydigan, ijro qiladigan talantli shaxslarning bo'lganligi ham tabiiydir. Xorazmda ko'l va daryolarda qayiq va kema haydovchilar o'zlarining piri sifatida Nuh payg'ambarni tan oladilar. Temirchilar ish boshlaganda Dovud payg'ambarni yodga solishadi. Xorazm baxshilari esa o'zlarining ma'naviy ustozi sifatida Oshiq Oydinni e'zozlashadi. Bu tabarruk shaxs turkman baxshilarining ham piri hisoblanadi [Карриев, 1968]. To'ra Mirzaevning yozishicha, Samarqand dostonchiligi doirasida baxshilar piri sifatida mulla G'oyib tan olinadi. Ushbu shaxs haqida shu nomdagi doston ham bor [Мирзаев, 2008]. Shuni ta'kidlash kerakki, bir paytlari "Oshiq Oydin" nomli doston ham bo'lgan [Жирмунский, 1947]. Qoraqalpoq va qozoqlarda So'ppasli Sipira Jirov, Ozarbayjonlarda Qo'rqut ota kabi shaxslar ham baxshi, jirovlar piri sifatida ulug'lanadilar. Oshiq Oydin pirning nomi "Xirmondali", "Oshiq Najab", "Oshiq Alband" kabi Xorazm

dostonlarida ko'plab uchraydi. Ayniqsa "Oshiq Najab" dostonida uning faoliyat doirasiga katta e'tibor qaratilgan. Najab Oshiq Oydin pirga xizmat qilib, uning dutorini sovg'a sifatida olishga muvaffaq bo'ladi. "Xirmondali" dostonida soz va so'z borasida hech bir kimsa yenga olmagan Xirmondalini Oshiq Oydin aytishuvda yengib chiqadi. "Oshiq Alband" dostonida Oshiq Oydin pir epik qahramon taqdirining eng qaltis damlarida Albandga duch kAlib, unga yo'l-yo'riq ko'rsatadi, dalda bag'ishlaydi:

Tanisangiz nafas etgan piringman,
Oshiqlarning maqsadini bilurman,
Sango duo etganOydinpiringman,
Ko'pyig'lama, sevar yorni ko'rarsan [Oshiqnoma, 2006],

deb ko'zdan g'oyib bo'ladi.

Dostonlarda oshiq-baxshilar, piri bo'lgan ushbu shaxs haqida ko'plab rivoyatlar to'qilgan. Aytishlaricha uning qabrini tunagan baxshilarga pir sharob tutar ekan, agarda uni shogird ichsa, ulug' sozanda, oshiq-baxshi bo'lib yetishar ekan. "Oshiq Mahmud" dostonining O'zR FA TAFI folklor bo'limining qo'lyozmalar fondida 1431-raqamli inventarda saqlanayotgan qo'lyozmasida Mahmudjon va Nigorxonlar suvga cho'kib hayotdan ko'z yumganlarida Oshiq Oydin pir ularni "Jon tana gir" kuyini chalib tiriltiradi. Oshiq Oydin pir dastlabki xalifa Abu Bakr Siddiq (632-634) bilan aloqador silsilaga borib bog'lanadi. Bu silsila o'ziga xos g'oyaviy oqim bo'lib, so'fiylik silsilasi deb yuritilgan. Bu oqimga Abu Ali Ibn Sino, Abul Hasan Haraqoniy, Abu Sayid Maxnaiy, Abduxoliq G'ijduvoniy, Mansur Xalloj, Ahmad Yassaviy, Yusuf Hamadoniylar ham kirganlar. Oshiq Oydin pir maqbarasining shayxidi saqlanadigan "Tazkirat ul Husayin" nomli kitobda bu haqda aniq ma'lumotlar bitilgan. Shayxning vafoti hijriy yilning 632-sida voqe bo'ldi. Mudqat muboraklari shahri Bo'stonning Diyorbakr haddida hamda Bag'dodda ikki joyda ham ziyoratgohlari bor turur". Bertelsning "So'fizm va so'fiylik adabiyoti" kitobida ushbu davr bilan aloqador muhim ma'lumotlar uchraydi. Jumladan, o'sha kitobda as-Suhravardiy degan muallifning "Avoriful-maorif" degan ishi haqida so'z yuritib, uning adabiyot va san'at rivojiga qo'shgan katta ulushi xususida aytib o'tadi. Uning Giloniyning shogirdi ekanini ta'kidlab, 1255 (melodiy) yilda vafot etganini qayd qiladi [Бертельс, 1965]. Ushbu shaxsning Oshiq Oydin pir ekanligiga shubha qilmasa ham bo'ladi.Chunki biz yuqorida ta'kidlab o'tgan "Tazkirat ul Husayn" asarida Oshug'id-dinning vatani shariflari Suhravarddir deyilgan. Yana o'sha kitobda aytilishicha shayx hazratlarining "Avorif sharif as Salohiy Had" degan asari ham bo'lib, u Makkada chop etilgan. "Oshiq Najab" dostonida Oshiq Oydinning shahri Bo'stonda yashaganligi, 360 so'fisi borligi, 115 yoshda ekanligi aytib o'tilgan. "Xirmondali"da ham shunga yaqin ma'lumotlar berilgan. Uning Chingizxon bosqinidan keyin 16 yil yashaganligi haqida ma'lumot beruvchi manbalar ham mavjud.So'nggi ma'lumotlarga qaraganda haqiqatan ham Oshiq Oydin pirning shajarasi Eronning Suhravard shahri bilan uzviy bog'lanadi. Ular uch qarindosh Najib Suhravardiy (1097-1168), Shayx Shahobiddin Abu Hafs Yahyo Suhravardiy (1115-1191) Shayx Shahobiddin Abu Hafs Umar Suhravardiy, (1144-1234) bo'lib, Najib Suhravardiy ularga ustozlik qilgan [O'zbek milliy ensiklopediyasi, 2004]. An-Nasaviyning yozishicha, Xorazmshoh Muhammadning obro'-e'tibori yuksalib, ulug'vor

ishlarga qo'l urib boshlaydi va Bag'dodga yurish maqsadini amalga oshirishi ma'lum bo'lib qoladi. Uning bu maqsadidan qaytarish uchun eng obro'li, shayxlar shayxi nomini olgan Shixobiddin as-Suhravardiy Xorazmga elchi qilib yuboriladi. Biroq Xorazmshoh shayxni mensimay kutib oladi. Hatto ancha navbat kutib huzuriga kirganda unga o'tirishga ruxsat bermaydi. Nihoyat shayx unga payg'ambar hadislaridan so'zlamoqchi ekanini aytadi. Xorazmshoh bunga rozi bo'lib, pastga tushib tiz cho'kib o'tirib, shayxni tinglaydi. Shayx hadis orqali uni urush qilish maqsadidan qaytishga undaydi. Biroq bu harakatlar bekor ketadi. Nihoyat u Bag'dodga yurish qiladi. Ammo qo'shini tabiat injiqliklari tufayli parokandalikka uchraydi. Bundan ta'sirlangan Xorazmshoh as- Suhravardiyning so'ziga amal qilmaganidan pushaymon etib, shayxni qaytadan Xorazmga elchi sifatida kAlishga taklif etadi [An-Nasaviy Shixobiddin Muhammad, 2006]. Sal o'tmay Chingiz bosqini yuz beradi. Shayx Shixobiddin Suhravardiyning Xorazmshoh tomonidan yaxshi kutib olinmaganligi, Shayxning bashorati to'g'ri chiqib, Xorazmshohning xor-zorlikda halok bo'lishi Oshiq Oydinning xalq orasidagi obro'si oshib pir darajasiga ko'tarilishiga sabab bo'lganligi ehtimolga juda yaqin. Umar Suhravardiyning o'g'li Shayx Zayniddin (Zayniddin bobo) ham diniy va jamoat arbobi bo'lgan. O'sha soha bo'yicha u Toshkentga ham kelgan. Umar Suhravardiy asos solgan suhravardiylik tasavvuf tariqati deb ataluvchi bu oqim ikki daryo oralig'ida zohidlik maktabi negizida tarkib topgan bo'lib, uning a'zolari hunarmandlar va o'qimishli ziyolilar xisobiga kengayib borgan. Suhravardiylar sunniylik aqoyidchilari bo'lib mo''tadil so'fiylik qarashlarini targ'ib qilganlar. Ular dunyoviy ilm bilan ilohiy ilmning uzviy bog'lanishini tan olishgan. Umar Suhravardiy o'zining 63 bobdan iborat "Avorif ul maorif" asarida "dunyoviy ilm-go'yoki sut, ilohiy ilm esa-uning qaymog'idir" deb yozadi. Uningasarlari arab, fors, nemis va ingliz tillarida nashr etilgan. Maboda e'tibor berilsa, Oshiq Oydin pir baxshilarning Qambar, bobo esa sozandalarning piri sifatida mashhurlik kasb etadi. O'tgan asrning 90-yillarida Oshiq Oydin pir qabri joylashgan Vos qal'asida Oshiq-baxshilar musobaqasi o'tkazish an'anaga aylangan edi. 1991 yilda bu yerda baxshilarning xalqaro bellashuv ko'rigi bo'lib o'tgan. Bu anjumanda Ozarbayjon, Turkiya, Qozog'iston, Qirg'iziston, Tojikiston, O'zbekiston respublikalaridan kelgan ko'plab baxshilar ulug' pir qabrini ziyorat qildilar. Ayniqsa Xorazm, Toshovuz va Qoraqalpoq baxshilari bu tadbirda faol ishtirok etishdi [Oshiq Oydin, 1994]. "Kitobi dadam Qo'rqut" eposining barcha shoxobchalarida faol harakat qiladigan asosiy obraz Qo'rqut otadir. Bu obraz haqida turli olimlar turli fikrlar bildirishgan.V.V. Bartoldning ko'rsatishicha, u bahodir emas, balki urug' oqsoqolidir. Unda xalq donoligi mujassamlashgan [Бартольд, 1968].

Qo'rqut ota bashoratchi baxshi va afsonaviy shaxs. O'z navbatida u sehrgar, shomondir [Короглы, 1983]. Binobarin, Qo'rqut ota kitobning bosh qahramoni emas. Lekin uning fikrlari, qiyofasi, jami hodisalar va qahramonlar taqdirida tutgan o'rniga ko'ra butun asarni birlashtirib turuvchi qahramon rolini o'ynaydi [Nazarov, 1988]. Qo'rqud ota haqida dastlab fikr yuritgan shaxs Abul G'oziy Bahodirxondir. Buyuk tarixchi olim "Shajarai tarokima" asarida Qo'rqud otani 14 joyda tilga oladi. Uning ko'rsatishicha, Qoraxo'ja o'g'li Qo'rqud Inal Yavi xonning vaziri bo'lib, 295 yil umr kechirgan, uchta xon davrida vazirlik qilgan, g'aroyib ishlarni amalga oshirgan. Butun o'g'uz Ali unga bo'ysungan, biror farzand tug'ilsa, albatta u kAlib ism qo'ygan [Кононов, 1958]. T. Mirzaevning yozishicha, Salor Qozon turkumini tashkil etuvchi qahramonlik

qo'shiqlari Sharqiy Turkistondan kelgan turkiy qabilalarga tegishli bo'lib, XI asrda saljuqiylar davrida bu turkum Kichik Osiyo va Kavkazga o'tib, "Kitobi dadam Qo'rqut" tarkibidan joy oldi [Mirzaev, 1981]. "Go'ro'g'li" turkumining ustuvorlik qila boshlashi bilan Qo'rqud ota to'g'risidagi doston unutilib ketgan: XIX asr boshlariga kelib, "Kitobi dadam Qo'rqud" eposining yozma nusxalarga ko'chirilishi an'analari asosida "Go'ro'g'li" turkumi dostonlari ham yozuvga olina boshlagan.Qo'rqut ota haqida jiddiy tadqiqotlar olib borgan X.G.Ko'ro'g'li o'zining "Shaman, polkovodets, ozan" (evolyutsiya obraza dede–Korkuta) maqolasida Qo'rqut ota shaxsida shomonlik, o'zonlik (baxshi) xususiyatlari mavjud bo'lganligini tasdiqlaydi, o'z navbatida uning sarkarda (polkovodets) bo'lganligiga shubha bildiradi [Короглы, 1972]. Qozoq-qirg'iz asotirlarida Qo'rqut ota shamon obrazi sifatida talqin qilinadi. Etnograf Ch.Ch.Valixonov Qo'rqut otaning o'limdan qochishi motivini shomonlik bilan bog'laydi. Qirg'iz shomonlaridagi ushbu rivoyatda Qo'rqut ota birinchi shomon sifatida e'tirof etiladi. O'rta Osiyodagi yozma yodgorlik - "Do'st Sulton tarixi" kitobida esa Qo'rqut ota baxshilar piri sifatida tasvirlanadi. Qozoq baxshilari shu sababdan dostonni boshlash oldidan undan yordam so'rashadi, iltijo qilishadi. Qadimgi davrga oid afsonalarda Qo'rqud ota shomon tarzida tasvirlansa, Islom dini ta'sirida yaratilgan so'nggi afsonalarda u avliyo darajasiga ko'tarilgan. A.Divaev bu haqda Qozonli hududidagi Xorxut toponimi bilan aloqador afsona borligini tasdiqlaydi. Uning yozishicha, Xorxutning qabri 1880 yilgacha saqlangan, keyin uni Sirdaryo yuvib ketgan [*Диваев*, 1896]. Abulg'oziy Bahodirxon Qo'rqud otani donishmand vazir sifatida tasvirlasa, Rashididdin asarlarida baxshi, O'zon tarzida beriladi. O'zon atamasi turkmanlarda ham uchraydi. Maxtumqulining bir she'rida shunday misralar bor:

Davlat ela galar bo'lsa,
Boshdan burun o'zon galar.
Davlat eldan getar bo'lsa,
Mulla bilan to'zon galar [Магтымгулы, 1977].
O'zon atamasi ilgari Xorazmda ham ishlatilgan.

Qo'rqud otaning lashkarboshi tarzida berilishi Abulg'oziyda ham bor bo'lib, bu ma'lumot ikki shaxsning ismini aralashtirish natijasida kAlib chiqqan. Bundan tashqari o'g'uzlarda shu nomdagi urug' ham uchraydi [Короглы].

Bu ikki shaxs haqidagi fikr K.A.Inostranev ishlarida ham uchraydi. Qolaversa, lashkarboshining ismi Qirqud tarzida yozilishini A.N.Kononov ham birinchilardan bo'lib, aniqlagan edi. Folklor asarlarida Qo'rqud-shomon, afsungar, tabib, uning musulmonlikka aloqasi rasmiyatchilik tariqasida qayd qilinadi xolos. Tarixiy asarlarda esa bu shaxs musulmon dinining muqaddas kishilaridan biri sifatida ta'kidlanadi. X.G.Koroglining mazkur maqolasida Qo'rqud ota faoliyatiga doir masalalar keng doirada tahlil etiladi. Yuqorida keltirilgan barcha tafsilotlar Qo'rqud ota obrazining to'laqonli qiyofasini gavdalantira oladi. Maqola oxirida "Kitobi dadam Qo'rqud"ning g'arb o'g'uzlarida tarqalgan yodgorligi xususida so'z yuritiladi. Barcha afsona va rivoyatlarda Qo'rqud-shomon, o'zon, davlat arbobi, hukmdor maslahatchisi, barcha o'g'uz Alining donishmand ustozi sifatidagi evolyutsion obraz sifatida gavdalantiriladi. Uning baxshi sifatidagi faoliyati hech qachon yo'qolmagan. O'z navbatida uning tarixiy prototipini izlashga ham asos yo'q.

ADABIYOT

Pardaev, T. O'zbek dostonchilik maktablarining teran ildizlari ma'naviyatimiz asosi. / Jahon sivilizatsiyasida... –B.117.

Tolstov, S.P.(2014). Qadimiy Xorazm sivilizatsiyasini izlab. –T.: "Yangi asr avlodi". –B.214-215. (380)

Бертельс, Е.Э. (1988). История литературы и культуры Ирана. –М.: Наука,–С.24. (558)

Карриев, Б.А. (1968). Эпические сказания о Кероглы у тюркоязычных народов. - М.: Восточтая литература, -С.134.

Мирзаев, Т. (2008). Эпос и сказитель .-Т.: Фан, 2008.-С. 66.

Жирмунский, В.М. (1947). Зарифов Х.Т. Узбекский народный героический эпос.- М.: ГИХЛ, -С.294.

Oshiqnoma (2006). IIkitob, Urganch, «Xorazm",187-bet.

Бертельс, Е.Э. (1965). Суфизм и суфийская литература. - М.: Наука, -С. 485.

O'zbek milliy ensiklopediyasi (2004). 8-tom. -T.: "O'zbek milliy ensiklopediyasi", 184-185- betlar.

An-Nasaviy Shixobiddin Muhammad (2006). Sulton Jaloliddin Manguberdi tafsiloti. -T.: "O'zbekiston", 30-40-betlar.

Oshiq Oydin-94 (1994). Dashxovuz, 3-bet.

Бартольд, В.В. (1968). Коркуд, соч. т.v-М.: С.41.

Короглы, Х.Г. (1983). Взаимосвязи эпоса народов Средней Азии, Ирана и Азербайджана. –М.: Наука, С.61.

Nazarov, B. (1988). "Qo'rqut ota kitobi" haqida. // "Yoshlik", №5, 40-bet.

Кононов, А.Н. (1958). Родословная.туркмен.Сочинение Абу-л-Газы хана хивинского,-М.,-Л.: Изд. Ан.

Mirzaev, T. (1981). Qahramonlik eposining yuzaga kAlishi.// O'zbek folьklorining epik janrlari, -T.: Fan, 43-bet.

Короглы, Х.Г. (1972). Шаман, полководец, озан (эволюция образи деде – Коркута). // Советская тюркология. –Баку, №2. –С.48-62.

Диваев, А. (1896). Несколько слов о могиле Хорхут-ата-ЗВО РАО, Т.Х.СП.б. – С.193-194.

Магтымгулы (1977). Ашгабат, «Туркменистан», –Б.234. (678)

Короглы, Х.Г. Кўрсатилган мақола, 52-бет.

Kənan SADIQOV
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının doktorantı
ORCID ID: 0009-0002-9887-9756
E-mail: kanan.sadiqov3@gmail.com

ƏNƏNƏVİ TAR ÇALĞI TEXNİKALARININ MÜASİR BƏSTƏKARLIQDA TƏTBİQİ VƏ FUNKSİONAL ƏHƏMİYYƏTİ

Özət. Məqalədə Azərbaycan tar ifaçılıq texnikaları və onların bəstəkar yaradıcılığında təzahürü və tətbiqi əhəmiyyəti məsələləri araşdırılır. Xüsusən də zəngin muğam sənəti ilə bağlı olan ənənəvi tar çalğı texnikalarından – mizrab və barmaq üsullarından müasir bəstəkarlıqda necə istifadə edilməsi məsələsi ön plana çəkilir. Məlumdur ki, tar ifaçılıq texnikalarının tətbiqi və notasiyada göstərilməsinə dair kifayət qədər elmi nəticələr olmadığından bəstəkarlıqda bir sıra problemlər meydana gəlir. Məsələn, bəstəkar tarın texnikasını nəzərə almadan melodik xətti yazmaqla kifayətlənir və əsəri ifaçıya təqdim edir. Əlbəttə ki, peşəkar bir ifaçı tarın bütün imkanlarından istifadə edərək musiqi mətnini səsləndirir. Bu halda tar üçün nəzərdə tutulmuş əsər bəstəkarın öz fikri və ya yanaşması hesab edilə bilər mi? İstisnalar da vardır ki, bəstəkar özü yaradıcılıq prosesində iştirak edir və notasiyada göstərilməyən texnikaları ifaçıya şifahi şəkildə çatdırır. Bu mənada gənc bəstəkar Rüzgar Əhmədzadənin solo tar üçün "Üzeyir bəy. 140. Tək dahi" əsəri xüsusi diqqəti cəlb edir. Tədqiqatda *daraq*, *iti*, *döymə*, *dəmli*, *xərək*, *kiçik çanaq*, *tərs* mizrab və *ayırma*, *dartma*, *cırmaq*, *qapama*, *xum* sol əl–barmaq texnikalarının istifadə məqamları öyrənilir. Paralel olaraq bəstəkar əsərində həmin texnikaların hansı şəkildə təzahür etməsi araşdırılır, əsərin nəzəri və praktik cəhətləri təhlil edilir. Bu məqsədlə əsərin ilk ifaçısı Sahib Paşazadənin interpretasiyası və əsərin not nümunələri nəzərdən keçirilir. O cümlədən tədqiqat müəllifinin ifaçılıq təcrübəsinə istinad edilir.

Açar sözlər: Azərbaycan tarı, ifaçılıq üsulları, müasir bəstəkarlıq, mizrab və barmaq texnikası, Rüzgar Əhmədzadə.

Summary. This article explores the performance techniques of the Azerbaijani tar and their manifestation and practical significance in the works of composers. The focus is particularly on how the traditional tar playing techniques – namely, plectrum and finger methods related to the rich mugham art are utilized in contemporary composition. It is known that there is a lack of sufficient scientific research regarding the application of tar performance techniques and their notation, which results in various challanges in composition. For instance, composers often write melodic lines without considering the specific technical capabilities of the tar and present the work to the performer. Naturally, a professional performer utilizes all the possibilities of the tar to interpret the music. In such cases, can a work written for tar be considered purely the composer's idea or approach? Exceptions exist, where the composer personally participates in the creative process and conveys techniques not indicated in the notation to the performer orally. In this context, the solo tar piece *"Üzeyir bəy. 140. Tək dahi"* by the young composer Ruzgar Ahmadzada stands out. The research examines the usage of various techniques such as *daraq*, *iti*, *döymə*,

dəmli, *xərək*, *kiçik çanaq*, *tərs* plectrum, and *ayırma*, *dartma*, *cırmaq*, *qapama*, and *xum* the left hand–finger techniques. Parallelly, the study investigates how these techniques manifest in the composer's work, analyzing both theoretical and practical aspects of the piece. For this purpose, the interpretation of the work by the first performer, Sahib Pashazade, and the musical score are reviewed. Additionally, the author's personal performance experience is referenced in the study.

Keywords: Azerbaijani tar, performance techniques, contemporary composition, plectrum and finger techniques, Ruzgar Ahmadzada.

Giriş. Çağdaş dövrdə türk xalqlarının ortaq mədəniyyətinin tədqiqi mühüm aktuallıq kəsb edir. Bu mənada milli musiqi alətlərinin və onların ifaçılıq istiqamətlərinin araşdırılması da diqqət mərkəzindədir. Tar aləti Azərbaycan musiqisində aparıcı yerə sahibdir. Azərbaycan tarının öyrənilməsi sahəsində alətin formalaşması, tarixi mərhələləri, orqonoloji və morfoloji xüsusiyyətləri, xalq musiqisində funksiyası, ustad-tarzənlərin yaradıcılığı geniş şəkildə araşdırılmışdır. Bu istiqamətdə Vaqif Əbdülqasımov, Səadət Abdullayeva, Oqtay Quliyev, Afət Novruzov, Məmmədağa Kərimov və başqalarının elmi əsərləri xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

Azərbaycan tarının geniş istifadəsinə günümüzdə Qafqaz, eləcə də bəzi Yaxın Şərq və Orta Asiya regionlarında rast gəlinir. Tarın əsas çalğı xüsusiyyətləri başlıca olaraq Azərbaycan muğam sənəti ilə bağlı olmuş və görkəmli musiqiçilərin fəaliyyəti ilə daha da zənginləşmişdir. Belə ki, muğam üçlüklərində (xanəndə, tar və kamança) xanəndə və tarın qarşılıqlı əlaqəsi burada əhəmiyyətli rol oynayır. Təsadüfi deyildir ki, bir çox çalğı üsullarının meydana gəlməsi məhz xanəndələrin ifaçılıq üslubu ilə bağlı olmuşdur. Misal olaraq, zəngulə və lal barmaqların tətbiqi bilavasitə xanəndə boğazlarının tarda imitasiyası ilə özünü göstərməkdədir. Bundan başqa ifaçılar tərəfindən çoxsaylı mizrab və barmaq üsulları tətbiq edilir. Tarın başlıca çalğı texnikalarına isə 14 mizrab və 10 barmaq üsulunu aid edə bilərik. Bunlara üst, alt, döymə, tərs, üst-alt, alt-üst, iti, santur, çırtıq, dəmli, xərək, kiçik çanaq, ləng, darama sağ əl – mizrab texnikaları, qapama, lal barmaq, zəngulə, sürüşdürmə, titrətmə, ayırma, dartma, döymə, cırmaq, xum sol əl – barmaq üsulları daxildir. İfaçılar məhz həmin texnikalardan istifadə edərək özünəməxsus çalğı üsulları üzə çıxarmaqdadır.

Ənənəvi tar çalğı texnikalarının müasir bəstəkarlıqda tətbiqi. Ötən əsr qədər olmasa da müasir bəstəkarlıqda tar üçün yazılmış konsert, pyes, kamera-instrumental əsərlərə, eləcə də opera, kamera əsərlərində tar partiyası nümunələrinə rast gəlmək mümkündür. Bu mənada müasir bəstəkarların yaradıcılığında yeni yaranmış əsərlərin elmi-nəzəri təhlili və ifaçılıq-təfsir məsələlərinin araşdırılması aktuallığını qoruyur. Digər tərəfdən müasir bəstəkarlığın başlıca problemlərindən biri tarın çalğı texnikalarının nəzərə alınmamasıdır. Məsələn, bəstəkar tarın texnikasını nəzərə almadan melodik xətti yazmaqla kifayətlənir və əsəri ifaçıya təqdim edir. Əlbəttə ki, peşəkar bir ifaçı tarın bütün imkanlarından istifadə edərək musiqi mətnini səsləndirir. Burada əsas məsələ applikatura və ya artikulyasiyanın göstərilməsi deyil, tarın başlıca texnikalarından istifadə edilməsidir. Məlumdur ki, tar ifaçılıq üsullarının tətbiqi və notasiyada göstərilməsinə dair kifayət qədər elmi nəticələr olmadığından bəstəkarlıqda bir sıra problemlər üzə çıxır. Əksər hallarda bəstəkar milli məqamlara müraciət edərək əsəri müəyyən çərçivəyə salır ki, bu da məqam-muğam qanuna-

uyğunluğuna əsaslanaraq həmin muğamın ifaçılıq xüsusiyyətləri və gəzişmələrindən istifadəni şərtləndirir. Belə olduğu halda not mətnində sadə melodik xətt göstərilir və interpretasiya məsələsi ifaçının ixtiyarına buraxılır. Bununla yanaşı bəstəkarın tar ifaçılığına bələd olmaması və ya tar ifaçısı olmaması, çalğı üsulları barədə az məlumatlı olması da əsas problemlərdəndir.

İstisnalar da vardır ki, bəstəkar özü yaradıcılıq prosesində iştirak edir və notasiyada göstərilməyən texnikaları ifaçıya şifahi şəkildə çatdırır. Bu mənada gənc bəstəkar Rüzgar Əhmədzadənin solo tar üçün "Üzeyir bəy. 140. Tək dahi" əsəri xüsusi diqqəti cəlb edir. Tədqiqatda daraq, iti, döymə, dəmli, xərək, kiçik çanaq, tərs mizrab üsulları və ayırma, dartma, cırmaq, qapama, xum sol əl–barmaq texnikalarının praktikada tətbiq üsulları öyrənilir. Paralel olaraq bəstəkar əsərində həmin texnikaların hansı şəkildə təzahür etməsi araşdırılır, əsərin nəzəri və praktik cəhətləri təhlil edilir. Bu məqsədlə əsərin ilk ifaçısı Əməkdar artist Sahib Paşazadənin interpretasiyası və əsərin not nümunələri nəzərdən keçirilir. O cümlədən tədqiqat müəllifinin ifaçılıq təcrübəsinə istinad edilir.

Əlbəttə ki, tarın çalğı texnikalarının və xırdalıqlarının göstərilməsinə dair yekun elmi tədqiqat işinin olmaması da həmin problemləri meydana çıxarır. Biz isə öz araşdırmalarımız əsasında problemin həlli istiqamətində müəyyən nəticələri işıqlandırırıq. Qeyd edək ki, ilk dəfə bizim araşdırmamızda bu əsərin ifaçılıq və nəzəri aspektləri tədqiqata cəlb edilir.

"Üzeyir bəy. 140. Tək dahi." Əsərin semantik məzmunu Üzeyir Hacıbəylinin irsi ilə sıx əlaqəlidir. Burada təkcə onun yaradıcılıq üslubu deyil, eyni zamanda musiqi nitqi və melodik manevrləri açıq şəkildə duyulur. Bəstəkar Rüzgar Əhmədzadənin əsərin əsas ideyası barədə düşüncələri xüsusi maraq doğurur: "Əsərin meydana gəlməsi Üzeyir bəyin yaradıcılıq fəaliyyətini əks etdirir. Bu mənada ki, əsərə başlamadan öncə, mən, Üzeyir bəyin öz dövründə hansı çətinliklərdən keçdiyini, təzyiqlərə rəğmən necə mübarizə apardığını, eləcə də gələcək nəslə ötürməli olduğu, amma bunları sətiraltı şəkildə etməyə məcbur olduğu prosesləri göz önünə gətirdim. Düşünürəm ki, bunlar təkcə mənim deyil, onun irsini daşıyan bütün musiqiçilərin ortaq qayğısıdır. Həmin tarixi proses və bu fikirlərlə bağlı yaranan hislər məni bu əsəri yazmağa sövq etdi". Həqiqətən də əsərin musiqi məzmununda həmin qayğı və ithaf özünü aydın büruzə verir. Digər tərəfdən tar alətinə qoyulan qadağa, milli musiqimizin və ənənələrimizin sıxışdırılması, muğam və aşıq sənətinin ikinci plana atılması həmin tarixi prosesin ən acılı hissəsidir. Bütün bunlara baxmayaraq Üzeyir Hacıbəylinin böyük səyi ilə tar alətinin nüfuzu qorunmuş və milli musiqi mədəniyyətimiz "assimilyasiya"dan mühafizə edilmişdir.

Bəstəkar əsərin solo tar üçün nəzərdə tutulmasını bu şəkildə əsaslandırır: "Ümumiyyətlə, Üzeyir bəyin bir çox problemlərə tək sinə gərdiyi bizə məlumdur. Heç şübhəsiz ki, həmin dövrdə musiqimizə xidmət edən görkəmli nümayəndələr ona dəstək olurdu. Lakin bəzi məsələlər Üzeyir bəyin düşüncələrində, elmi fəaliyyətində və yaradıcılığında həmişə böyük həssaslıq və ürək yanğısı ilə özünü göstərirdi. Bunlardan ən başlıcası xəlqilik, milli mənsubiyyət və mədəni kodların qorunması və gələcək nəslə ötürülməsi məsələləri olmuşdur. Bu baxımdan onun tar alətinə göstərmiş olduğu xüsusi diqqət və həmin prosesdə çəkdiyi mənəvi təklik əsərin solo tarda olmasını mənə düşündürdü". Məhz bu fikirlərdən yola çıxaraq əsərin məzmunu ilə bağlı ideya daha da aydınlaşır. Dinləyici aspektindən nəzər yetirdikdə əsərdə "Leyli və Məcnun"dan "Koroğlu"ya, bilavasitə Üzeyir bəyin musiqi nitqi ilə bir növ hekayətə qulaq asırıq. Muğam ifası ilə başlayan

sərbəst hissə, Üzeyir bəylə bağlı olan melodik fiqurasiya və manevrlər, aşıq musiqisi və ifaçılıq elementlərinin musiqi məzmununda ayrılmaz şəkildə birləşməsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bununla yanaşı tar ifaçılıq sənətinin nailiyyətləri və alətin imkanlarından səmərəli şəkildə istifadə edilir.
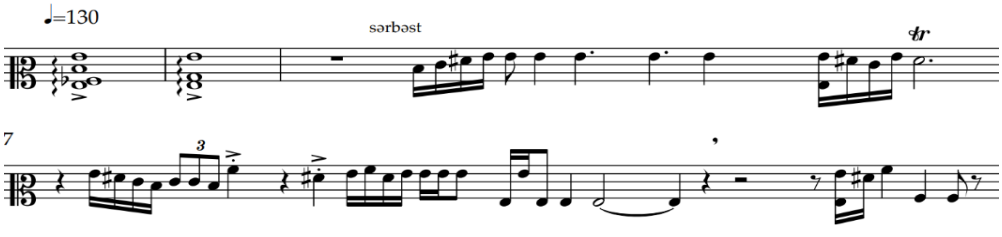
Məlumdur ki, Azərbaycan tar sənəti öz çalğı xüsusiyyətlərinə görə geniş ifaçılıq imkanları təqdim edir. Burada bir çox mizrab və barmaq texnikalarının tətbiqi böyük əhəmiyyət daşıyır. Əsərin ifaçılıq istiqaməti alətin səs yaratma imkanlarından geniş istifadəni şərtləndirir. Belə ki, saz ifaçılığı ilə bağlı mizrab üsulu, flajolet səslənməyə bənzər səs texnikası, xalq musiqisi ilə bağlı mAlizm və barmaqlar əsərin ifasında ön plana çıxır.

Məruzənin əvvəlində də qeyd etdiyimiz kimi tarın çalğı texnikalarını musiqi mətnində göstərilməsinə dair konkret notasiya sistemi mövcud deyil. Bunun da başlıca səbəbi bu istiqamətdə yekun elmi araşdırmanın olmamasıdır. Bir sıra müəlliflər tarın not mətnlərində müəyyən işarə sistemini tətbiq etsə də, bunlar hər müəllifin fərdi yanaşması ilə üzə çıxmışdır. Buna görə də bəstəkarlar not-işarə sisteminə müraciət etmir və melodik xətti göstərməklə (bəzən mAlizm və xırdalıqlar da göstərilmir) kifayətlənirlər. Əsərin təfsirini isə ifaçının peşəkar yanaşmasına buraxırlar. Təhlilini apardığımız əsərin not yazılarında da həmin məsələlər özünü göstərir. Lakin fərqli olaraq bəstəkar bu əsərin ifaçılıq cəhətlərini şifahi şəkildə hazırlıq prosesində çatdırmışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, ilk ifa əməkdar artist Sahib Paşazadə tərəfindən icra edilmişdir. Əsərin 2-ci ifası və elmi-ifaçılıq aspektlərinin təqdimatı[28] isə bizim tərəfimizdən həyata keçirilmişdir. Hazırlıq prosesində yaxından iştirak edən bəstəkar bir çox ifaçılıq priyomlarını şifahi şəkildə çatdırmışdır. Misal olaraq, saz alətinin ifa özəlliyini müəyyən hissələrdə göstərmək lazım gəldikdə, tarda kiçik çanaq və sazvari mizrab üsulları tətbiq edilmişdir. O cümlədən digər çalğı texnikaları da hazırlıq prosesinin nəticəsidir. Növbəti sətrlərdə bu əsərin ifaçılıq məsələləri daha geniş şərh edilir.

Əsər sərbəst hissəli muğam girişi ilə başlayır. Burada darama texnikası və xum üsulu ilə iki akkord səsləndirilir. Akkordlar "sol" mayəli rast məqamının mayəsi, mayə tersiyası və mayə kvintasının səslərini özündə birləşdirir. Burada məqamın tonal pillərinin verilməsi bir növ muğama ön hazırlıq (dəm) kimi çıxış edir. Əraq şöbəsi üzərində qurulan girişdə Rast muğamı üçün səciyyəvi not fiksasiyasından istifadə edilmişdir (Nümunə 1). Lakin növbəti frazalarda "do bekar"dan istifadə edilməsi Mayə şöbəsinin səs sırasına istinad edir. Yalnız sərbəst hissənin sonunda "do diyez" pərdəsinin əlavə edilməsi ilə Əraq şöbəsinin səs sırası özünü göstərir. Notasiyada sərbəstliyin verilməsi ifaçı qarşısında daha geniş imkanlar yaradır. Bəzi frazalarda "lya" pərdəsinə tamamlanma bir növ Kürdü şöbəsinin xüsusiyyətini ortaya çıxarır.
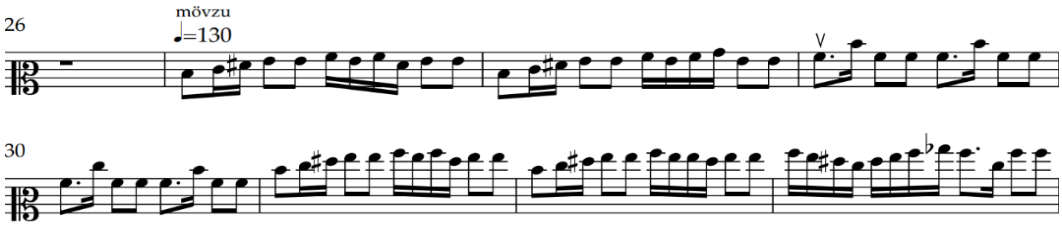
Nümunə 1



[28] 1 oktyabr 2025-ci il tarixində Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin filialı olan Qara Qarayevin ev-muzeyinin açılışının 7 illiyi və Beynəlxalq Musiqi Günü münasibətilə keçirilən tədbirdə çıxışımız baş tutmuşdur.
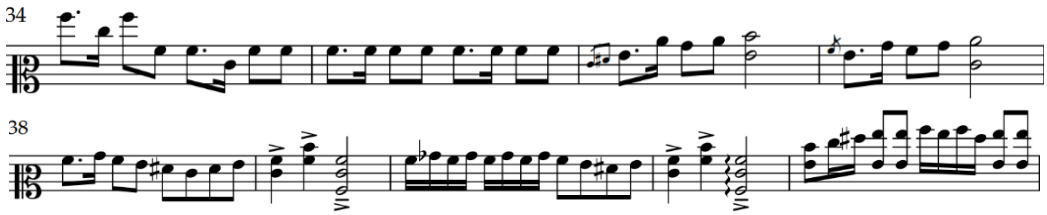
Mövzu hissəsi dəqiq metro ritmik quruluşa malik olub, özündə aşıq havalarının ifaçılıq xüsusiyyətlərini ehtiva edir (Nümunə 2). Mayə ətrafında gəzişmə, melodiyanın üç-dörd səs üzərində qurulması, punktirli frazalar aşıq musiqisinin cəhətlərini daha qabarıq şəkildə önə çıxarır. Kiçik çanağa yaxın vəziyyətdə çalğı və sazvari mizrab üsulu (bir növ sazın təzənə üsulunu təqlid edən) bu hissənin əsas çalğı texnikasını təşkil edir. Not mətnində yer almasa da açıq sarı simin ("sol" səsinin) davamlı təkrar edilməsi məhz saz ifaçılığı ilə bağlı üslubu xatırladır. Tar çalğısında dəmli mizrab texnikası kimi çıxış edir.

Nümunə 2
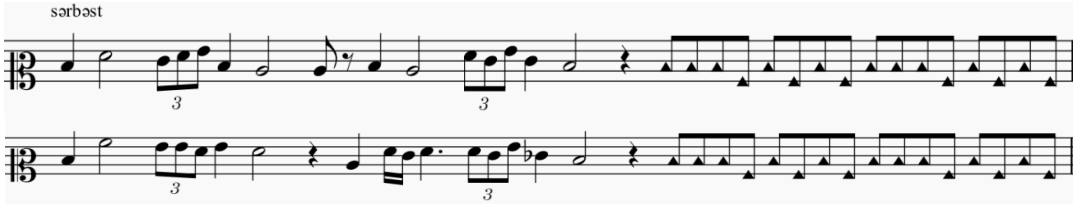


Cümlənin sonunda "si bemol" alterasiyası və "lya" pərdəsində tamamlanma yenidən Kürdünün xarakterini ortaya çıxarır. Məlumdur ki, Kürdü şöbəsi şur məqamının səs sırasını təşkil edir. Lakin burada məqama keçid etmədən Kürdü pərdələrində qalıcı səslənmə yaradılması ilə səciyyəvidir. "Lya" mayəli şur məqamında həmin pillələr mayə (lya), mayənin kvartası (re) və mayənin kvintasından (mi) ibarətdir. Növbəti mövzu (36-41-ci xanələr) iki dəfə təkrarlanır. Birinci təkrarın əsas cəhəti dəmli mizrab üsulunun saxlanılmasıdır. İkinci təkrarda isə nisbətən daha yığcam səs yaratmaq üçün tərs mizrab texnikası tətbiq edilir. Melodik xəttin ifasında cırmaq və dartma barmaq üsulları ilə xırdalıq yaradılır.

Nümunə 3



Növbəti sərbəst hissə öz musiqi nitqinə görə seçilir (Nümunə 4). Burada melodik manevrlərlə bir növ hekayət eşidilir. "Re" mayəli şur məqamının səs sırasına istinad edən mövzu nisbətən həzin və təksəsli inkişaf edərək sanki danışıq nitqini xatırladır. Bəstəkarın yanaşmasına əsaslansaq əslində buna Üzeyir bəyin musiqi nitqi kimi baxa bilərik. Mayənin üst mediantası (fa) və mayənin kvintası (lya) üzərində dayanmalar melodik inkişafı mayə pilləsinə aparır. Motivlər arasında xüsusi səs yaratma metodundan istifadə edilir. Not nümunəsində "▲" başlığı ilə göstərilən notlar xərək mizrab texnikası ilə ifa edilmişdir.
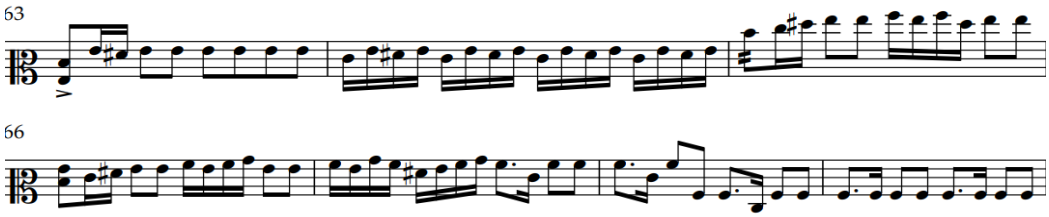
Nümunə 4



Xərək mizrab texnikası mizrab böyük xərəyə yaxın bir vəziyyətdə işlədilməsini nəzərdə tutur və sağ əl biləyi nisbətən geri çəkilir. Xərək mizrabla ifa zamanı təbii açıq, parlaq səslənməyə nisbətən tutqun, boğulmuş və qapalı tonda səslənmə əmələ gəlir.

Burada isə xərəyin tam yaxınlığında və yazılışından bir oktava yuxarıda ifa edilmişdir. Bu da bir növ flajolet səslənməni xatırladır ki, əsas tondan əlavə onun obertonları duyulur. Həmin fraza motivlər arasında bağlayıcı rol oynayır.

Nümunə 5



Sərbəst hissədən sonra yenidən əsas mövzunun ritmik xüsusiyyətləri bərpa edilir. Əvvəldə səslənən "aşıq motivi" burada özünü göstərir və yenidən işlənilir. Koda funksiyası daşıyan sonluqda rast məqamı (Mayəyi-Rast şöbəsi) və şur məqamının (Kürdü şöbəsi) pərdələrində dayanmalar təkrarlanır və "sol" mayəli rast məqamına tamamlanır.

Ümumi olaraq əsər boyunca iti, döymə mizrab texnikaları və lal barmaq, qapama barmaq üsulları bir sıra yerlərdə tətbiq edilir. Bu tar çalğısı və ənənəvi ifaçılıqla bağlı texnikaları təşkil edir. Qeyd etdiyimiz kimi əsərin ifaçılıq xüsusiyyətləri bəstəkar tərəfindən şifahi şəkildə çatdırılmışdır. Bəhs edilən çalğı üsulları bizim çıxışımız ilə həm elmi-nəzəri, həm də ifaçılıq aspektləri tam təqdim edilmişdir. Təhlili aparılan ifaçılıq üsulları əsərin 2-ci təqdimatını əhatə edir. Burada bəstəkarın göstərişi ilə bəzi çalğı texnikaları daxil edilmişdir. Lakin əsər ifa baxımından ilk çıxışı ilə eynilik təşkil edir. Əsərin bədii və texniki ifaçılıq göstəriciləri əsas olaraq alətin çalğı texnikalarını nümayiş etdirməyi nəzərdə tutur. Virtuoz yanaşma əsərin başlıca ifaçılıq cəhətini təşkil edir.

Nəticə. Tar ifaçılığında yeni repertuarın meydana gəlməsi bu istiqamətdə tədqiqat aparılmasını zəruri məsələ edir. Gənc musiqiçilərin ifaçılıq və bəstəkarlıq yanaşmaları xüsusi maraq doğurur. Bu mənada gənc bəstəkar Rüzgar Əhmədzadənin fəaliyyəti diqqəti cəlb edir. Burada milli və müasir yanaşmaların vəhdəti özünü göstərir. Ənənəvi çalğı üsullarının müasir kompozisiyada tətbiq edilməsi və alətin imkanlarından yüksək səviyyədə istifadə edilməsi xüsusi önəm daşıyır. Adətən bəstəkarların fəaliyyətində həmin problemlər göz ardı edilsə də, təhlilini apardığımız əsərin ifaçılıq aspektlərində bu məsələ ciddi şəkildə gözlənilir. Əsərin hazırlıq prosesində bəstəkarın iştirakı və çalğı özəlliklərinin ifaçıya çatdırılması mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bununla yanaşı tarın ifaçılıq üsullarının notasiyada göstərilməsi problemi öz aktuallığını qoruyur. Bu isə öz növbəsində yekun tədqiqat işi və elmi nəticələr tələb edir.

ƏDƏBİYYAT

Abdullayeva S. A. (2002). Azərbaycan xalq çalğı alətləri. Bakı: Adiloğlu, 454 s.

Əbdülqasımov V. (1989). Azərbaycan tarı. Bakı: İşıq, 95 s.

Hacıbəyli Ü. Ə. (2010). Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Apostrof, 176 s.

Novruzov A. M. (2014). Tar ifaçılıq sənətinin inkişafında bəstəkar əsərlərinin rolu. Dərs vəsaiti. Bakı: 199 s.

Rəhmətov Ə. (1980). Azərbaycan xalq çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri. Bakı: İşıq, 108 s.

Notoqrafiya

Əhmədzadə R. (2025). "Üzeyir bəy. 140. Tək dahi". Əlyazma.

Doç. Dr. Kuanishbek TUREKEEV
İnovasyon Teknolojileri Üniversitesi
E-mail: turekeev@inbox.ru

KARAKALPAK HALKININ DÜĞÜN TÖRENLERİNDE HALK ŞARKILARININ ROLÜ VE ÖNEMİ (KARAKALPAKISTAN, NAVAI VE SEMERKANT BÖLGELERINDEKI KARAKALPAKLAR ÖRNEĞINDE)

Özet. Tüm Türk halkları gibi, Karakalpak halkı da asırlık bir tarihe sahip zengin kültürü, gelenekleri ve görenekleriyle öne çıkmaktadır. Merasimleri ve geleneksel bayramları, halk şarkıları ile uyumlu olarak gerçekleştirilir ve yalnızca estetik zevk vermekle kalmaz, aynı zamanda manevi bir eğitim aracı olarak da hizmet etmektedir. Bu şarkılar, halkın dünyagörüşünü, yaşam felsefesini, geleneklerini ve toplumdaki ilişkilerini ifade etmektedir. Özellikle düğünler, Karakalpak halkının sözlü yaratıcılığının ve müzik mirasının parlak bir örneğidir. Düğün töreninde halk şarkıları önemli bir yer tutduğu bilinmektedir. Törenler sırasında, özellikle gAlinin düğündeki katılımı özel bir öneme sahiptir. Hayatının yeni bir aşamasına girmesi vesilesiyle düzenlenen «bet ashar» (bet açar) töreni ve «sınsıw» (GAlin ağıtı) şarkısı bunlar arasındadır.

«Sinsiw», kızın annesi, kız kardeşleri ve yakın akrabaları tarafından evlilik öncesi bir törende söylenen bir şarkıdır ve içeriği, kıza verilen hayat ipuçları, geleceğe yönAlik dilekler, güzel anılar ve biraz hüzünle zenginleştirilmiş duyguları somutlaştırdığını göstermektedir. Bu şarkı, gelinin yeni hayata hazırlığını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda kadınların toplumdaki ve ailedeki rolünü, düşüncelerini ve duygularını da yansıtır. «Bet Açar», gelini yeni aile üyelerine ve komşularına tanıtmak amacıyla düzenlenen geleneksel bir törendir ve gelinin edebini, bilgisini ve kültürünü, güzelliğini ve tevazuyu özellikle anlatdığı görünmektedir. Şarkılarda, öğretmen rollerini üstlenen şarkıcılar tarafından yeni bir ortamda gelinin nasıl davranması gerektiği, görevleri ve sorumlulukları ile iyi bir gelin, iyi bir eş ve iyi bir anne olma konusundaki ipuçları yaratıcı bir şekilde anlatılır.

Anahtar kelimeler: Karakalpaklar, düğün, «bet ashar» (yüz açmak), törenler, gelenekler.

Özət. Bütün türk xalqları kimi, qaraqalpaq xalqı da çox əsrlik tarixə malik zəngin mədəniyyəti, ənənələri və adətləri ilə seçilir. Mərasimləri və ənənəvi bayramları xalq mahnıları ilə uyğun şəkildə keçirilir və bu, yalnız estetik zövq verməklə kifayətlənmir, həm də mənəvi tərbiyə vasitəsi kimi xidmət edir. Bu mahnılar xalqın dünyagörüşünü, həyat fəlsəfəsini, ənənələrini və cəmiyyətdəki münasibətlərini ifadə edir.

Xüsusilə toylar, qaraqalpaq xalqının şifahi yaradıcılığının və musiqi irsinin parlaq nümunəsidir. Toy mərasimində xalq mahnılarının mühüm yer tutduğu məlumdur. Mərasimlər zamanı, xüsusilə gəlinin toydakı iştirakı xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Həyatının yeni mərhələsinə qədəm qoyması münasibətilə keçirilən «bet ashar» (üz açma) mərasimi və «sınsıw» (Gəlin ağıdı) mahnısı bunlar arasındadır.

«Sınsıw», qızın anası, bacıları və yaxın qohumları tərəfindən evlilik öncəsi mərasimdə ifa olunan bir mahnıdır və onun məzmunu qıza verilən həyat tövsiyələri, gələcəyə dair arzular, gözəl xatirələr və bir az da kədər ilə zənginləşdirilmiş duyğuları əks etdirir. Bu

mahnı yalnız gəlinin yeni həyata hazırlığını göstərmir, həm də qadınların cəmiyyətdə və ailədəki rolunu, düşüncələrini və duyğularını əks etdirir.

«Bet Açar» isə gəlinin yeni ailə üzvlərinə və qonşulara təqdim olunması məqsədilə keçirilən ənənəvi mərasimdir və gəlinin ədəbini, biliyini və mədəniyyətini, gözəlliyini və təvazökarlığını xüsusi şəkildə göstərir. Mahnılarda, müəllif rolunu üzərinə götürən ifaçılar vasitəsilə gəlinin yeni mühitdə necə davranmalı olduğu, vəzifələri və öhdəlikləri, həmçinin yaxşı gəlin, yaxşı həyat yoldaşı və yaxşı ana olmaq üçün məsləhətlər yaradıcı şəkildə çatdırılır.

Açar sözlər: Qaraqalpaqlar, toy, "bet ashar" (üz açma mərasimi), ayinlər, ənənələr.

Summary. Like all Turkic peoples, the Karakalpak people are distinguished by a rich culture, traditions, and customs with a centuries-old history. Their rituals and traditional holidays are held in harmony with folk songs, which not only give aesthetic pleasure, but also serve as a means of spiritual education. Through these songs, the people's worldview, life philosophy, traditions, and relationships in society are expressed. In particular, wedding ceremonies are a vivid example of Karakalpak folklore and musical heritage. Folk songs play an important role in the wedding ceremony. In the process of ceremonies, in particular, the participation of the bride in the wedding is of particular importance. Among them are the «bet ashar» ceremony and the «sınsıw» song, which are held on the occasion of his entering a new stage in life.

«Sınsıw» is a song performed by the girl's mother, sisters, and close relatives at a pre-wedding ceremony, the content of which embodies life advice given to the girl, wishes for the future, pleasant memories, and feAlings enriched with a bit of sadness. Through this song, not only is the bride's readiness for a new life reflected, but also the role of women in society and the family, their thoughts and feelings. «Bet ashar» is a traditional ceremony held to introduce the bride to new family members and neighbors, in which the bride's manners, knowledge and culture, beauty and modesty are specifically described. In the songs, singers who have taken on such roles as a teacher creatively describe how the bride should behave in the new environment, her duties and responsibilities, as well as advice on being a good bride, a good wife, and a good mother.

Keywords: Karakalpaks, wedding, "bet ashar" (face unveiling), ceremonies, traditions.

Giriş. Karakalpak halkının düğün törenleri, zengin manevi içeriği, geleneksel gelenekleri ve folklor örnekleriyle halk kültürünün ayrılmaz bir parçasıdır. Düğün törenleri aracılığıyla toplum üyeleri arasındaki sosyal bağlar, aile ilişkileri güçlendirilir ve değerler ve gelenekler nesilden nesile aktarılır. Bu süreçlerde etnofolklor unsurları - şarkılar, anekdotlar, sembolik anlam taşıyan törenler ve ritüeller, gelenekler - özel bir yere sahiptir.

Halkımızın düğünlerindeki gelenekler, sosyal ilişkileri düzenlemekle birlikte, halkın estetik ve manevi dünya görüşünü de ifade edmektedır. Bu törenlerde söylenen şarkılar - «bet ashar» (yüz açmak), «ha'wjar» (gelin ağlatma türküsü), «sınsıw» (gelin ağıtı) gibi folklor türleri, gelin ve damadın yeni hayata adım atmadaki iç duygularını, aile bağlarını ve toplumun geleneklere karşı tutumunu yansıtır. Bu nedenle, Karakalpak düğün törenleri ve bunlarla ilgili folklor geleneklerinin incelenmesi, halk kültürünün hazinesini incelemeye ve korumaya hizmet eder. Bu makalede, bu konu kısmen ele alınmıştır ve yayınla-

nan folklor literatürü ve yazar tarafından yürütülen saha araştırmaları sırasında toplanan etnografik materyaller temelinde analiz yapılmıştır. Bu makalede sunulan bilgiler, daha önce yayınlanan kaynakları tamamlayan ek bir folklor metni olarak hizmet vermektedir. Bu da, Karakalpak halkının düğün törenlerindeki etnofolklor geleneklerini daha derinlemesine incelemeye, modern biçimlerini ve tarihsel değişikliklerini gözlemlemeye olarak tanılmaktadır.

Düğün ve orada çalınan halk şarkıları. Karakalpak halkında nikâh düğünleri genellikle genç adam ailesinin temsilcileri tarafından kıza verilen kalın parası tamamen ödenmesinden sonra düzenlenir. Bundan sonra, düğün törenine hazırlık yapılır ve onunla ilgili kapsamlı gelenekler, ritüel süreçler gerçekleştirilir, özellikle geline verilen sep, süs eşyaları, yeni ailenin ihtiyaç duyduğu ev eşyaları tamamlanır. Karakalpak geleneğine göre, gelin kendi köyünden ayrılmadan önce akrabalarına ve komşularına veda etmek için gider ve bu gelenek halk arasında «tanisiö» olarak adlandırılır (Yesbergenov, Atamuratov, 1975: 81). Orada, bir kız arkadaşı veya eniştesi eşlik ederek her eve gittiğinde, onlardan hediyeler - kumaş, kıyafet veya mücevherler - almak âdet haline gelmiştir. Bazen bu veda töreni, gelin evine gelen misafirlerin hediyelerle birlikte düğüne yardım olarak çeşitli eşyalar getirmesiyle eş zamanlı olarak gerçekleşir. Aynı gün damat tarafından gönderilen bir büyükbaş hayvan («soğim») olarak adlandırılıyordu ve onu ham et halinde komşulara dağıtma geleneği vardı (Bekmuratova, 1970: 71).

Tüm meseleler çözüldükten sonra, «esik ashar» («kapı açar») geleneği uygulanır, yani damadın arkadaşlarıyla gelini götürmek için gelmesi. Gelin evinde, onları karşılamak için «jol jurgizer» («Sürücü/süren kişi») olarak bilinen önceden var olan qadalar düzenlenir. Bu törende, köy kadınları damadın gelinin evine gitmesine izin verir. Genç adam ve temsilcileri gelin gelinlerine para, yani «qade» («para») verirler, bu qadalar her bölgede kendi ölçüsü ve değerine sahiptir ve az veya çok verilmesi sosyal statüye de bağlıdır. GAlinin evine girmeden önce «kempir öldi» («yaşlı kadın öldü») ve «iyt úrdi» («köpek havladı») gibi ilginç ve sembolik gelenekler yapılıyordu. Bunlar, yaşlı kadınlar tarafından yürütülür ve çocuk sahibi olma ve mutlu bir yaşam dileklerini somutlaştırır.

Gençler otağa girdiklerinde, damad için özel bir «kurak körpeshe» («kırkyama örtü») - kuralı bir içi pamuklu örtü hazırlanır. Gelinin eniştesi genç adamın oturduğu yere yaklaşmalı ve gelinin eniştesi geleneklere göre «ko'rpeshe qa'de»sini («ko'rpeshe - döşek», «qa'de» - «para») kabul etmesi gerekir. Daha sonra kızlar ve erkekler arasında şiirsel soru-cevaplarla ilgili bir çay töreni düzenlenir ve sorulara cevap bulunmazsa, şarkı söyleme veya başka oyunlar oynama gerekebilir. Misafirler için özel yemekler, özellikle damat için «tös» («kuzu göğsü») hazırlanırdı. Dedikten sonra, geri kalanı yangalara ve hizmette olanlara dağıtılır (Yesbergenov, Atamuratov, 1975: 72).

Karakalpaklar, kudalara özel bir saygı olarak «bawır qa'de» («bawır» - «ciğeri», «qa'de» - «para») hazırlar ve kabul sürecinde akrabalar düzeye bağlı olarak farklı miktarlarda para yatırırlar. Akşam, gelinin yanında iki yeni kalır, «qol uslatar» («gAlinin Alini tutmak») ve «shash siypatar» («saçını okşamak») geleneklerini yerine getirir ve genç adamdan özel bir hediye alırlar. Bu törenlerde de «shimildiq baylar» («kızın perdesin bağlar / çadırı bağlar») ve «to'sek salar» («yatak serer») gibi qadalar yapılır ve bunlar sadece Karakalpaklar arasında değil, diğer komşu halklar arasında da yaygındır (Bekmuratova, 1970: 72).

Dünürler geldiklerinde gerçekleştirilen «qudalarga suw qoyiw» («kudaların üzerine su dökmek») töreni, «ılay jag'ıw» («yüzüne çamur sürmek»), «qamır jag'ıw» («yüzüne hamur sürmek») gibi oyun ve eğlencelerin eşliğinde gerçekleştirilmiştir. Gelini götürürken arabaya yurt eşyaları, sandıklar ve yorganlar yüklenir ve zamanın değişmesiyle radyo, televizyon ve diğer modern eşyalar eklenir. Dünürler bir gece yatıp ertesi gün kızları götürme geleneği eskiden yaygındı, ancak daha sonra bu tören aynı günde gerçekleştirilir (Ayimbetov, 1988: 238-239).

Karakalpak halkında kız evlendirme töreninde bir dizi önemli gelenek gözlemlenmektedir. Bu tür törenlerden biri, gelinin baba evinden ayrılırken babasından aldığı dua, halk arasında «ak patiya[29]» olarak bilinir. Bu dua, kızın yeni bir yaşam aşamasına girdiğini sembolik olarak ifade eder.

Kız evinden ayrılırken çalınan «ha'wjar» şarkısı, halk sözlü sanatının nadir bir incisidir. Bu şarkının tarihi uzak geçmişe dayanır ve gAlinin ebeveynleriyle vedalaşmasını, akrabalarına ve kız kardeşlerine olan sevgisini ve sevdiklerine kavuşamadığı için duyduğu üzüntüyü yansıtır. Şarkı, bazen kız ve yakınları tarafından sırayla söylenir. Aşağıda «ha'wjar» şarkısından bir örnek verilmiştir:

Karakalpakça	Türkçe
Óz ákemniń esigi jupar esik háwjar, Qaynatamnıń esigi sheńgel esik háwjar, Kirsem-shıqsam shashımdı jular esik háwjar. Kirsem-shıqsam shashımdı sıypar esik háwjar, Zar kóylektiń etegin ilermeken háwjar, Qádirimdi teksiz qul bilermeken háwjar, Sultan basım ǵarrıǵa qorlar boldı, háwjar, Dos jalasıp, dushpanlar kúlermeken háwjar. (Bauatdinova, 2019: 98)	Babamın kapısı, mis kokulu kapı heycâr, Girip çıktıkça saçımı okşar kapı heycâr. Kaynatamın kapısı, dikenli kapı heycâr, Girip çıktıkça saçımı yolar kapı heycâr. Zar elbisemin eteğini ilermiş heycâr, Kıymetimi değersiz kul bilirmiş heycâr. Sultan başım gurura kurban oldu heycâr, Dost ağlayıp, düşmanlar güler mi heycâr?

Bu şarkıda, babasının evi sevgi ve huzurun bir sembolü olarak tasvir edilirken, kızın yeni ziyaret ettiği evde yabancı ortamın düzenlerinden ve kendi değerinin çiğnenmesinden duyduğu endişe açıkça ortaya çıkar. Ayrıca, gelin evden çıkarken çalınan bir başka şarkı türü de «sın'sıw»dir. Bu türdeki şarkılar da «ha'wjar» gibi hüzün ve ayrılık ruhunda olup, kızın mutlu bir şekilde büyüdüğü eve, aile üyelerine, çocukluk anılarına olan minnettarlığı gelecekte olan özlemleriyle doldurulmuştur. Örneğin:

Karakalpakça	Türkçe
Shalqayıp esken shańlaǵım, Buralıp ósken bosaǵam, Tuwısqan-tuwǵan qurbılar, Xosh bolıńlar kórgenshe, Ali-jurtım, aǵalar. (Qaraqalpaq… 1990: 50)	Çocukken büyüdüğüm dallarım, Evimde, köşemde yetiştiğim, Yakın akrabalar, dostlar, Hoşça kalın, görüşünceye dek, Ülkemin insanları, kardeşlerim.

Eğer sevgilisine değil, yabancı birine evlendirilirse, şu şarkı söylenirdi:

[29] Ak patiya - gelinin babası tarafından düğünde verilen Fatiha



Gelinin kendi baba evini terk etmesi. 2020 yılı. Çimboy / Karakalpakstan.

Karakalpakça	Türkçe
Áwelha dunyaǵa shıqtım qız bolıp, Baǵlarda ashılǵan qızıl gúl bolıp, Jeterge jetpeske endi sóz bolıp, Isim kAlispese jılamayın ba? Ómirim óter jarasıqsız jaz kibi, Baǵlardaǵı qazan urǵan gúl kibi, Meni ertip jiberdińler gúń kibi Gúń ornına kettim jalamayın ba? Ata-atam qaramaydı jayıma, Neke qıyǵan molla qaldı qanıma, Awzı túkli gúrji keldi janıma, Qızıl gúldey edim soldım ármanlı. Qayǵı qıstı sıymay turman hanama, Mennen sálem aytıń ata-anama, Barıp aytıń aq sút bergen anama, Qızıl gúldey edim soldım ármanlı. (Ayimbetov, 1988: 20)	Evvelâ dünyaya çıktım kız olarak, Bahçelerde açılmış al gül olarak, Varamadım muradıma, söz olarak, İsmim anılmasa ağlamayayım mı? Ömrüm geçer uyumsuz bir yaz gibi, Bahçedeki solmuş gonca gül gibi, Beni yolladınız sessiz bir gün gibi, Gün yerine gittim, ağlamayayım mı? Atam, anam bakmaz artık hâlime, Nikâh kıyan molla kaldı kanıma, Sakallı bir Gürcü geldi yanıma, Kızıl gül idim, soldum dert ile. Keder bastı, sığmam artık haneme, Benden selâm söyleyin atama-anama, Veren ak sütlü anneme, canıma, Kızıl gül idim, soldum dert ile.

Ayrılış töreninden sonra, gAlin gAlinleri eşliğinde arabaya binip, genç adamın evine gider. Özellikle, «sın'sıw» ve «ha'wjar» şarkılarının Karakalpak kadınlarının sosyal yaşamını incelemede paha biçilmez bir kaynak olduğu bAlirtilmAlidir. Bu folklor türleri aracılığıyla, halkın yaşamındaki karmaşık sosyal ilişkiler, özellikle kadın kaderi, toplumdaki eşitsizlik ve aşk temAlinde aile kurma imkanının sınırlı olduğu ortaya çıkar. Tam da bu şarkılarda, kadınların içsel ıstırabını, kadere itaatkarlığını ve çoğu zaman kendi isteklerine aykırı olarak yabancıya evlendirilmelerini anlayabiliriz. Ancak, yaşamın tüm dönemlerinde bu tür kurallar mutlak ve değişmez değildir. Özellikle, 20. yüzyılın sonlarına gAlindiğinde, Karakalpak toplumunda eskiden var olan kaçırma geleneği aracılığıyla evlilik yapmanın gönüllü geleneğe dönüşmesi nedeniyle, «ha'wjar» ve «sın'sıw» şarkılarının

önemi azalmış ve icraları azalmıştır. Bu süreç, bu şarkıların bAlirli bir anlamda yok olma döneminin başladığını göstermektedir. Aynı zamanda, 21. yüzyılın ilk yirmi yılı boyunca, «ha'wjar» şarkısı halk arasında yeniden canlandı ve geleneksel olarak düğün törenlerinin bir parçası olarak canlandırılır. Ancak, bu dönemde şarkının icra gelenekleri önceki dönemlerden farklı bir şekilde ortaya çıkmıştır - kızın kendisi veya yakınları tarafından canlı icra geleneği neredeyse kaybolmuştur. Şimdi «ha'wjar» çoğunlukla tören için özel olarak görevlendirilen icracılar tarafından sembolik olarak icra ediliyor.

«Bet ashar» töreni ve o zaman çalınan şarkılar

GAlin yeni aileye geldikten sonra, akrabalar, yakınlar ve komşularla tanıştırma töreni yapılır. Bu tören, Karakalpak halkı arasında «bet ashar» olarak adlandırılır ve komik bir şarkı söyleyen bir erkek tarafından yürütülür. Uygun imralarla her kişiyi tanımlarken, gAlin eğilerek selam verir. Burada aşağıdaki tanımları duyabilirsiniz:

Karakalpakça	Türkçe
Awzında bar allası, Basında bar sállesi, Iyninde bar mellesi, Pálenshe iyshanǵa ber bir sálem!	Ağzında Allah adı, Başında sarığı var, Omzunda kuşağı var, Falan şeyhe bir selam ver!
Eltiri tonnıń jaǵası, Duyım jurtınıń aǵası, Pálenshe aqsaqal degen qaynaǵan, Oǵanda beriń bir sálem!	El dokuması kaftanı, Bütün yurdun ağası, «Falan ağa» derler kaynanağana, Ona da bir selam verin!
Aq ordanıń iyesi, Pálenshe degen qayın atań, Qayın atańa bir sálem!	Ak ocağın sahibidir, «Falan bey» denir kaynatanız, Kaynatanıza da bir selam!
Kóshkende kóshti baslaǵan, Jawlıǵın qıya taslaǵan, Pálenshe degen qayın eneń, Qayın eneńe bir sálem.	Göçerken önde yürüyen, Yemenisini yana atan, «Falan hanım» derler kaynananıza, Kaynananıza da bir selam!

Selam verme geleneğiyle birlikte, bu törende gAlin için öğütler, ahlak ve etik içerikli şiirler de söylenmiştir. Örneğin:

Karakalpakça	Türkçe
Úyge qonaq kelgende, Tońqıldama kAlinshek, Bolar-bolmas nársege, Solqıldama kAlinshek.	Eve misafir geldiğinde, Somurtma sen ey gAlin kız, Her küçük şeye, Hemen atarlanma gAlin kız.
Qayın eneńe oylaspay, Tompańlama kAlinshek, Bárin ózim bilemen dep, Shompańlama kAlinshek. (Qaraqalpaq… 1990: 50)	Kaynananın sözüne bakmadan, Umursamaz olma gAlin kız, «Her şeyi ben bilirim» deyip, Ukala kesilme gAlin kız.

Karakalpakların «bet aşar» ritüellerini ve şarkılarını incelerken, Karakalpakistan'dan uzak bölgelerde yaşayan yurttaşlarımız arasında da içerik olarak birbirine yakın, manevi ve ahlaki ilkeleri içeren bir icra görülebilir. Bu tür yerlerden biri, Semerkand bölgesinin Bulungur ilçesinde bulunan Mitan (Karakalpakça'da - Müten) köyüdür ve bu bölgede geleneksel olarak düzenlenen «bet aşar» törenini gözlemlemek zorunda kaldık. Burada da gAlinlere verilen öğütler şarkı şeklinde ifade edilmiştir. Örneğin:

Karakalpakça	Türkçe
Hay kAlinchak, hay kAlinchak, Esh bolmaǵın erinchak, Qaynatań ish buyirǵanda, Oqırayma kAlinchak, Qaynanań ish buyirǵanda Qıynalmaǵın kAlinchak, Hay kAlinchak, Taqtaydı alıp kel degenda, Taqıllatpa kAlinchak, Oqlawdı alıp kel deganda Oylanmaǵın kAlinchak, Suw alıp kel deganda, Sóylamagin kAlinchak, Ay kAlinchak, appaq kAlinchak, Tushkan jayıńa bolǵın munasip kAlinchak. (KK1)	Ey gAlin kız, ey gAlin kız, Üşengeç olma sakın kız, Kaynatana iş buyurduğunda, Kaş çatma sen ey gAlin kız, Kaynanan iş buyurduğunda, Sıkıntıya düşme gAlin kız. Ey gAlin kız, Tahtayı getir denildiyse, Patırtı yapma gAlin kız, Oklavayı getir dendiğinde, Durup düşünme gAlin kız, Su getir denildiğinde, Söz uzatma gAlin kız. Ay gAlin kız, bembeyaz gAlin kız, Bastığın yere yaraşır ol gAlin kız.

Karakalpakistan'da yaşayan Karakalpakların «bet aşar» ritüAline en yakın performansı, Navoiy bölgesindeki Karakalpakların bet aşar ritüelinde çalınan aşağıdaki şarkıda bulduk:

Karakalpakça	Türkçe
Anaw otqan atası, Qara jerdiń jurtası, Hadallıq penen qızmet qıl, Ómirge tiyer patası, Atańızǵa et salem. Anaw otqan enesi, Qara jerdiń kemesi, KAlinim meniń keldi dep, Tóbesi kókke jetken, Eneńizge et sálem. Kórimligin berińiz, Ala-ǵula demeńiz, Atın aytıp qoymańız, Qaynaǵana et sálem. Anaw otqan qaynisi, Qaynisis degen qay kisi,	Şu göçüp giden babası, Toprağın öz sahibi, Helâllikle, hizmetle Dualarına layık ol, Kaynatana et selam. Şu göçüp giden anası, Toprağın nazlı gemisi, «Gelini geldi» diyerek, Göklere ermiş sevinci, Kaynananıza et selam. Güzelliğini ver hele, «Alacalı» deme sakın, Adıyla hitap etme, Kaynağana et selam. Şu gülen küçük kaynı, «Kaynım» dediğin ne kişi,

Aǵam qatın aldı dep, Keregi maǵan qaldı dep, Qalın malın ótkizip, Mende qatın alam dep, Quwanıp otır qaynisi, Qaynisine et sálem. Anaw otqan biykeshiń, Jibekten ótken súykeshiń, Bayına jaqsı bolmasa, Arańa túser kúykeshiń, Biykeshine et sálem. Alimizdiń kárisi (qariyasi) Pálenshe atańa ber sálem. (KK2)	«Ağabeyim evlendi» deyip, «Şimdi sıra bende» deyip, Kalın malı ödeyerek, Ben de kız alırım deyip, Sevinçle dolmuş kaynısı, Kaynına da et selam. Şu oturan yengeciğin, İpeği geçen süsüyle, Kocasına iyi olmazsa, Aranıza düşer sözüyle, Yengene de et selam. Ve Alin ihtiyarı var, Ak sakallı ulu kişi, «Falan ata» derler ona, Unutma ona da selam.

Navai bölgesi Karakalpaklarında yaygın olan bu «bet ashar» şarkıları, içerik açısından çoğunlukla aile üyeleri ve gAline olan ilişkileri ile ailedeki rolleriyle ilgili durumları içerir. Ayrıca, gAlinlere verilen talimatlar aracılığıyla yeni ailenin kurallarına uyulması gerektiği vurgulanır.

Karakalpak halkında gAlin düğünlerinde yer alan «bet ashar» töreni hakkında konuşurken, onunla ilgili bazı sihirli hayal gücüne zengin geleneklere değinAlim. Her şeyden önce, tören sırasında gAlinin başına ipek bir başörtüsü takılır ve bir ucu meyve ağacının dalına bağlanır. Bir erkek çocuğun bu dalı tutması gelenektir. Bir erkek çocuğun törene katılımı, genç bir ailede bir erkek çocuğun «jas shañaraq ulli bolsin!» (gençlerde bir oğul doğsun!) demesi anlamına gAlir. dileklerini ifade eder. Karakalpaklarda, ritüAlin bir katılımcısı olan çocuk meyve ağacının dalını, Navai ve Semerkantlı Karakalpaklar ise oklok'u, Fergana'lılar ise kaşığı tutarak gAlinin yüzünü açma alışkanlığı vardı (PMA). Bir erkek çocuğun katılımı, ritüAlin gerçekleştirilmesinin zorunlu koşulu olarak kabul edilir. Bu tür gelenekler Özbekler ve Tacikler arasında da yapılır (Shaniyazov, 1974: 324; Shirokova, 1970: 135). O.A. Sukhareva bu ritüAli tanımlarken şöyle yazmış: «kuyov akrabalarından bir erkek çocuğu, bu kumaşı (beyaz kumaşı) meyve ağacının küçük dallarıyla alır, kuyovun tüm akraba kadınları sırayla gAlinin önüne geçer» (Sukhareva, 1940: 176).



«Bet ashar» (bet açar). 2013 yılı. Nukus / Karakalpakstan.

«Bet ashar» ritüelinin uygulanması sırasında, nüfusun kadın kesimi arasında yaygın olan bir tasavvuru takip ederek, gelinin iki tarafında erkek çocukları olan iki kadının durması şarttı. Karakalpak kadınlarının görüşlerine göre, gelinin yanında çocuklu kadınlar varsa, gelin de uygun zamanda anne olur. Ayrıca, geçen yüzyılın 70-80'lerine kadar gelinin yanında genç adam tarafından bir yanga, kız tarafından da bir yanga seçilerek bet aşar töreni yapıldığını belirtmek gerekir. Ancak son yıllarda, bu uygulama nadiren uygulanmaktadır.

Sonuç. Karakalpak halkının düğün törenleri ve folklor gelenekleri, halkın yaşamının sanatsal bir yansımasıdır. Gelin götürme, «bet ashar», «sın'sıw», «ha'wjar» gibi ritüeller, halk dilinde yaşayan eski inançları, umutları ve acıları yansıtır. Bu şarkılar, Karakalpak kadının karmaşık kaderini, eş seçimindeki eşitsizliği, kadere itaatini ve kalbindeki sevgisini somutlaştırır. Törenlerde söylenen bu şarkılar, halkın gözyaşlarını, sevincini ve hayata karşı tutumunu ifade eder. Her düğünde geçmiş deneyimlerini estetik olarak yansıtırlar ve daha sonra ritüelin ayrılmaz bir parçası haline gAlirler. Bu şarkıların, aile ve evlilik ilişkilerinin kurallarının ve ahlaki eğitiminin oluşumunda da önemli bir rol oynadığı belirtilmelidir. Günümüzde de geleneksel düğün törenleri modern hayata uyarlanmış ve değişikliklere uğramış olsa da, «bet ashar», «sın'sıw», «ha'wjar» şarkıları korunmaktadır. Ancak, orijinal anlamlarını kaybederek yalnızca adı için icra ediliyor. Bununla birlikte, Karakalpak düğün törenlerindeki folklor ve etnografik gelenekleri incelemek, saha araştırmaları sırasında halk arasında kaydetmek ve gelecek nesillere aktarmak önemli görevlerden biridir. Sonuçta, bu halk şarkıları milli kimliğimizi, geleneklerimizi ve göreneklerimizi korumak için büyük önem taşımaktadır.

Kaynak Kişileri

KK1: Mirzayeva, K. (1945). Yaşı, 80. Semerkant / Özbekistan. Derleme kayıtları. K. Turekeev arşivindedir.

KK2: Musayev, O. (1948). Yaşı, 78. Navai / Özbekistan. Derleme kayıtları. K. Turekeev arşivindedir.

KAYNAKÇA

Aýymbetov, Q. (1988). Halk bilgAliği. – Nukus: Qaraqalpaqstan, 488 s.

Bauatdinova, C. (2019). Karakalpak halk şiirleri. – Nukus: Qaraqalpaqstan, 128 s.

Bekmuratova, A. T. (1970). Karakalpakların geçmişteki ve günümüzdeki yaşamı ve ailesi. – Nukus: Karakalpakstan, 153 s.

Esbergenov, H., Atamuratov, A. (1975). Karakalpakların şehir yaşamındaki gelenekleri ve bunların dönüşümü. – Nukus: Karakalpakstan, 212 s.

Karakalpak ağız efsaneleri. Derleyen: K. Mämbetnazarov. – Nukus: Qaraqalpaqstan, 1990. – 216 s.

Sukhareva, O. A. (1940). Semerkand ve Orta Asya'nın bazı bölgelerindeki Taciklerin düğün törenleri // Sovyet Etnografyası, № 3, s. 172–176.

Shaniyazov, K. Ş. (1974). Özbek halkının etnik tarihi. – Taşkent: Fan, 342 s.

Shirokova, Z. A. (1970). Giyim // Karategin ve Darvaz Tacikleri, Cilt II. – Duşanbe: Doniş, s. 116–202.

Dr. Öğr. Üyesi Kubilay GÜRBÜZ
Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
ORCID ID: 0000-0001-7470-2011
E-mail: kgurbuz_26@hotmail.com

AZERBAYCAN MÜZIĞINDE ESTETİK VE ÇALGISAL DÖNÜŞÜM

Özet. Müziğin icra edildiği coğrafyanın dini, politik ve kültürel yapısı, müzik estetiğinin biçimlenmesinde bAlirleyici bir unsurdur. Bu çalışma, Azerbaycan müziği örneği üzerinden kültürel kimlik, estetik değerler ve çalgısal çeşitlilik arasındaki ilişkiyi ele almaktadır. Azerbaycan halk müziği, tarih boyunca sözlü gelenekten yazılı ve profesyonel sanat formlarına evrilmiş; bu süreçte yerel müzik geleneği, sosyo-kültürel değişimlerle birlikte modernleşme yönünde önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Özellikle nefesli çalgılar, bu estetik dönüşümün merkezinde yer almıştır. Balaban, tütek ve zurna gibi geleneksel çalgılar, halkın gündelik yaşamına eşlik eden ve kimlik unsuru hâline gelmiş araçlardır. Buna karşın, klarnet ailesinden gelen modern nefesli çalgılar — özellikle bas klarnet — 20. yüzyıldan itibaren Azerbaycan müziğinde yeni tını olanakları ve ifade biçimleri ortaya koymuştur. Bu bildiride, balaban ile klarnet arasındaki ses, yapı ve estetik benzerlikler incelenmekte; çağdaş müzik anlayışında geleneksel öğelerin yeniden yorumlanışı tartışılmaktadır. Gelenekten beslenen ama modern arayışlar içeren bu yaklaşım, Azerbaycan müziğini hem ulusal hem de evrensel ölçekte dinamik bir kültürel ifade alanı hâline getirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan müziği, estetik, balaban, klarnet, çağdaş müzik, kültürel dönüşüm

Xülasə. Musiqinin formalaşdığı coğrafi mühitin dini, siyasi və mədəni strukturu musiqi estetikasının təşəkkülündə həlledici rol oynayır. Bu tədqiqat Azərbaycan musiqisi nümunəsində mədəni kimlik, estetik dəyərlər və instrumental müxtəliflik arasındakı qarşılıqlı əlaqəni araşdırmağı qarşısına məqsəd qoyur. Azərbaycan xalq musiqisi tarix boyu şifahi ənənədən yazılı və peşəkar sənət formalarına doğru inkişaf etmişdir. Bu inkişaf prosesi çərçivəsində yerli musiqi ənənələri sosial-mədəni dəyişikliklərlə paralel olaraq modernləşmə istiqamətində mühüm transformasiyaya məruz qalmışdır. Xüsusilə nəfəsli musiqi alətləri bu estetik dəyişimin əsas daşıyıcılarından biri olmuşdur.

Balaban, tütək və zurna kimi ənənəvi nəfəsli alətlər Azərbaycan xalqının gündəlik həyatında, mərasim və məişət mədəniyyətində mühüm yer tutaraq milli kimliyin ifadə vasitələrinə çevrilmişdir. Bununla yanaşı, klarnet ailəsinə aid olan müasir nəfəsli alətlər – xüsusən bas klarnet – XX əsrdən etibarən Azərbaycan musiqi praktikasına daxil olaraq yeni tembral imkanlar və ifadə vasitələri təqdim etmişdir.

Məqalədə balaban və klarnet alətləri arasında səs xüsusiyyətləri, konstruktiv quruluş və estetik baxımdan mövcud olan oxşar və fərqli cəhətlər təhlil olunur. Eyni zamanda, müasir musiqi təfəkkürü kontekstində ənənəvi musiqi elementlərinin yenidən interpretasiyası məsələsi araşdırılır. Ənənəvi musiqi irsinə əsaslanan və müasir elmi yanaşmaları

özündə birləşdirən bu konseptual yanaşma Azərbaycan musiqisini həm milli, həm də ümumbəşəri miqyasda dinamik mədəni ifadə sahəsi kimi təqdim edir.

Açar sözlər: Azərbaycan musiqisi, estetika, balaban, klarnet, müasir musiqi, mədəni transformasiya.

Summary. The religious, political, and cultural structure of the geography in which music is performed plays a decisive role in shaping its aesthetic character. This study examines the relationship between cultural identity, aesthetic values, and instrumental diversity through the example of Azerbaijani music. Throughout history, Azerbaijani folk music has evolved from an oral tradition to written and professional art forms. During this process, local musical traditions have undergone significant transformation toward modernization in parallel with socio-cultural changes. Wind instruments, in particular, have been central to this aesthetic evolution. Traditional instruments such as the balaban, tütek, and zurna have accompanied daily life and become symbolic markers of cultural identity. In contrast, modern wind instruments derived from the clarinet family—especially the bass clarinet—have introduced new timbral possibilities and modes of expression in Azerbaijani music since the 20th century. This paper analyzes the sonic, structural, and aesthetic similarities between the balaban and the clarinet, discussing how traditional elements are reinterpreted within contemporary musical understanding. Rooted in tradition yet embracing modern explorations, this approach renders Azerbaijani music a dynamic field of cultural expression on both national and global scales.

Keywords: Azerbaijani music, aesthetics, balaban, clarinet, contemporary music, cultural transformation

Giriş. Müziğin icra edildiği coğrafya, o müziğin biçimlenişini, estetik değerlerini ve anlam dünyasını doğrudan etkiler. Dini ritüeller, toplumsal yapı, dil, geleneksel anlatılar ve politik ortam, bir toplumun müzik anlayışının temel belirleyicileridir. Azerbaycan müziği bu açıdan incelendiğinde, farklı uygarlıkların kesiştiği bir coğrafyada gelişen, çok katmanlı bir yapıya sahip olduğu görülür. Kafkasya, Orta Asya ve Orta Doğu kültürlerinin kesişiminde yer alan Azerbaycan, tarih boyunca hem doğu hem batı müzik geleneklerinden etkilenmiştir. Bu etkileşim, halk müziğinden sanat müziğine, aşık geleneğinden çağdaş besteciliğe kadar pek çok alanda kendini gösterir. Azerbaycan halk müziği, tarihsel olarak sözlü bir nitelik taşımış; halk hikâyeleri, destanlar ve aşık şiiriyle bütünleşmiştir. Ancak 19. Yüzyıl sonlarından itibaren, özellikle Bakü merkezli kültürel hareketlerin artmasıyla birlikte, bu müzik anlayışı daha sistematik bir form kazanmaya başlamıştır. Böylece geleneksel estetik ilkeler, çağdaş müzik eğitimine ve sahne icralarına taşınmıştır.

Yöntem / Yaklaşım. Bu bildiride nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılmış; tarihsel analiz, kültürel müzikoloji ve estetik kuramları bir arada değerlendirilmiştir. Araştırma sürecinde şu temel sorular ele alınmıştır: Azerbaycan müziğinde estetik kavrayışın tarihsel gAlişimi nasıl şekillenmiştir? Balaban ve klarnet arasındaki benzerlikler, kültürel aktarım bağlamında ne ifade etmektedir? Çağdaş müzikte geleneksel çalgıların rolü, modern bestecilik anlayışı içinde nasıl yeniden tanımlanmaktadır?

Ü. Hacibeyli çalışmanın temel dayanağını, halk müziği icraları ile 20. yüzyıl bestecilerinin (örneğin Fikret Amirov, U.C. Erkin) eserlerinde gözlemlenen estetik dönüşüm oluşturmaktadır.

Bulgular ve Tartışma. Azerbaycan halk müziğinde yer alan nefesli çalgılar, tarih boyunca hem toplumsal hem törensel işlevler üstlenmiştir. Balaban, özellikle düğün, yas ve dini törenlerde başat bir rol oynamış; aynı zamanda solo icralarda melankolik ve derin bir ifade biçimi sunmuştur. Balabanın yumuşak ve içten tınısı, onu sadece bir çalgı olmaktan çıkarıp duygusal bir anlatım aracına dönüştürmüştür. Klarnet ise 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı ve Kafkasya coğrafyasında yaygınlaşmaya başlamış, kısa sürede halk müziği topluluklarının vazgeçilmez bir üyesi hâline gelmiştir. Azerbaycan'da klarnetin benimsenmesi, batı çalgı yapım teknolojilerinin bölgeye ulaşmasıyla hızlanmıştır. Balabanla benzer bir nefes tekniği gerektirmesi, klarnetin yerel müzik kültürüne kolayca entegre olmasını sağlamıştır. 20. yüzyıl müziğinde bas klarnet, teknik ve ifade olanakları açısından dikkat çeker. Geniş ses aralığı, koyu tınısı ve dinamik kapasitesi, onu yalnızca armonik bir destek çalgısı değil, aynı zamanda solo ve dramatik bir anlatım aracı hâline getirmiştir. Bu özellik, çağdaş Azerbaycan bestecilerinin müziklerinde de karşılık bulur. Bununla birlikte, çağdaş müzikte kullanılan grafik notasyon, multifonik ses üretimi ve mikrotonal geçişler gibi teknikler, klarnetin tını olanaklarını genişletmiş, geleneksel balabanın ses estetiğine yaklaşan yeni biçimler ortaya çıkarmıştır. Böylece geçmiş ile bugünün ses dünyası arasında organik bir bağ kurulmuştur.

Sonuç. Azerbaycan müziğinde estetik dönüşüm, yalnızca biçimsel bir yenilenme değil; aynı zamanda kültürel bir süreklilik ifadesidir. Balaban ve klarnet gibi çalgılar, bu sürekliliğin somut göstergeleri olarak karşımıza çıkar. Geleneksel müzikten beslenen, ancak çağdaş yorumlarla yeniden inşa edilen estetik anlayış, müziğin hem ulusal hem de evrensel değerini güçlendirmektedir. Bu süreçte en önemli unsur, kültürel mirasın korunması kadar, yeni kuşaklara aktarılacak yenilikçi formların yaratılmasıdır. Sonuç olarak, Azerbaycan müziği geleneği yaşatarak yenilenmeyi başaran bir estetik modele dönüşmüştür. Klarnetin ve özellikle bas klarnetin çok yönlü kullanımı, müziğin anlatım gücünü derinleştirmiş, geleneksel ses dünyasına modern bir soluk kazandırmıştır. Bu bağlamda, Azerbaycan müziğinde estetik ve çalgısal dönüşümün incelenmesi, sadece müzikolojik bir mesele değil, aynı zamanda kültürel kimliğin sürdürülebilirliği açısından da büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Amirov, F. (1970). Azerbaijan Symphony Works. Baku: Azernashr Press.

Erkin, U. C. (1952). Küçük Orkestra İçin Eserler. İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları.

Hacıbeyli, Ü. (1939). Azerbaijan Folk Music Collection. Baku: Akademiya Yayınları.

Stravinski, I. (1919). Three Pieces for Clarinet Solo. London: Chester Music.

Aliyev, F. (2005). Azerbaijan Folk Music Traditions. Baku: Azernashr Press.

Qiymət MƏHƏRRƏMLİ
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
AMEA Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu
ORCID ID: 0000-0002-3572-1284
E-mail: Qiymet-555@mail.ru

GÜNEY AZƏRBAYCAN FOLKLOR MÜHİTİNİN FORMALAŞMASINDA ÖNƏMLİ YER TUTAN EL SƏNƏTKARLARI – SULDUZ AŞIQLARI

Özət. Aşq sənəti, aşıq ədəbiyyatı Quzeyli-Güneyli Azərbaycanımızda xalq yaradıcılığı xəzinəsinin ən möhtəşəm qollarından sayılır. Qədim tarixi kökləri olan bu sənət növünün çox sevilməsinə, yarandığı ilkin dövrlərdən bu günədək belə ehtişamla davam gətirib inkişaf etməsinə səbəb onun azad fikirli, müstəqil düşüncəyə malik nümayəndələrinin beyni, təxəyyülü və fitri istedadları hesabına intişar tapmasıdır. Xalqın varoluşu, millətin qan yaddaşının zənginliyi onun dəyərlər sisteminin formalaşmasına zəmin verən amillərdəndir. Təbii ki, folklor bir xalqın milli kimliyidirsə, onun böyük əhəmiyyət daşıyan hissəsi isə aşıq yaradıcılığıdır.

Aşıq sinəsində sazı, köksündə çağlayıb-coşan ürəyi və qaynar bulaq kimi kükrəyib-daşan ilhamı ilə bu sənətin yaranmasına, yaşamasına və daha da zənginləşməsinə xidmət göstərən mükəmməl bir şəxsiyyət, kamil el sənətkarıdır.

Sulduzun tanınmış aşıqlarından – Cəlalxan kəndindən Aşıq Nardana xanım, Dizəli Aşıq Salman, Dizəli Aşıq Əli Sulduzlu, Məhəmmədyarlı Aşıq Əli Cavid, Aşıq Əli Vahidi, Məhəmmədəli Məhmudi, Rza Puyəndə, Sövlət Qasımi, Rəhim Təqizadə, Rza Həsənzadə, Qurbanəli Fərzanə, Salar Cəvadi, Əli Esfəndiyari, İman Noidi və s. bu sıradan olan el sənətkarlarındandır.

Açar sözlər: Aşıq, folklor, xalq yaradıcılığı, Güney Azərbaycan, Sulduz.

Summary. Ashiq art, ashiq literature are considered one of the most magnificent branches of the treasury of folk creativity North-South in our Azerbaijan. The reason why this art form, which has ancient historical roots, is so loved, and has continued and developed with such splendor from the early times of its creation to this day, is that it flourished due to the brains, imagination and innate talents of its free-thinking, independent-minded representatives. The existence of the people, the richness of the blood memory of the nation are among the factors that lay the foundation for the formation of its value system. Of course, if folklore is the national identity of a people, a nation, then ashug creativity is a very important part of it.

The ashiq is a perfect personality, a perfect folk artist, who serves the creation, survival and further enrichment of this art with a saz in his chest, a heart that beats and rejoices in his chest, and an inspiration that roars and overflows like a boiling spring. In our article, we will talk about the ashiqs of Sulduz (South Azerbaijan), who turned the inflexibility of the black-haired Turks, who were oppressed under the weight of the unbearable, harsh prohibitions and illegalities imposed on ordinary people by the ruling Persian regime that ruled the Iranian state, their human feelings of gaining freedom, their

hatred and anger against the regime, their ideals of resistance, and their sublime feAlings and emotions into the main leitmotif of their creativity.

Among the well-known ashiqs of Sulduz – Ashiq Nardana khanum from the village of Jalalkhan, Ashiq Salman from Diza, Ashiq Ali Sulduzlu from Diza, Ashiq Ali Javid from Mahammadyarli, Ashiq Ali Vahidi, Mahammadali Mahmudi, Rza Puyende, Sovlet Gasimi, Rahim Tagizade, Rza Hasanzade, Gurbanali Farzana, Salar Javadi, Ali Esfandiyari, Iman Noidi and others are among these folk artists.

Keywords: Ashiq, Folklore, Folk Creativity, South Azerbaijan, Sulduz.

Aşıq sənəti, el sənətkarlığı nədir?

Giriş. Bütün dövrlərdə aşıqlar xalqın düşünən beyni, danışan dili olublar. Xalq şeirinin bütün formalarında – divani, müxəmməs, təcnis, qoşma, gəraylı, bayatı və s. yazıb-yaratmaqla, çalıb-oxumaqla xalqın istək və arzularını bəyan ediblər. Bu şeirlərdə məhəbbət lirikasından tutmuş, xalqın kədər və nifrətinə qədər, dini-irfani görüşlərdən tutmuş, mistik inancların ifadəsinə, haqsızlığa, zorakılığa qarşı üsyandan tutmuş, insani duyğulara qədər hər cür məsələlərin öz əksini tapdığını görmək mümkündür. Təbii ki, zülmə və zülmkara qarşı xalqın azadlıq mücadiləsinin önündə gedənlər və onlara könüllü olaraq qoşulmaqla haqqın müdafiəsinə qalxanlar barədə qəhrəmanlıq dastanlarının yaranması tarixi həqiqətlər üzərində qurulmuşdur.

Elə Güneyimizdə bu günlərdə də yaşadılan rəvayət və əfsanələr olmuş hadisələrin həyatımıza yansıyan həqiqət hekayələridir. "Bizim şanlı Sulduzda xan sitəminə uğramış Qazaq tayfasına bağlı olan Dizəli Aşıq Alı Sulduzlu elə naçar qalır ki, fürsət tapmayır xərməni yığışdırsın. O, şaqullu dəc buğdasını xərməndə buraxıb, dünya malından təkcə sazını götürə bilir və arvad-uşağının əlindən yapışıb, Dizə kəndini tərk etdikdə didərgin düşür. Sonralar Azərbaycan Cümhurisinin Qazax məntəqəsində və Həsənsu mahalında Aşıq Alı Sulduzlu və ya Köçəsgərli adıyla şöhrət qazanan ozan yazıb-yaradır və şeir dəftəri də yayılır" (Pərizad, 2021: 124). Dövrün qadağaları, zülm və zillətləri xalqın arzu və istəklərini, şikayət və narazılıqlarını dilə gətirib, məclislərdə aşıq havacatı üstündə elə, obaya yayan sənətkarların qarşısına nə qədər sədd çəksə də, zaman keçdikcə bu qadağalara qarşı açıq-aşkar üsyan səsini qaldıran aşıqlarımız çox olmuşdur. Aşıqlar bu işi elə ustalıqla görür, yəni bu narazılıqları, şikayətləri şeiriyyətə elə ustalıqla yansıdırdılar ki, xalqın yüksək məhəbbətini qazanan belə sənətkarlara qarşı çıxmağın mümkünsüz olduğunu həmin narazılıqları yaradan zalım və zülmkar ağalar, mollalar, haramxorlar belə aydın şəkildə hiss edib duyurdular.

Qədim Göyçə mahalının Qızılvəng kəndində dünyaya göz açmış Aşıq Ələsgərin ustası və Ayrım elli Aşıq Bəsti "Dağlar" rədifli bir qoşmada öz dövrünün sitəmkarlarına qarşı belə deyir:

Bəylər bizi gətdi cana,
İgidləri saldı qana.
Ayrım Ali zulmatxana,
Bəs necədir o yan, dağlar?

Qarapapaq türklərindən olan daha bir böyük sənətkarımızın – Çıldırlı Aşıq Şenliyin də zalımların zülmünə qarşı ucaltdığı üsyan səsi söylədiyi bir qoçaqlamada öz əksini tapıb. Dövrün, zəmanənin aşıqlıq sənətinə, bu sənəti davam etdirənlərə hansı yöndə şeirlər yazdırdığına diqqəti cəlb etmək istərdik:

Vermənіz düşmana
(Koçaklama)

Ehl-i İslâm olan işitsin bilsin,
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana.
İsderse uruset ne ki var gelsin,
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana.

Kurşanıf gılıcı, geyinin donu,
Gavga bulutları sardı her yanı.
Doğdu koç yiyidin nam alma günü,
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana.

Asger olan bölük bölük bölünür,
Sandız mı ki Kars galası alınır!
Boz atlar üsdünde kılıç çalınır,
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana.

Kavga günü namerd sapa yer arar,
Er olan göğsünü düşmana gerer.
Cem-i ervah biznen meydana girer,
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana.

Hele Al Osman'ı görmemiş zorun,
Din gayreti olan tedarik görün.
At tepin, baş kesin, kazagı gırın,
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana.

Benasfer'di bilin Urus'un aslı,
Orman yabanisi, balıhçı nesli.
Hınzır sürüsüne dalıf kurt misli,
Can sağ iken yurt vermeniz düşmana.

Şenlik, ne durursuz, atlara minin,
Sıyra gılıç düşman üsdüne dönün.
Artacahdır şanı bu Âl Osman'ın,
Cağ sağ iken yurt vermeniz düşmana. (Şenlik, 2006: 203-204)

XX əsrin daha bir ünlü Qarapapaq əsilli aşığı – Qarslı Aşıq Murat Çobanoğludan (1940-2005) da (Aşıq Murat Çobanoğlunun atası Aşıq Gülüstan Çıldrlı Aşıq Şenliyin çıraqlarından biri olmuşdur – Q.M.) bir nümunə gətirməklə xalqın sağalmaz dərdlərinə dərman axtarışında olan sənətkarların bağrından qopan nidaları oxucuların diqqətinə çatdırmağı lazım bilirik:

Ben gezmeden bu dünyayı yoruldum,
Derdimiz var, ama dermanımız yok.
Dağlar dumanlanmış, görmüyor gözüm,
Gam yükümüz vardır, kervanımız yok.

Bülbül olan aşık olur gülüne,
Feryat ile dolanmaz mı iline.
Felek dümenini almış Aline,
Vapurumuz vardır, limanımız yok.

Çobanoğlu, sinem yara olacak,
Gel el vurma pare pare olacak.
Dedim dosttan bir gün çare olacak,
Ümidimiz vardır, gümanımız yok.

("Ben gezmeden bu dünyayı yoruldum")

Təbii ki, ilk ozanımız kimi tarixdən bizə məlum olan, aşıq sənətinin bünövrəsini qoyan Dədəmiz Qorqudun, sonrakı dövrlərdə Aşıq Qurbaninin, Aşıq Bəstinin, Dədə Ələsgərin, Aşıq Abbas Tufarqanlının, Xəstə Qasımın, Dollu Mustafanın, Aşıq Şenlik Babanın və digər görkəmli simaların zəngin mənəviyyat xəzinəsi müasir dövrümüzdə də bu möhtəşəm el sənəti davamçılarının zəhmətləri sayəsində yaşamaqda və inkişaf etdirilməkdədir.

"Aşıq sənəti öz mahiyyətində milli kimlik mücadiləsini, müstəqil dövlətçilik düşüncəsini, ana dilinə mehr-məhəbbəti, ana yurda vurğunluğu, qəhrəmanlıq, mərdlik və halallığı cəmləşdirir. Ona görə də, bu ulu sənətin dilimiz, ruhumuz və dövlətçiliyimizlə birgə yaşaması zəruridir. Bu səbəbdən də, saz havalarının, dastanların, aşıq şeirinə məxsus olan milli-tarixi keyfiyyətlərin qorunması olduqca vacibdir" (Qasımlı; Allahmanlı, 2018: 7-8).

"Aşıklar sadece kendi adlarına değil, adeta mensubu bulundukları toplumun bir sözcüsü olma şüuru içerisinde halk adına da meselelere taraf olmakta, baskıcı yönetime karşı direnci ve mücadele etme arzusunu artırmaktadır. Geleneğe uygun olarak geçmişe, ulu atalara, edebi mirasa bağlılık ve saygı esasından ayrılmamaları kendilerine duyulan hürmet ve ilgiyi artırmakta ve onları adeta topluma ışık saçan birer kanaat önderi haline getirmektedir" (Kafkasyalı, 2009: 196-197).

M.Qasımlıya görə, Azərbaycanın demək olar ki, bütün böyük mahallarını təmsil elə-yən on altı tarixi aşıq mühiti XVI-XVIII yüzilliklər arasında özlərinin ən qaynar və parlaq dövrlərini yaşamışdır (Qasımlı, 2003: 180). Bu aşıq mühitlərinin tənəzzülə uğramamasının səbəbini tədqiqatçı-alim həmin dövrlərdə (XVII-XVIII yüzilliklər) aşıq sənətinin dövlət tərəfindən rəsmi şəkildə himayə olunmasında görür. Təbii ki, bu fikirlərdə həqiqət çoxdur, lakin nəzərə alsaq ki, o dövrlərdə texniki tərəqqi indiki, yaxud lap elə ötən əsrdəki kimi inkişaf tempinə ayaq qoymamışdı, məsələ aydın olar. Çünki göz açıb aşıqların sinəsində saz görmüş, el məclislərində üç gün-üç gecə (hətta nağıllar sözü olmasın, qırx gün-qırx gecə) dastan söylənildiyinin şahidi olmuş nəsillərin varisləri get-gedə dördnala çapan, yaxud yorğa yerişli atlardan enib, dəmir qanadlı atların tərkinə (maşınlara) qalxdılar. Hələ uçan xalçaların real prototiplərinin (təyyarələr) meydana çıxması ilə Qərbə və Şərqə doğru mühacirətə meyllənən aşıq nəvə-nəticələrinin, yaxud dastan dinləyicilərinin nəsil-şəcərə davamçılarının saza mehr-məhəbbətlərini babalarısayaq ürəklərində bəsləyib saxlayacaqları şübhə altında qalır. Çünki yüksək inkişaf tempi ilə irəliləyən ölkələrin sivil toplumları içərisində milli kimliklərini yüzilliklərə dayanılı formada qoruyub saxlamaq heç də asan məsələ deyil və məlum aşınmalar bu insanların

milli özünütəsdiqini təhlükəyə məruz qoya bilər. Bu proses öz mənfi təsirini göstərməkdə, dünyaya səpələnmiş azsaylı xalqların qan yaddaşında həmin ölkələrin siyasilərinin buraxdıqları gözəgörünməz virus dalğası öz işini görməkdədir. "Milli-mədəni siyasətin düzgün istiqamətləndirilməməsi yad etnik-mədəni təsirlərin milli-mənəvi sistemə yol tapmasına, daha sonra isə onun müəyyən qatlarını ələ keçirməsinə şərait yaradır ki, son ucda da kökdən, etnogenezdən gələn duyum və düşüncə (bütövlükdə isə mənəvi yaşam) tərzi ciddi aşınmalara məruz qalır" (Qasımlı, 2003: 181).

Sulduz aşıqları – el sənətkarları. Güney Azərbaycanımızın Sulduz mahalının aşıq sənəti məktəbinin klassik nümayəndələrindən Məmiyəndli Xumar xanım, Cəlalxan kəndindən Nardənə xanım (Narı), Dizəli Aşıq Səlman, Dizəli Aşıq Əli Sulduzlu, Şeytanavalı Aşıq Məhmud Məhmudi, Aşıq Qurbanəli Məhmudi (bu aşıqlar artıq dünyaslarını dəyişmişlər), müasir aşıqlardan Bəgimqalalı Aşıq Əli Məniri, Məhmudiyarlı Aşıq Əli Cavid, Nağadeyli Əli Vahidi (bu sahədə dərs deməklə yanaşı, 74 aşıq havasını sazda ifa edib oxumaqda çox mahirdir), Şeytanavalı Aşıq Məhmudəli Məhmudi, Köhüllü Aşıq Rza Puyəndə, Aşıq Rza Həsənzadə, Bəyimqalalı Aşıq Məcid, Fərquzadlı Aşıq Qurbanəli Fərzanə, Fərquzadlı sinədəftər söyləyici yanşaq Şabanəli Muxtarzadə və s. bu sənətin yaşamasında və inkişafında müstəsna xidmətləri olan sənətkarlardandırlar.

Sulduz aşıq məktəbi nümayəndələrinin fəaliyyəti Urmiyə aşıqlarının yaradıcılıq sahəsi ilə demək olar eynidir. Bir-birini tamamlayan bu məktəblərin davamçılarının yaradıcılığında bir sıra özəlliklər özünü göstərməkdədir. Məsələn, hər iki sənət məktəbi nümayəndələrinin repertuarında olan havacatlar eyni, dastanlar eyni, ifaçılıq alətləri eynidir və s...

Aşıq – sinəsində sazı, köksündə çağlayıb-coşan ürəyi və qaynar bulaq kimi kükrəyib-daşan ilhamı ilə bu sənətin yaranmasına, yaşamasına və daha da zənginləşməsinə xidmət göstərən mükəmməl bir şəxsiyyət, kamil el sənətkarıdır. Aşıqlar barədə müxtəlif tədqiqatçıların maraqlı fikirləri mövcuddur. "Ozan: türküdə bir növ üslubdan xaric, vəzndənəzmdən kənar mahnı oxuyandır. Ozan həqq aşığıdır. Ozanlar Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatında bir el şairi kimi tanınmış sima və aşıq sənətini qoruyan, toylarda, düyünlərdə el qəhrəmanlarının vəsfində dəstanlar qoşub, bir nəğməkar kimi də sazlı-sözlü çıxış edənlərdir..." (Pərizad, 2021: 122).

Bu baxımdan yanaşsaq, deyə bilərik ki, Quzeyli-Güneyli Azərbaycanımızın aşıq mühitləri arasında Güneyimizi təmsil edən aşıqların saz-söz ifaçılığını sənət sahəsi kimi yüksəklərə qaldıran aşıq mühit, yaxud məktəbləri günü bu gün də öz əvvəlki səviyyəsini daha güclü şəkildə saxlamaqdadır. Güneyimizdə milli musiqimizə, aşıq-ozan sənəti sahəsinə aid olan mənəvi irs xəzinəmizə bağlılıq, hətta belə demək mümkünsə, vurğunluq öz sözünü deməkdədir. Burada mövcud olan aşıqların sənətkarlıq məharəti, eyni zamanda yaradıcılıqlarının özəlliyi diqqəti cəlb edir.

Bu sahəni sistemli şəkildə araşdıran fədakar tədqiqatçı-alim Ali Kafkasyalının "İran türk aşıkları ve milli kimlik" (Kafkasyalı, 2009) və "İran türkleri. Aşık mühitleri" (Kafkasyalı, 2009) kitabları Güney Azərbaycan aşıqlarının mühitlər üzrə təsnif olunduğu çox qiymətli mənbələrdir. A.Kafkasyalı öz mükəmməl toplama, tərtib və tədqiq işlərini həyata keçirmək üçün İranın türklər yaşayan ərazilərini addım-addım, qarış-qarış gəzməli olmuşdur. Bu işə o, çox böyük əmək və zaman sərf etmiş, həyatda olan sənətkarlarla, bu sahənin biliciləri və tədqiqatçıları ilə ayrı-ayrılıqda görüşüb fikir mübadiləsi etmiş, aşıqları və onların ifalarını canlı olaraq dinləmiş və yazıya almış, müqayisələr aparmış, nəhayət bu gə-

rəkli tədqiqat əsərlərini layiqincə işləyib başa çatdıra bilmişdir. Hər biri ikinci dəfə təkrar yayımlanmış bu tədqiqat əsərlərində İranda türk milli kimliyinin təsdiqlənməsində müstəsna rolu olan el sənətkarlarının – aşıqların bu prosesdəki yeri və rolu geniş şəkildə işıqlandırılmışdır. Ali Kafkasyalıya görə, türk millətinin milli-mədəni kimliyini var edən milli dəyərlərin başında türk aşıqlıq gələnəyi gəlir ki, bu ənənələr çox geniş ərazilərdə yayğın olaraq məskunlaşmış türksoylu xalqların dəyişik və əbədiyaşar mədəniyyətlərini ortaya qoymuşdur.

"İran türkleri. Aşık muhitleri" adlı araşdırma əsərində Prof.A.Kafkasyalı Güney Azərbaycandakı aşıq mühitlərinin ayrı-ayrılıqda xarakterik xüsusiyyətlərini tədqiqata cəlb etməklə yanaşı, bu mühitlərin fəal üzvləri haqqında geniş məlumat vermis, yaradıcı aşıqların yazdıqları aşıq şeiri nümunələrini də kitaba daxil etmişdir.

Yeddi bölümdə İran coğrafiyasında yaşayıb-fəaliyyət göstərən türksoylu aşıqların saz ifaçılığı, onları müşayiət edən digər musiqi aləti ifaçılarının özləri, çalıb-oxuduqları aşıq havaları (onların sözləri) və çalğı alətlərinin özəllikləri barədə ətraflı məlumat vermişdir. Səkkizinci bölümdə isə bütün bu aşıq mühitlərinin qarşılaşdırılması, müqayisəli təhlili ön plana çıxarılmışdır (Kafkasyalı, 2009).

Sulduz aşıq mühiti ilə bağlı bölümdə tədqiqatçı "Sulduz/Karapapak aşık mühitinin demografik yapısı"nı bu cür təsbit edir: "İran türkleri arasında önemli bir yere sahip olan Türk boylarından Karapapak türklerinin meskun olduğu Urmiye gölünün alt tarafında yer alan Sulduz bölgesine, Karapapak aşık mühiti veya Sulduz aşık mühiti denilmektedir. Nağadey (Nagade) şehri, Sulduz bölgesinin merkezi şehridir" (Kafkasyalı, 2009: 139). Buradakı kəndlərin adlarını çəkən A.Kafkasyalı, həmin kəndlərdə yaşayan tayfa adlarını da ardıcıl olaraq sıralayır: Afşarlar, Qaraqoyunlular, Sarıcalılar və s.

Professor M.Qasımlının da bu mühitin nümayəndələrinin ifaçılıq tərzlərinə özəl baxışı vardır: "Urmiyanın cənub zolağı boyunda – Sulduz mahalında "Qarapapaq aşıqları" adı ilə tanınan el aşıqlarının ifaçılığı ana axarla Urmiya aşıqlığına bağlanmış olsa da, bir sıra özəlliklərə də malikdir. Saz, düzələ (ikiyanlı tütəkdir – M.Q.), dümbək üçlüyünə əsaslanan Qarapapaq ifaçılığının oxu biçimi zil kökə bağlı el nəğməçiliyi tərzindədir. Qarapapaq aşıqlarının oxu və çalğı biçimi həmin çevrədəki kürd elatlarına güclü təsir göstərdiyindən, kürd saz-söz sənətçiləri də eynilə onlar kimi çalıb-çağırırlar" (Qasımlı, 2003: 260).

A.Kafkasyalının əsərlərində Sulduz aşıq mühitinin dünyasını dəyişmiş nümayəndələrindən Aşıq Mahmud, Cəlalxan kəndindən Aşıq Nardana xanım, Dizəli Aşıq Salman, Aşıq Qurbanəli, Aşıq Abdullah Dollu, Dizəli Aşıq Əli Sulduzlu, Məhəmmədyarlı Aşıq Əli Cavid, Aşıq Əli Vahidi barədə məlumat verilir, hazırda yaşayan, aşıqlıq sənətini yaşadan aşıqlardan Məhəmmədəli Məhmudi, Rza Puyəndə, Sövlət Qasımi, Rəhim Təqizadə, Rza Həsənzadə, Qurbanəli Fərzanə, Salar Cəvadi, Əli Esfəndiyari, İman Noidi və sair sənətkarların da ömür və yaradıcılıq yoluna nəzər salınır.

"Sulduz/Qarapapaq aşık muhitinde aşık ortada, dümbek çalan solunda, balaban veya düzele (goşasümsüm) çalan ise sağında yer alır. Her üç sanatçı da ayakta çalarlar. Aşık sazını, dümbek çalan da dümbeğini omzuna asarak çalar" (Kafkasyalı, 2009: 304).

"Aşıq kimdir, aşıq sənəti nədir?" kimi suallara 1949-cu ildə Sulduz mahalının Kühul kəndində anadan olmuş istedadlı şair, yazıçı, müəllim, jurnalist, aşıq şeiri üslubunda yazıb-yaradan gözəl əsərlər müəllifi İsmayıl Bəhraminin "Aşıq" adlı şeirində cavab tapa bilərik:

Aşıq

Aşığın kimliyin soran kimsəyə,
Deyim kimdir, nədir, nəlidir aşıq.

Ətirli, incə bir çiçək koludur,
Hünər gülşəninin gülüdür aşıq.

Ədəb bostanının sarmaşığıdır,
Qaranlıqlar qovan gün işığıdır.
Şənliyin bəzəyi, yaraşığıdır,
Gözəllər alnının tAlidir aşıq.

...Türkün nişanıdır, Türkün izidir,
Türkün astarıdır, Türkün üzüdür.
Türkün özəyidir, Türkün özüdür,
Sədaqət, nəcabət dölüdür aşıq.

...Türkün ocağıdır, Türkün közüdür,
Zalımın önündə çökməz dizidir.
Eşidən qulağı, görən gözüdür,
Dərdini söyləyən dilidir aşıq.

... Sənət ölkəsində qurğular quran,
Qalxışlar bayrağın göyə qaldıran,
Naqqallar dişindən ovlar saldıran,
Məzlumun əlidir, qoludur aşıq.

... Yanan, söz mülkündə o barlı qana,
Layiqdir ən böyük şövkətə, şana.
İnlər yad əlində, baxan yox ona,
Onunçun dəyərsiz, ölüdür aşıq.

"Yanan" təxəllüsü ilə bir-birindən gözəl şeirlər yazan İsmayıl Bəhraminin on beş bəndlik bu şeiri bəşəri duyğular şairinin azadlıq himnidir! Şair bu şeirində mayası, südü, soy-kökü təmiz, pak, halal el sənətkarlarının – aşıqların kimliyini bədii dillə ifadə etmiş, onların xalq arasında qazandıqları ehtiram, məhəbbət və inamın hansı mərtəbədə olduğunu göstərmişdir. Eyni zamanda qarapapaq türklərinin yaşamağa məhkum olduqları məşəqqətli həyat şəraitində xalqın əyilməzliyini, dirəniş göstərmə ideallarını ustalıqla verməyi bacarmışdır. Məlumdur ki, xalqın azadlıq istəklərini, köləliyə qarşı etiraz səslərini, mübarizlik duyğularını onların "deyən dili", "görən gözü" olan şairlər, aşıqlar, aydın fikirli qələm sahibləri, söz adamları, ziyalılar aləmlərə bəyan etməli, dünyaya car çəkməlidirlər. Bu baxımdan, Sulduzlu Aşıq Məhəmməd Əli Mahmudinin "Vermərəm" rədifli bir müxəmməsi də öz dəyər və çəkisinə görə diqqətimizi çəkdi:

Mən aşiqəm, sazın telin taxtı-xanə vermənəm,
Bülbüləm bir şahə gülü, dağıstanə vermənəm.
Getsə həmdəmim əlimdən, şehxə çəkib sızlaram,
Bir tarı muyi sazımı min cahana vermənəm.

Köçənlərdən eşitmişəm, tarixlərdən rişəsin,
Babalar bünyad eyləyib, onlar çəkib tişəsin.
And olsun o vicdanıma Sulduzun bir köşəsin
Ol Düşənbə, Kabul, Bağdat, İrəvana vermənəm.

Sulduz Ali məskənimdi, Həzrət Əli bünyadım,
Özüm Türkəm, pirim Türkdü, Qarapapaq nijadım.
Bəhramidən dərs almışam, ondan ucalmış adım,
Onun bir tək kəlməsini min romana vermənəm.

Genə gəldi bahar fəsli, oxur bülbül, açır gül,
Qarapapaq cavanları, Azərbaycan, Ərdəbil.
Anam mənə layla deyib, müxtəsəri Türki dil,
Mahmudiyəm, öz dilimi min lisana vermənəm.

(Kafkasyalı, 2009: 158-159).

Aşıq Rza Puyəndə 1965-ci ildə Sulduz mahalının Əcəm Kehri kəndində dünyaya göz açıb. Otuza qədər xalq nağıl və hekayəsini, Koroğlu dastanının 13 qolunu və 72 aşıq havasını mükəmməl bilən bir yaradıcı, dastançı aşıq kimi el arasında böyük ehtiram və sevgi qazanmışdır.

Onun həyat və fəaliyyəti barədə prof. Ali Kafkasyalının "İran türkleri. Aşık mühitleri" kitabından məlumat əldə edirik: Aşıq Rza Puyəndənin ilk saz müəllimi Aşıq Hidayət Mehri olmuşdur. Onun yetkin bir aşıq kimi yetişməsində ən böyük rolu isə İran Qarapapaq türklərinin ən ünlü şairi İsmayıl Behrami oynamışdır. Hazırda Sulduzun mərkəzi şəhəri Nağadeydə yaşayıb fəaliyyət göstərməkdədir. İştirak etdiyi sazlı-sözlü məclislərdə, toy-düyünlərdə, musiqi dərnəklərində Mahmudinin ustadı Rza Puyəndə şeirlərini aşıq havaları üstündə oxumaqla ona böyük dəyər verdiyini sübuta yetirməkdədir (Kafkasyalı, 2009: 159-160). Rza Puyəndənin şeirindən bir neçə bəndi təqdim edirik:

Mənim varlığım dilimdir,
Dilim ölsə, mən də ölləm.
Mənə biganələr yanmaz,
Özüm olsam, özüm billəm!

Hanı tarixim, xəbər yox,
Hanı keçmişim, əsır yox.
Bağımda meyvə, səmər yox,
Özüm olsam, özüm billəm!

Pərdə çəkib göz önünə,
İşimi salıb düyünə.
Mən ağlayım yad sözünə,
Özüm olsam, özüm billəm!

Mənim dilim tapdalanır,
Dərdlər dərd üstə qalanır.
Qoç igidlər daldalanır,
Özüm olsam, özüm billəm!

Bəsdi, bir an gəl özünə!
Sən də dəyər ver sözünə!
Yaman deməsin üzünə,
Özüm olsam, özüm billəm!

...El tanır Aşıq Rzanı,
Gözlərəm gələn zamanı.
Dolanam o yan-bu yanı,
Özüm olsam, özüm billəm! (Kafkasyalı, 2009: 160-161)

Urmiya-Sulduz aşıq məktəbi nümayəndələrinin yaradıcılıq yolunun başqa bir istiqaməti də aşıq şeiri üslubunda yazan şairlərin, qələm adamlarının hesabına inkişaf etməkdədir. Anadilli aşıq şeirinin ən mükəmməl növlərində yazıb-yaradan bu şairlərdən biri də şeir yaradıcılığı ilə paralel olaraq, Sulduz folklor mühiti ətrafında yorulmadan tədqiqatlar aparıb sanballı əsərlər ortaya qoymuş Fərquzadlı Məhərrəm Pərizaddır (Sürgün).

Nəticə. Güney Azərbaycanımızın Sulduz mahalının aşıq sənətkarlığı məktəbinin adıbəlli nümayəndələri bu sənət sahəsini yaşatmaqla milli-mənəvi dəyərlərimizi qoruyubsaxlamağa, inkişaf etdirməyə, bununla da türk milli kimliyinə sahib çıxmağa nail olmuşlar. Bu sahədə geniş tədqiqatlar aparan tədqiqatçı-alimlərimizin, eyni zamanda aşıqlıq gələnəyini davam etdirən Güneyli sənətkarlarımızın, aşıq və şairlərimizin yaradıcılığını lazımi səviyyədə öyrənib ciddi şəkildə araşdırmaya cəlb etmək məsələsi günümüzün həlli vacib problemlərindəndir.

ƏDƏBİYYAT

Çıldırlı Aşık Şenlik Divanı. Hayatı, Şiirleri, Atışmaları ve Hikayeleri. (2006) Hazırlayanlar: Alptekin B., Coşkun M.N.Ankara:Semih Ofset Matbaacılık Yay.Ltd.Şti.,926 s.

Kafkasyalı A. (2009) İran türkleri. Aşık mühitleri.2.Baskı.Erzurum: Salkımsöğüt,318 s.

Kafkasyalı A. (2009) İran türk aşıkları ve milli kimlik. 2. Baskı, Erzurum: Salkımsöğüt, 320 s.

Qasımlı M., Allahmanlı M. (2018) Aşıq şeirinin poetik biçimləri və çeşidləri. Bakı: Elm və təhsil, 220 s.

Qasımlı M. (2003) Ozan-aşıq sənəti. Bakı: Uğur, 308 s.

Pərizad M. (2021) Sulduz Bölgəsi, Folklor Xəzinəsi. Qarapapaq Folkloru. Urmiya: Ülkər, 335 s.

Lalə ŞABANOVA
AMEA Folklor İnstitutu
ORCID NO: 0000-0003-3266-2917
E-mail: lale.shabanova@gmail.com

GÜNEY AZƏRBAYCAN AŞIQLARI VƏ DASTAN İRSİMİZİN TOPLANMASI VƏ TƏDQİQİ MƏSƏLƏLƏRİ

Özət. Güney Azərbaycan aşıqlarının musiqi və poeziya ənənəsi, regionun zəngin mədəni irsinin ayrılmaz hissəsidir. Aşıq sənəti, xalqın ruhunu, tarixini və mədəniyyətini nəql etməkdə mühüm rol oynayır. Bu sənətin əsasını təşkil edən dastanlar, nəslin nəsil-dən-nəsilə keçən sözlü ədəbiyyat ənənəsidir. Dastanlar, adətən, qəhrəmanlıq mövzuları, sevgi, mübarizə və xalqın azadlıq arzularını əks etdirir. Hər bir dastanın özünə məxsus poetik xüsusiyyətləri və ritmi vardır ki, bu da onun sosial və mədəni kontekstini daha da zənginləşdirir.

Güney Azərbaycan aşıqlarının dastan irsinin toplanması və tədqiqi, müasir dövrdə mühüm elmi və mədəni əhəmiyyət kəsb edir. Bu irsin toplanması, yalnız aşıq musiqisinin və şeirinin sənət dəyərini araşdırmaqla kifayətlənmir, eyni zamanda xalqın tarixini, sosial vəziyyətini və psixoloji halını anlamaya imkan yaradır. Tədqiqatlar, həm də milli kimliyin və mədəniyyətin qorunmasında mühüm rol oynayır. Dastan irsinin toplanması prosesində müasir texnologiyalardan, məsələn, audio-video qeydlərindən istifadə edilməsi, bu ənənənin gələcək nəsillərə çatdırılması baxımından böyük əhəmiyyət daşıyır.

Beləliklə, Güney Azərbaycan aşıqlarının irsinin toplanması və elmi cəhətdən tədqiqi, yalnız folklor və ədəbiyyat sahəsində deyil, həm də milli mədəniyyətin təbliğində və gələcək nəsillərə ötürülməsində əsas yer tutur. Bu, həm də Azərbaycan xalqının bədii düşüncə və incəsənət sahəsindəki zəngin irsini dərk etməyə şərait yaradır.

Açar sözlər: Güney Azərbaycan, aşıq, dastan, folklor, milli kimlik

Summary. The music and poetry traditions of the Ashiqs of South Azerbaijan are an inseparable part of the region's rich cultural heritage. Ashiq art plays a vital role in conveying the spirit, history, and culture of the people. The foundation of this art is formed by epic tales (dastans), which are part of the oral literature tradition passed down from generation to generation. These epics often reflect themes of heroism, love, struggle, and the people's longing for freedom. Each epic has its own poetic characteristics and rhythm, which further enriches its social and cultural context.

The collection and study of the epic heritage of South Azerbaijani Ashiqs is of great scientific and cultural significance in the modern era. This process not only examines the artistic value of Ashiq music and poetry but also provides insights into the history, social conditions, and psychological state of the people. Research also plays a crucial role in preserving national identity and culture. The use of modern technologies, such as audio and video recordings, in the collection of epic heritage is of great importance in transmitting this tradition to future generations.

Therefore, the collection and scientific study of the Ashiq heritage of South Azerbaijan holds a central place not only in the fields of folklore and literature but also in promoting national culture and passing it on to future generations. It also creates an opportunity to better understand the rich artistic and intellectual heritage of the Azerbaijani people.

Keywords: South Azerbaijan, Ashiq, epic, folklore, national identity

Giriş. Güney Azərbaycan, zəngin mədəniyyəti və şifahi ədəbiyyatı ilə tanınan bir bölgədir. Bu regionun folkloru, xüsusilə aşıq sənəti, xalqın tarixini, sosial strukturlarını və dünyagörüşünü əks etdirən mühüm bir elementdir. Aşıq sənəti, yalnız ədəbiyyat deyil, həm də xalqın mənəvi dəyərlərinin, milli kimliyinin qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsi baxımından əhəmiyyətli bir vasitədir. Aşıqlar, yaratdıqları dastanlarla, şeirlərlə və musiqilərlə cəmiyyətin təhsilinə, sosial həyatına və mədəniyyətinə dərin təsir göstərmişlər. Bu məqalənin məqsədi, Güney Azərbaycan aşıq irsinin toplanması və tədqiqi məsələlərini daha geniş şəkildə araşdırmaqdır.

Aşıq ədəbiyyatının tarixi və inkişafı. Aşıq sənətinin tarixi kökləri çox qədim dövrlərə gedib çıxır, və bu, təbiidir. Türk xalqının ruhundan qaynaqlanan bu bənzərsiz sənət öz mahiyyətində ölümsüzdür. Aşıq sənəti yalnız musiqi və poeziya ilə məhdudlaşmır, həm də xalqımızın ulusal ruhunu, mənəvi dəyərlərini və bütövlüyünü ifadə edən bir vasitədir. O, gerçəkliyimizdəki qüdrətli ifadəsi ilə xalqımızın varlığının, həm də kimliyinin təsdiqi rolunu oynayır.

Güney Azərbaycanda isə aşıq sənəti, Azərbaycan xalqının ruhunun bütöv və yetkin ifadəsi olaraq özünü çox açıq şəkildə göstərir. Bu sənət, həmçinin xalqın mədəniyyətinin və sosial həyatının dərinliyini, eyni zamanda bu coğrafyada yaşayan insanların mənəvi dünyasını əks etdirir. 1813-cü ildəki "Gülüstan" və 1828-ci il "Türkmənçay" müqavilələri nəticəsində Azərbaycan iki yerə parçalandı və bununla da Azərbaycan xalqının böyük tarixi ərazisi iki hissəyə bölündü. Lakin bu tarixi hadisələrə baxmayaraq, indiki Quzey Azərbaycan ilə yanaşı, 30 milyondan çox soydaşımızın yaşadığı Güney Azərbaycanda aşıq sənətinə qarşı olan sevgi heç vaxt azalmamış, əksinə, zamanla daha da artmışdır.

Aşıq ədəbiyyatının tarixi, Türk xalqlarının şifahi ədəbiyyat ənənələri ilə sıx bağlıdır. Güney Azərbaycan, Azərbaycan folklorunun inkişaf etdiyi mühüm bölgələrdən biridir. Aşıq sənətinin əsas məqsədi, xalqın sosial həyatını, əxlaqını, sevgisini, mübarizəsini və qəhrəmanlıq ruhunu şeir və musiqi vasitəsilə əks etdirməkdir. Bu sənət, Orta Asiyada yaranan aşıq və şairlik ənənələrinə əsaslanır və zamanla güclü bir mədəni fenomenə çevrilmişdir (Əhmədov, 1999: 20).

Aşıq sənəti haqqında çoxillik tədqiqatlarının nəticələri əsasında mərhum folklorçu alim, professor Azad Nəbiyev qeyd edirdi ki, XIV əsrin sonu və XV əsrin əvvəllərindən etibarən Güney Azərbaycanda, xüsusilə Təbriz bölgəsində aşıq ənənələri güclənməyə başlamış, ozan sənətinin təməlində yaranan aşıq şeiri öz inkişafını göstərməyə başlamışdır. Bir tərəfdən, Anadolu və Şirvan məktəblərinin təsiri, digər tərəfdən isə Təbrizin Azərbaycanın mədəniyyət mərkəzlərindən biri olaraq çiçəklənməsi, bu bölgədə şifahi və yazılı ədəbiyyatın inkişafına qədim dövrlərdən münbit şərait yaratmışdır. Eyni zamanda, Təbriz aşıq məktəbi də zəngin tarixi və ədəbi ənənələrə söykənərək formalaşmışdı.

Tarixən Güney Azərbaycan ərazisində – Təbriz-Qaradağ, Urmiya, Sulduz-Qarapapaq, Zəncan, Həmədan, Qum-Savə, Xorasan-Türkəmənistan, Sərab, Qaşqay aşıq mühitlərinin olduğunu görmək mümkündür.

Güney Azərbaycanda aşıq sənətinin inkişafı, çoxsaylı tarixi və mədəni təsirlərdən yaranmışdır. Bu sənət, müxtəlif dövrlərdə və sosial mühitlərdə fərqli xüsusiyyətlər və üslublarla inkişaf etmişdir. XIX əsrin sonlarına doğru, Güney Azərbaycan aşıq ədəbiyyatında yeni mərhələyə qədəm qoyulmuş, aşıqların dastanları daha geniş auditoriyaya çatmışdır. Qurbanəli Aşıq, Sərdər Aşıq kimi məşhur simalar, bu dövrün aşıq sənətinin əsas təbliğatçıları olmuşdur (Əhmədov, 1999: 58).

Güney Azərbaycanda saz, yalnız bir musiqi aləti deyil, həm də dərin bir mənəvi və mədəni dəyər olaraq əhəmiyyət kəsb edir. Bu alətə olan sevgi və bağlılıq, bölgə sakinlərinin ürəklərində ilahi bir eşq kimi hiss edilir. Saz, sadəcə bir səsin və melodiyanın daşıyıcısı olmaqla yanaşı, həm də bir xalqın tarixi və kimliyinin simvoludur. Güney Azərbaycanda insanlar sazı yalnız ifa etmir, onu öz iç dünyalarının və əcdadlarının bir parçası kimi yaşadırlar. Hər bir akkordda, hər bir notada, bu yurdun dərdini və sevincini, acısını və umudunu hiss etmək mümkündür.

Soydaşlarımızın sazı ifa edərkən göstərdikləri ehtiras, heyrət və sevgi, onların qəlbindəki dərin məhəbbətin təzahürüdür. Sazın melodiyası ilə sanki itirilən torpaqların acısını, dədə-baba yurdlarının həsrətini və bir zamanlar azad olmuş xalqın kədərini yenidən yaşayırıq. Sazın hər ifasında, bu həsrət və kədər həm duygusal, həm də əzmkarlıqla birləşir, və insanı yeni bir güc, yeni bir motivasiya ilə doldurur.

Güney Azərbaycanda aşıqların sazla verdiyi mesajlar da çox zaman döyüşkənlik, mübarizə və azadlıq məsələlərini əhatə edir. Onların ifalarındakı bu döyüş ruhu, həm də bir növ "dirçəliş" və "yuxudan oyanış" arzusunu göstərir. Sazın ifasında təkcə musiqi deyil, həm də bir xalqın mübarizə və əzmkarlığı öz əksini tapır. Aşıqların ifası, yalnız keçmişi xatırlatmaqla qalmaz, həm də gələcəyə ümid, inam və güc verir.

Bütün bunlar, sazın sadə bir musiqi alətindən daha çox olduğunu, bir xalqın ruhunu, mədəniyyətini və tarixini özündə daşıdığını göstərir. Bu səbəbdən Güney Azərbaycanda saz, yalnız bir alət deyil, xalqın mənəvi gücünün simvoludur.

Güney Azərbaycanda aşıq sənətinin inkişafının təsadüfi hal olmadığını vurğulayan İ.İmamverdi belə deyir: "Fikrimizcə, qədim və zəngin ənənələrə malik böyük aşıq sənəti burada, ayrı-ayrı bölgələrində özünəməxsus şəkildə formalaşmış və inkişaf etmişdir. Bizə məlum olan bu bölgələrdən Qaradağ, Əhər, Kəleybər, Həmədan, Xorasan, Təbriz, Savə, Zəncan, Qoçan, Tehran, Urmiyə, Sulduz, Xoy və b. bölgələrin öz mahnıları, çoxsaylı ustad sənətkarları, yaradıcı ruhda həvəskar aşıqları, demək olar, hər birinin müxtəlif ifa üsulları, repertuarı var" (Nəbiyev, 2004: 50)

Aşıq ədəbiyyatının ən vacib hissələrindən biri dastanlardır. Dastanlar, həm milli, həm də mədəni yaddaşın qorunmasında mühüm rol oynayır. Güney Azərbaycanda aşıq dastanları, ümumiyyətlə qəhrəmanlıq və məhəbbət mövzularına həsr olunmuşdur. "Koroğlu" və "Dədə Qorqud" kimi dastanlar, bu regionun folklorunun ən mühüm nümunələrindəndir. Bu dastanlar, həm şifahi ədəbiyyatın zənginliyini, həm də sosial və mədəni dəyərlərin gücünü göstərir.

Aşıq sənətinin Güney folklore mühitində inkişafı və xalq məişətində geniş yer almasına bağlı olaraq, zamanla Güneydə bu sahədə tədqiqatların aparılması və dastan

mətnlərinin yazıya alınması işinə marağı artırmışdır. Nəticədə Güney ziyaylıları – aşıqlar, saz həvəskarları, yeri gəldikcə bölgə aşıqları, onların yaradıcılığı, dastanlar və s. üzərində çalışmalar aparmış, kitablar çap etdirmişdirlər (Abbasova, 2020: 3). Nəbi Kobotarianın məlumatına əsasən, İranda aşıqlat haqqında məlumat verən ilk kitab 1969-cu ildə Hüseyn Məmmədzadə Dıddıq tərəfindən hazırlanmış ("Aşıqılar", Tehran, Azər Kitab yayınları, 1969), ayrıca Məhəmməd Əli Fərzanə və Səməd Behrəngi xalq ədəbiyyatı əsasında araşdırma və toplamalar aparmış, Tehranda "Huşəng" dərgisində Azərbaycan aşıq ədəbiyyatı üzərinə məqalələr çap olunmuşdur (Kobotarian, 2013, s.37).

Dastanların yaranması, sadəcə ədəbiyyatın deyil, həm də musiqi və xalq həyatının əks olunmasıdır. Aşıqlar, şeir və musiqini birləşdirərək dastanları söyləmiş, bununla da sosial mövzuları, mübarizəni, azadlıq və ədalət ideyalarını təbliğ etmişlər (Məmmədov, 2010: 34). "Koroğlu" dastanı, müstəqillik və ədalət uğrunda mübarizə simvoludur, bu dastanın hər bir versiyası fərqli mədəniyyətlərdə müxtəlif tərzlərdə səsləndirilmişdir.

Aşıq ədəbiyyatında işlənən digər mövzu isə məhəbbət və sevgi mövzusudur. Bu dastanlarda aşiqin qarşısında qoyulan maneələr, sosial sərhədlər və məhəbbət uğrunda mübarizə ön plana çıxır. Bu məsələlər çox vaxt cəmiyyətin münasibətlərini və qaydalarını tənqid edən sosial elementlər kimi işlənmişdir (Hüseynov, 2008: 45).

Güney Azərbaycan aşıqları, müasir folklorun əsas təmsilçiləridir. Onlar, yaradıcılıqları ilə həm dövrünə, həm də gələcək nəsillərə böyük təsir göstərmişlər. Qurbanəli Aşıq və Sərdər Aşıq, XIX və XX əsr aşıqlarından ən tanınmışlarıdır. Bu aşıqlar, şeirlərində yalnız şəxsi həyat və hissləri deyil, həm də cəmiyyətin ümumi problemlərini, sosial məsələləri və qəhrəmanlıq ruhunu əks etdirmişlər.

Qurbanəli Aşıq, öz dövrünün ən məşhur aşıqlarından biri olmuş və yaradıcılığı ilə tanınmışdır. Onun şeirlərində, sevgi və qəhrəmanlıq mövzuları, mübarizə və ədalət anlayışları əks olunmuşdur. Qurbanəli Aşıq həm də aşıq musiqisinin inkişafına mühüm töhfələr vermişdir (Əhmədov, 1999: 72). Onun şeirlərindəki ritm və melodiyalar, Güney Azərbaycan aşıq ədəbiyyatının vacib elementlərindəndir.

Sərdər Aşıq, digər tanınmış aşıqdır və onun şeirlərində xalqın həyatını və adət-ənənələrini izah edən çoxsaylı nümunələr mövcuddur. O, şair olaraq yalnız şəxsi təcrübələrini deyil, həm də xalqın kollektiv yaddaşını və mədəniyyətini təmsil edən bir fiqur olmuşdur (Aliyev, 2015: 112). Sərdər Aşığın "Yaralı Qəlb" adlı əsəri, bu dövrün ən məşhur və çox danışılan dastanlarından biridir.

Güney Azərbaycan aşıq ədəbiyyatının toplanması və tədqiqi, bir çox çətinliklərə məruz qalmışdır. Şifahi ənənənin əsas təmsilçiləri olan aşıqlar, əsərlərini yalnız sözlü olaraq ötürmüşlər və bu, onların yaradıcılığının qorunmasını çətinləşdirən faktorlardan biridir. Buna görə də folklorşünaslar və tədqiqatçılar bu irsin toplanmasında çoxsaylı metodlardan istifadə etmişlər (Məmmədov, 2010: 67).

Aşıq sənətinin toplanması və tədqiqi sahəsində son illərdə daha müasir yanaşmalar tətbiq olunmağa başlanmışdır. Aşıq şeirlərinin və dastanlarının yazıya alınması, müasir texnologiyalar vasitəsilə onların saxlanması və yayılması məqsədilə bir çox proqramlar yaradılmışdır (Əfəndiyev, 2012: 23). Bununla yanaşı aşıq sənətinin müasir dövrə uyğunlaşdırılması və gələcək nəsillərə ötürülməsi üçün daha çox işlər görülməlidir.

Aşıq Səlcuq Şahbazi Güney Azərbaycanın aşıq sənətinin bugünkü vəziyyətini belə qiymətləndirir: "Aşıq sənəti müqəddəsdir. Mən bu sənətin aşiqiyəm. Özümü Məcnun, sə-

nətimi də Leyli bilirəm. Ona görə də aşıq sənəti nə qədər zirvədə olsa, sevinirəm. İndi Güneydə aşıq sənəti yavaş-yavaş dil açır, ayaq üstə durmağa çalışır. Onu yaşatmaq hər birimizin borcudur".

Aşıq dastanları, cəmiyyətin sosial quruluşunu və əxlaqını əks etdirən əsas mənbələrdəndir. Bu dastanlarda ədalət, azadlıq, mübarizə və sevgilərin qarşısında duran maneələr ön plana çıxır. Dastanlar həm də sosial ədalətsizliklərə qarşı mübarizəni simvolizə edir, eyni zamanda insanlar arasında dostluq və birlik ideyalarını təbliğ edir (Hüseynov, 2008: 51).

Aşıqların yaratdığı bu dastanlar, sadəcə mədəniyyətin daşıyıcısı deyil, həm də sosial və mənəvi dəyərlərin qorunmasında vacib rol oynayır. Dastanlarda işlənən ədalət anlayışı, xalqın keçmişdəki sosial və siyasi mübarizələrini təsvir edir və bu mübarizələrin günümüzə təsirini göstərir (Aliyev, 2015: 135).

Güney Azərbaycan aşıq ədəbiyyatının özünəməxsus xüsusiyyətlərindən biri onun üslub fərqliliyidir. Hər bir aşıq fərdi şəxsiyyətindən asılı olaraq öz yaradıcı üslubunu inkişaf etdirmişdir. Bu üslublar, musiqi və poeziyanın, eyni zamanda aşıq alətinin istifadəsinin fərqli şəkildə təzahür etməsi ilə fərqlənir. Məsələn, Qurbanəli Aşıq və Sərdər Aşıq öz şeirlərində fərqli dil üslubları və musiqi elementləri ilə tanınmışdır. Qurbanəli Aşığın yaratdığı əsərlərdə əsasən xalqın mübarizəsi, qəhrəmanlıq və məhəbbət mövzularına yer verilsə də, Sərdər Aşıq daha çox sosial ədalət və cəmiyyətin qüsurlarına diqqət yetirmişdir (Məmmədov, 2010: 79).

Bu fərqliliklər, Güney Azərbaycan aşıq sənətinin dərinliyini və zənginliyini göstərir. Hər bir aşıq, öz dövrünün siyasi və sosial şəraitindən təsirlənmiş, buna uyğun olaraq öz şeir və musiqisini yaratmışdır. Bu üslublar, yalnız şairlərin şəxsi təcrübələrini deyil, həm də onların yaşadığı cəmiyyətin təfəkkürünü əks etdirir (Əhmədov, 1999: 91).

Güney Azərbaycan aşıq dastanlarının təhlili, həm də həmin dövrün siyasi və sosial vəziyyətini anlamaq üçün əhəmiyyətlidir. Aşıqlar, yaratdıqları dastanlarda, xalqlarının mübarizəsini, milli kimlik məsələlərini və xüsusilə də, mədəniyyətlərinin qorunmasına dair fikirlərini ifadə etmişlər. Məsələn, "Koroğlu" dastanı, Güney Azərbaycanın ən çox tanınan və ən çox tədqiq edilən əsərlərindən biridir. Koroğlu, xalqın qəhrəmanlıq simvolu olaraq, müstəqillik uğrunda mübarizənin təcəssümüdür. Onun macəraları, yalnız Azərbaycanın deyil, bütün Türk dünyasının mübarizə tarixinin təmsilçisidir (Hüseynov, 2008: 68).

Bu dastanların ən mühüm cəhətlərindən biri də, onların sosial məsuliyyəti vurğulaması və millət üçün müəyyən sosial və mədəni problemlərə diqqət çəkməsidir. Koroğlunun qəhrəmanlıq, mərdlik və ədalət mövzularında söylədiyi şeirlər, xalqa öz kimliyini unutmamaq, ədalətli olmaq və mübarizədən geri çəkilməmək haqqında mühüm dərslər verir.

Aşıq sənətinin yalnız şeir və dastanlarla deyil, həm də musiqi ilə sıx əlaqəsi vardır. Aşıqlar, şeirini oxumaqla yanaşı, bir çox zaman saz və digər musiqi alətləri ilə də ifa edərdilər. Bu musiqi, sözlərin mənasını və ruhunu daha da dərindən çatdırmağa imkan verirdi. Aşıq musiqisinin əsas xüsusiyyəti, melodiyanın sadə və ritmik olmasıdır, eyni zamanda aşıqların istifadə etdiyi ritmik strukturlar, onların musiqisinə xüsusi bir yüngüllük və mənəvi dərinlik qatmışdır (Əhmədov, 1999: 113).

Bu musiqinin əhəmiyyəti, yalnız sənətkarlıqla əlaqəli deyil, həm də cəmiyyətin mənəvi ruhunu qorumağa xidmət edir. Aşıqların yaratdıqları musiqilər, xalqın çətin dövrlərdə yaşadığı ruh halını ifadə edir və bu mahnılar, bir növ milli birlik və həmrəylik

mesajı verir. Bu baxımdan, Güney Azərbaycan aşıq musiqisi, həm mədəni, həm də sosial bir funksiya daşıyır.

Müasir dövrdə Güney Azərbaycan aşıq ədəbiyyatının toplanması və tədqiqi sahəsində bir çox yeni yanaşmalar tətbiq olunur. Bu yanaşmalar, əsasən aşıq sənətinin daha dərindən anlanması və sənətkarların yaradıcılığının təhlili ilə bağlıdır. Tədqiqatçılar yalnız şifahi ənənələri qeyd etməklə kifayətlənmir, həm də bu irsi müasir dövrün texnologiyaları vasitəsilə qorumağa çalışırlar.

Kənd-kənd, oba-oba el şənlikləri – toylarda dastan söyləyən, deyişmələr quran aşıqlar həm də mənəvi-ruhi ehtiyacdan dolayı tez-tez qəhvəxanalarda toplanmaqla bu sənəti qoruyub, təbliğ etməyə çalışmışlar. Başqa sözlə desək, el sənətkarları əsrlərə meydan oxuyan ərəb-fars mədəniyyəti önündə ata-babalardan miras qalan dastanlar, nağıl-hekayələrini ənənəyə uyğun yaşatmaqla bu irsin qorunması qayğısına qalmışdılar. Bu baxımdan Güneydə mövcud olan aşıq mühitlərinin zənginliyi, aşıqlıq sənəti, ənənələrinin nəsil, məktəblər üzərindən davam etdirilməsi həmişə aktual olmuşdur (Abbasova, 2022: 3).

Son dövrlərdə aşıq sənətinin toplanması sahəsində böyük irəliləyişlər əldə olunub. Folklorşünaslar və tədqiqatçılar, aşıqların şeir və dastanlarını yazıya alır, onları analiz edərək müasir mədəniyyətlə əlaqələndirirlər. Bununla yanaşı, aşıq sənətinin müxtəlif mətnlərdəki variantlarının toplanması və müqayisəli təhlil edilməsi də mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bu, həm folklorun zənginliyini göstərmək, həm də bu irsin müxtəlif dövrlərdə necə dəyişdiyini anlamağa kömək edir (Aliyev, 2015: 141).

Güney Azərbaycan aşıqları XX əsrin ortalarından başlayaraq, radio və televiziyanın imkanlarından, eləcə də dövrün digər texnoloji inkişaflarından (audio-videokassetlər, plastinkalar, disklər və s.) faydalanaraq aşıq sənətini inkişaf etdirmişlər. Bu texniki alətlər və vasitələr, aşıq sənətinin daha geniş auditoriyaya çatdırılmasına və sənətin daha çox insana tanıdılmasına şərait yaratmışdır. Həmçinin bu inkişaf aşıq musiqisinin, şeirinin və ümumilikdə ənənəsinin daha da güclənməsinə imkan verib. Aşıqlar bu yeni texniki imkanlardan istifadə edərək, öz sənətlərini yeni bir səviyyəyə daşıyaraq, Quzey Azərbaycandakı aşıq sənətinin ənənələrini və özəlliklərini dərindən mənimsəmişlər. Bu, yalnız onların ifalarının səviyyəsini deyil, həm də sənətə olan baxış açısını genişləndirmişdir.

Aşıqların həm solo, həm də ansambl şəklində fəaliyyət göstərməsi, onların sənətinin Güney Azərbaycanda nə qədər geniş yayıldığını və əhəmiyyət qazandığını bir daha təsdiqləyir. Bu, aşıq sənətinin tarixi və yaradıcı dərinliyinin, bölgənin mədəniyyətindəki mövqeyinin güclü bir göstəricisidir. Üstəlik, Quzey Azərbaycanda SSRİ dövründə aşıq sənətinin texniki tərəfdən inkişafı və genişlənməsi, Güney Azərbaycandakı aşıq sənətinin daha da coşqulu şəkildə inkişaf etməsinə və xalq arasında daha da populyarlaşmasına böyük təsir göstərmişdir. Bu prosesin nəticəsində aşıq sənəti, sadəcə musiqi və poeziya növü olmaqdan çıxaraq, xalqın ruhunu və kimliyini ifadə edən bir vasitə halına gəlmişdir.

Beləliklə, yeni texnologiyaların tətbiqi və Quzey Azərbaycandakı aşıq sənətinin nümunələrinin mənimsənilməsi, Güney Azərbaycanda aşıq sənətinin özünün yeniləşməsi və zənginləşməsi üçün vacib bir mərhələ olmuşdur. Bu, həm də Azərbaycanın ümumi mədəni irsinin güclənməsinə, aşıq sənətinin hər iki tərəfdə daha möhkəm bir yer tutmasına gətirib çıxarmışdır.

Aşıq irsinin qorunması və yayılması məsələsi, müasir dövrün ən vacib məsələlərindən biridir. Bir çox aşıq dastanı və şeir, yalnız şifahi ötürülmə yolu ilə bu günə qədər gəlib

çatmışdır. Lakin zamanla bəzi əsərlər unudulmuş və ya itirilmişdir. Buna görə də, aşıq ədəbiyyatının toplanması, yazıya alınması və müasir texnologiyalar vasitəsilə qorunması vacibdir.

Bu sahədə daha sistemli yanaşmalar tətbiq edilməlidir. Tədqiqatçılar və mədəniyyət işçiləri, aşıq sənətini qorumaq və gələcək nəsillərə ötürmək üçün xüsusi proqramlar və layihələr hazırlamalıdırlar. Aşıq sənətinin müasir dövrə uyğunlaşdırılması, həm də onun daha geniş kütlələrə təqdim edilməsi məqsədilə multimedya layihələri, sənədli filmlər və kitablar nəşr edilməlidir (Əfəndiyev, 2012: 82). Bu yanaşmalar, aşıq sənətinin daha geniş auditoriya tərəfindən anlaşılmasına və onun qorunmasına kömək edəcəkdir.

Nəticə. Müasir dövrdə, Güney Azərbaycan aşıq sənətinin qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsi məsələsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Aşıq şeirinin qorunması, yalnız onun yazıya alınmasından ibarət deyil. Həmçinin, aşıq musiqisinin təhlil edilməsi və tədris olunması, bu irsin gələcək nəsillərə ötürülməsi üçün vacibdir. Aşıq sənətinin müasir dövrə uyğunlaşdırılması, həm də onun cəmiyyətə təqdim olunması üçün müasir texnologiyaların istifadəsi tələb edir.

Bununla yanaşı, aşıq sənətinin daha geniş auditoriyaya təqdim olunması üçün tədbirlər görülməlidir. Aşıq sənətinin tədrisi, xüsusilə gənc nəsillər arasında daha da genişləndirilməli və aşıq musiqisinin müasir dövrün tələblərinə uyğun olaraq yenidən tərtib edilməsi vacibdir (Əhmədov, 1999: 120).

ƏDƏBİYYAT

Abbasova, M. (2020). Güney Azərbaycan folkloru. X cild, Bakı: Elm və təhsil, 356 s.

Abbasova, M. (2022). Güney Azərbaycan folkloru. XIV cild, Bakı: Elm və təhsil, 328 s.

Aliyev, F. (2015). Güney Azərbaycan Aşıq Ədəbiyyatının İrsə Qeyd Edilməsi. Tehran: Elm və Mədəniyyət.

Əfəndiyev, Z. (2012). Aşıq Ədəbiyyatının Qorunması və Tədqiqi Yöntemləri. Təbriz: Mədəniyyət.

Əhmədov, S. (1999). Güney Azərbaycan Aşıq Ədəbiyyatı. Bakı.

Güney Azərbaycan folkloru (2021). XII cild, Bakı: Elm və təhsil, 322 s.

Güney Azərbaycan folkloru (2022). XV cild, Bakı: Elm və təhsil, 296 s.

Həsənov, S. (2004). Güney Azərbaycanın Folklor Mədəniyyəti. Tehran: Elm və Nəşriyyat.

Hüseynov, R. (2008). Aşıq Musiqisi və Poeziyasının Sosioloji Yanaşması. Bakı: Azərbaycan Universiteti.

İmamverdiyev, İ. XX. asır Güney Azerbaycan'ın aşık muhiti ve bazı sorunları.– PDF (docplayer.biz.tr)

Kobotarian, N. (2013). Təbriz aşıqlıq gələnəyi və aşıq ədəbiyyatı. Qaraxan kitab evi.

Məmmədov, M. (2010). Azərbaycan Aşıq Ədəbiyyatının Tarixi. Bakı: Elm.

Nəbiyev A. (2004). Azərbaycan aşıq məktəbləri, Bakı: Nurlan, 2004

Şahbazi, S. "O tay-bu tay aşıq sənəti birdir" (medeniyyet.az).

Lamiyə ƏLİYEVA
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu
ORCID ID: 0009-0006-1188-347X
E-mail: Aliyevalamiye498@gmail.com

QARABAĞ MƏDƏNİ MÜHİTİNDƏ OZAN-AŞIQ ƏNƏNƏSİ

Özət. Təqdim etdiyimiz məqalədə ozan-aşıq sənəti etnomədəni sistem kimi nəzərdən keçirilir. Qarabağ bölgəsi isə bu ənənənin formalaşdığı və inkişaf etdiyi mühüm ərazilərdən biridir. Qarabağ aşıq mühiti tarixi-coğrafi, etnoqrafik və mədəni baxımdan özünəməxsus xüsusiyyətlərə malikdir. Qarabağ mədəni mühiti Azərbaycan xalqının zəngin mədəni irsinin mühüm tərkib hissəsidir və burada ozan-aşıq ənənəsi xüsusi yer tutur. Bu bölgə təkcə musiqi, muğam və sənətkarlıq deyil, həm də söz sənətinin, xüsusilə də aşıq ədəbiyyatının inkişaf etdiyi mühüm mərkəzlərdən biri olmuşdur. Qarabağ aşıqları həm ustad ozanların irsini yaşatmış, həm də onu zənginləşdirərək yeni poetik forma və ifaçılıq üslubları yaratmışlar.

Qarabağ bölgəsinin təbiəti, coğrafi mövqeyi, etnik tərkibi və s. amillər aşıq-ozan ənənəsinin formalaşmasında mühüm rol oynamışdır. Ozan-aşıq ənənəsi Qarabağda xalqın tarixini, qəhrəmanlıq salnaməsini, sevgi və məhəbbət duyğularını, eyni zamanda ictimai-sosial hadisələri nəzm dili ilə ifadə edən canlı sənət nümunəsi kimi nəsildən-nəslə ötürülmüşdür. Aşıq Qurbani, Aşıq Valeh, Aşıq Alı və daha son dövrlərdə Aşıq Şəmşir kimi sənətkarlar bu məktəbin görkəmli nümayəndələri olmuşlar. Onların yaradıcılığında həm klassik aşıq poeziyası ünsürləri, həm də Qarabağın özünəməxsus lirik-fəlsəfi və musiqi çalarları aydın görünür. Qarabağda ozan-aşıq sənəti təkcə ədəbi hadisə deyil, həm də məclis və mərasimlərin ayrılmaz hissəsi olmuş, milli kimliyin qorunmasında mühüm rol oynamışdır. Bu ənənə bu gün də yaşayır və Qarabağın mədəni dirçəlişində mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Açar sözlər: Qarabağ, ozan-aşıq sənəti, muğam, ənənə, mədəni mühit.

Summary. The article titled "The Ozan-ashiq tradition in the cultural environment of Karabakh" explores the rich and enduring legacy of the ozan-aşıq tradition in one of Azerbaijan's most prominent cultural regions — Karabakh. It traces the evolution of this oral-literary form from its early Turkic roots to its flourishing within the unique socio-cultural and historical landscape of Karabakh. The highlights how the ashiq tradition, which combines poetry, music, storytelling, and performance, has played a central role in preserving the spiritual and artistic identity of the Azerbaijani people. In Karabakh, known not only for its historical significance but also for its musical and literary culture, the ozan-aşıq heritage developed distinctive characteristics. The region has produced numerous renowned ashiqs and ozans who contributed greatly to the art form's development and transmission. Karabakh ashiqs, while preserving traditional elements, also introduced innovative lyrical and melodic styles, reflecting local dialects, folklore motifs, and regional aesthetic values. A significant portion of the article is devoted to notable figures in the Karabakh ashiq tradition, such as Ashiq Valeh, Ashiq Kurbani, and

others who not only performed but also mentored new generations. Their art formed a bridge between oral tradition and written literature, influencing poets and musicians alike. Furthermore, the aşıq tradition in Karabakh has shown resilience, adapting to new realities while maintaining its core functions — storytelling, community bonding, and moral education. The article also emphasizes the role of cultural institutions and festivals in safeguarding the Karabakh aşıq heritage in modern times. Efforts by scholars, folklorists, and cultural activists are mentioned as vital for the documentation, study, and transmission of this intangible cultural heritage. In conclusion, the article underscores that the ozan-aşıq tradition in Karabakh is not just an artistic practice but a living embodiment of the region's historical memory, cultural values, and national spirit. It continues to serve as a source of inspiration and identity for the Azerbaijani people, especially in the context of Karabakh's cultural revival.

Key words: Karabakh, art of ozan-ashygs, mugham, tradition, cultural environment

Giriş. Qarabağ bölgəsi Azərbaycan xalq yaradıcılığının qədim qatlarından biri olan ozan-aşıq sənətin inkişaf etdiyi mühüm mədəni mərkəzlərdən biri kimi tanınır. Tarixən həm şifahi xalq ədəbiyyatının, həm də musiqi mədəniyyətinin inkişafında xüsusi rolu olan Qarabağda ozan ənənəsi dərin köklərə malikdir. Qarabağ ərazisi qədim türk tayfalarının məskəni olmuş və bu səbəbdən də ozanlıq ənənəsi burada erkən dövrlərdən mövcud olmuşdur. Ozanlar yalnız musiqiçi və şair deyil, həm də xalqın yaddaşını daşıyan, tarixini və dünyagörüşünü nəsildən-nəslə çatdıran mədəniyyət daşıyıcıları olmuşlar. Qarabağ bölgəsində ozanlar həm tarix yazan, həm də onu qoruyub saxlayan canlı yaddaş rolunu oynamışlar. Qarabağ ozanları xalqın başına gələn mühüm hadisələri nəzm və musiqi ilə xalqın yaddaşına ötürmüşlər. Qarabağda baş vermiş tarixi hadisələr – xüsusilə də İrəvan xanlığı və Qarabağ xanlığı dövrü, Şuşanın salınması kimi mövzular ozan repertuarında geniş yer tutmuşdur. Orta əsrlərdə, xüsusən də Qarabağ xanlığı dövründə ozan sənətkarları saraylarda və xalq arasında böyük nüfuz qazanmışdılar. Bu dövrdə Qarabağ mühitində yaradıcılıqları ilə yer almış ustad aşıqlardan Aşıq Qurbani, Sarı Aşıq, Aşıq Abdalgülablı Valeh, Aşıq Lələ, Aşıq Pəri, Aşıq Abbas Tufarqanlı, Aşıq Şəmşir və başqaların adlarını çəkə bilərik Qarabağ ozanları klassik dastan ənənəsini qorumaqla yanaşı, bölgənin yerli motivlərini də yaradıcılıqlarına daxil etmişlər. Onların ifalarında Qarabağ təbiəti, qəhrəmanlıq salnamələri, sevgilər və ayrılıqlar xüsusi yer tutmuşdur. Ozanların sazla müşayiət olunan deyişmələri və dastan söyləmələri bu bölgənin mədəni həyatında canlı ənənəyə çevrilmişdir. Mötəbər mənbələrdən alınmış məlumatlarda bildirilir ki, Qarabağda aşıqlıq mədəniyyəti o qədər geniş yayılmışdır, hətta böyük şəxsiyyətlər yetirmiş, o cümlədən Molla Pənah Vaqifin ədəbi məktəbinin formalaşmasında həlledici rol oynamışdır.

Qarabağ mədəni mühitinin ən görkəmli nümayəndələrin yetişdiyi, əldə olunan uğur dövrü adlandırmaq olar. Aşıq Qurbani, Aşıq Abbas Tufarqanlı kimi nümayəndələrinin yaradıcılığında "Aşıq Qərib", "Abbas və Gülgəz", "Əsli və Kərəm" kimi mükəmməl dastanlar bu dövrdə formalaşır və xalq sənətkarlarının repertuarına daxil olur. Aşıq Qurbaninin şəxsində Qarabağ mühiti, özünün ilkin aşıq yaradıcılıq mərhələsini keçirmiş, Aşıq Valeh sənətkarlığı ilə yüksəliş dövrünü yaşamışdır. Aşıq Valeh qısa zamanda Qarabağ mühitində və mühitdən kənarda Şirvanda, Dərbənddə, Gəncədə, Naxçıvanda hətta İran və Osmanlıda da məşhurlaşır. Ustad, aşıq sənətinin bütün şərtlərinə əməl edir, dastan

qoşur, şeir yazır, məclislər keçirir. Aşıq Valeh həm də aşıq havalarının yaradıcısı kimi tanınır. "Zil qaytağı", "Baş sarıtel", "Orta sarıtel", "Qarabağ şikəstəsi", "Qarabağ ləngəri" kimi aşıq havalarının yaradıcısı Aşıq Valeh olduğu güman edilir. Daha sonra Qarabağ aşıq mühiti orijinal yaradıcılıq üslubuna malik sənətkarları ilə tanınmış, müxtəlif dövrlərdə bu mühitin aparıcı meyllərini əks etdirən qüdrətli saz-söz ustadları yetişdirilmişdir. Aşıq Nəcəfqulu, Aşıq Abdulla, Aşıq Qəmbər, Aşıq Cünun, Aşıq Abbasqulu, Aşıq Cəfərqulu, Aşıq Əmrah və b. Qarabağ aşıq mühitinin davamçıları hesab olunur (Nəbiyeva, 2019: 36). İlk Azərbaycan professional qadın aşığı olan Aşıq Pərinin də Qarabağdan olduğu mötəbər mənbələrdə əks olunmuşdur. Qarabağ ozan-aşıq mühiti qadın aşıqları ilə diqqətçəkicidir. Ağabəyim ağa Ağabacı, Aşıq Pəri, Xurşidbanu Natavan, Fatma xanım Kəminə, Aşıq Nabat, Aşıq Humay, Aşıq Bəsti, Aşıq Sənəm Qarabağ aşıq mühitinin yetirmələridir. Qarabağ aşıq mühitinin aşıqları dövrün bütün tarixi hadisələrini və xarakterik xüsusiyyətlərini yaradıcılıqlarında əsk etdirmişlər (Cəfərzadə, 1991).

Qarabağ ozanlarının digər bölgələrdən fərqləndirici xüsusiyyətləri, onların sənət özünəməxsusluğu, janr, ifa tərzi və mövzular baxımından seçilir. Qarabağ sazı həm instrumental, həm də vokal musiqi növlərində zəngin bir ənənəyə malikdir. Bölgənin musiqi üslubu melodik zənginliyi, ritmik mürəkkəblik və emosiya dərinliyi ilə fərqlənir. Burada saz çalma texnikası daha lirika yönümlü və zəngin bədii təsir gücünə malikdir. Saz aşığın sirdaşı və onun dilidir deyiblər. Saz təkcə bir musiqi aləti deyil, həm də xalqın düşüncə tərzini, hiss və duyğularını ifadə edən, mənəvi dünyasını təcəssüm etdirən bir vasitədir. Qafqaz türklərin bədii mədəniyyətini araşdıran tədqiqatçı Vüqar Kərimli "Gürcüstan ərazisində türklər" adlı monoqrafiyasında ozan-aşıq yaradıcılığından bəhs edərək belə yazır: "Əcdadlarımızın sənət və gözəllik adına yaratdığı ən əzəmətli qədim alətlərdən biri də sazdır. İctimai şüurun yüksəldilməsində aşıqla yanaşı saz da həmişə fəal rol oynayıb. Bu baxımdan saz və aşıq sənəti ictimai inkişafın bütün mərhələlərində Azərbaycan xalqının mənəvi durumuna güclü təsir göstərmişdir. Əsrlər boyu din xadimləri xalqın estetik tələbatını ödəyən aşıq sənətini "şeytanın işi" adlandıraraq onu gözdən salmağa çalışıblar. Amma onların səylərinə baxmayaraq, bu nadir sənət bizim üçün daha da əziz olub" (Kərimli,2011: 154).

Qarabağ bölgəsində saz sənətinə verilən dəyər, ozan-aşıq sənətinin musiqi, poeziya və ifaçılıq baxımından inkişafına səbəb olmuşdur. Qarabağ sazçıları çox vaxt öz musiqi ifalarında tarixi və sosial mövzulara toxunmuş, xalqın taleyini əks etdirən janrlar yaratmışlar.

Muğamla ozan sənətinin sintezi də məhz Qarabağ mədəniyyətində özünü göstərir. Muğam və ozan sənətinin hər ikisi qədim türkdilli xalqlarda yaranmış şifahi ənənəyə əsaslanır. Onlar xalqın tarixini, qəhrəmanlıq salnaməsini, sevgisini, dərdini, sevincini ifadə edən sənət formalarıdır. Hər iki sənət növü improvizasiya və ifaçının fərdi ustalığı üzərində qurulmuşdur. Muğam və ozan-aşıq sənətini birləşdirən əsas cəhətlərdən biri onların hər ikisinin şifahi ənənəyə əsaslanması, təxəyyül və improvizasiyaya açıq olması, xalqın mənəvi dünyasını ifadə etməsi və ifaçı ustalığının mərkəzdə durmasıdır. Muğamda söz – klassik şeirlə, ozan sənətində isə xalq şeiri ilə ifadə olunur. Hər iki sənət forması obrazlı düşüncə, simvolika və dərin fəlsəfi alt qatlarla zəngindir. Bu isə onları həm estetik, həm də ideya baxımından yaxınlaşdırır. Tarix boyu bu iki sənət növü arasında sintez halları müşahidə olunmuşdur. Xüsusilə XIX-XX əsrlərdə muğam ifaçıları ilə aşıqlar

arasında qarşılıqlı təsir daha da artmışdır. Bəzi aşıqlar muğam üslubunda oxumağa, muğam elementlərindən istifadə etməyə başlamış, muğam ustaları isə aşıq poeziyasına müraciət etmişlər (Qarabağ folkloru, 2000).

Bu sintez müasir dövrdə də öz əksini tapır. Məsələn, bəzi aşıqlar ifalarında muğam ladlarından istifadə edir, muğam ifaçıları isə aşıq poeziyasını təsnif və kərəm kimi muğam bölmələrinə daxil edirlər. Azərbaycan musiqisində belə yanaşma həm xalq ənənələrinin qorunmasına, həm də müasir auditoriyaya yeni tərzdə təqdim olunmasına imkan yaradır.

Şuşa və ətraf kəndlərdə yetişən musiqiçilər həm muğam, həm də aşıq havalarını dərindən bilirdilər. Görkəmli müğənni Bülbül həm xanəndə, həm də aşıq kimi fəaliyyət göstərmişdir. Qarabağ musiqi mühitinin böyük ustadı, tarzən – Aşıq Valehin nəticəsi Qurban Pirimov ilk öncə sazda çalmış, sonra tar ifaçısı kimi tanınmışdı. Aşıq Valehin nəvəsi Aşıq Abbasqulu isə, Sadıxcan, Cabbar Qaryağdıoğlu və başqaları ilə səhnələri bölüşmüş, tarda çalmağı bacarmış və muğam oxumuşdur. Aşıq Abbasqulu muğam zəngulələrini aşıq havalarına daxil edərək fərqli və zəngin bir üslub yaratmışdır.

Muğamla ozan sənətinin sintezi Azərbaycan mədəniyyətində təbii və tarixi əsaslara söykənən bir hadisədir. Bu iki sənətin qovuşması nəticəsində yaranan bədii ifadə vasitələri həm ənənəni yaşadır, həm də ona yeni nəfəs verir. Onların sintezi milli musiqi və poeziyanın daha da zənginləşməsinə, müxtəlif auditoriyalarla daha geniş əlaqə qurmasına şərait yaradır. Bu baxımdan, muğamla ozan sənətinin sintezini yalnız keçmişin mirası deyil, eyni zamanda gələcəyin potensialı kimi qiymətləndirmək olar.

Nəticə olaraq qeyd edək ki, Qarabağ müharibəsi və bölgədəki münaqişələr ozan ənənəsinə də təsirsiz qalmamışdır. Lakin buna baxmayaraq, ənənə hələ də yaşayır. Müasir aşıq və ozanlar Qarabağ uğrunda mübarizəni, şəhidlərin qəhrəmanlığını, xalqın qürurunu öz əsərlərində əks etdirirlər. Müasir dövrdə, xüsusən də 44 günlük Vətən müharibəsindən sonra Qarabağa qayıdış fonunda bu irsin yenidən dirçəlməsi müşahidə olunur. İndi bu sənət həm tarixi yaddaşın dirçəldilməsi, həm də milli kimliyin gücləndirilməsi baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Qarabağ mədəni mühiti ozan-aşıq ənənəsinin yaşaması və inkişafı üçün zəngin zəmin yaratmışdır. Qarabağda ozan-aşıq sənətinin davam etdirilməsi, yeni nəsil sənətkarların yetişdirilməsi və bu irsin sistemli şəkildə araşdırılması olduqca vacibdir.

ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan folklor antologiyası.V kitab.Qarabağ folkloru.B.,Səda, 2000. 414 s.

Cəfərzadə Ə. Azərbaycan aşıq və şair qadınları. B., Gənclik, 1991. 288 s.

Nəbiyeva A. Qarabağ aşıq mühiti. B., "Təknur" nəşriyyatı, 2019. 328 s.

Керимли В.Г. Тюрки в Грузии. Б., "Текнур" Издательство, 2011. 240 с.

Mahirə QULİYEVA
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının doktorantı
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0003-2890-2161
E-mail: mahireguliyeva353@gmail.com

BALABAN İFAÇILIQ MƏKTƏBİNİN KEÇMİŞİ VƏ BUGÜNÜ

Özət. Bu məqalədə balaban alətinin etimologiyası və morfologiyası haqqında söz açılır, eləcə də Azərbaycanın görkəmli sənətkarları Kalvalı Əli Dədə və Ələkbər Əsgərovun balaban ifaçılıq məktəblərinin özəl yanaşmaları nəzərdən keçirilir. Məqalənin müəllifi tərəfindən arxiv sənədləri üzərində aparılan araşdırmalardan məlum olur ki, erməni musiqiçiləri keçmiş dövrlərdə olduğu kimi bu gün də Azərbaycan və türk musiqi nümunələrini mənimsəyərək öz adları ilə təqdim etməkdə davam edirlər.

Keçmiş zamanlarda balaban ifaçılıq məktəbi ustad-şagird ənənələrinə əsaslanaraq şifahi üsulla ötürülürdü. Lakin XX əsrdə Azərbaycan musiqi sənətinin banisi Üzeyir Hacıbəyli və görkəmli bəstəkar Müslüm Maqomayev tərəfindən xalq mahnılarının ilk not nümunələri yarandı.

Bu məqalədə müəllif müasir balaban ifaçılıq məktəbindən söz açır və Ələkbər Əsgərovun balaban aləti üçün etdiyi not işləmələrini təqdim edir. Bu işləmələr arasında Frans Şubertin "Serenada" əsəri, Mixail Qlinkanın "Javoronok" ("Torağay") və "Ya pomnyu çudnoye mqnovenye" ("Əsrarıngiz anlar mənim yadımda") romansları, Solovyov-Sedoyun "Podmoskovnıye veçera" ("Moskva ətrafı gecələri") əsəri, rus xalq mahnısı "Kalina", Revaz Lagidzenin "Tbiliso" (Tbilisi haqqında mahnı), eləcə də Azərbaycan bəstəkarları: Üzeyir Hacıbətlinin "Sərhədçilər marşı", "Sevgili canan" və "Sənsiz" romansları, Fikrət Əmirovun "Azərbaycan elləri", Qəmbər Hüseynlinin "Cücələrim" mahnısı, Səid Rüstəmovun "Sumqayıt" və "Gəlmədin" mahnıları, Ağabacı Rzayevanın "Oxuma, gözəl" romansı, Adil Garayın "Tarantella"sı, Şəmsi Kərimovun "Vals"ı və başqa bəstəkarlarımızın əsərləri "Ələkbər Əsgərovun balaban aləti üçün işləmələri və köçürmələri" toplusunda yer almışdır.

Məqalədə Ə.Əsgərovun arxiv sənədlərindən istifadə edilmişdir.

Açar sözlər: Kalvalı Əli Dədə, Ələkbər Əsgərov, balaban, zurna, musiqi

Summary. This article discusses the etymology and morphology of the balaban instrument, as well as the specific approaches of the balaban playing schools of prominent Azerbaijani artists Ali Karimov (Kalvalı) and Alakbar Asgarov. From the research conducted by the author of the article on archival documents, it is clear that Armenian musicians, as in past times, continue to assimilate Azerbaijani and Turkish musical samples and present them under their own names.

In the past, the school of balaban playing was passed down orally, based on master-student traditions. However in the 19th century the first musical examples of folk songs written by the founder of Azerbaijani music, Uzeyir Hajibeyli and the prominent composer Muslim Magomayev appeared.

In this article, the author discusses the modern school of balaban playing and presents Alakbar Asgarov's musical notation for the balaban instrument. These works include Franz Schubert's – "Serenade", Mikhail Glinka's – "Lark" ("Zhavoronok") and "I remember a wonderful moment" ("Ya pomnyu chudnoye mgnovenye" romances, Solovyov-Sedoy's – "Evenings near Moscow" ("Podmoskovnye vechera"), the Russian folk song – "Kalina", Revaz Lagidze's – "Tbiliso" (a song about Tbilisi), as well as Azerbaijani composers: Uzeyir Hajibayli's – "March of the Border Guards" ("Serhedchiler March"), "Rays of labor" ("Luchi truda"), "Beloved darling" ("Sevgili janan") and "Without you" ("Sensiz"), Fikret Amirov's – "Land's of Azerbaijan" ("Azerbaijan elleri"), Gambar Guseynli's – "My chiks" ("Jujelerim"), Said Rustamov's – "Sumgait" ("Sumgayıt") and ("Gelmedin") song's, Agabaji Rzayeva's – ("Oxuma Gozel"), Adil Garay's – "Tarantella", Shamsi Karimov's – "Waltz" ("Vals") and works by other composers are included in the collection "Alakbar Asgarov's Works and Arrangements for the Balaban Instrument".

The article uses A. Asgarov's archival documents.

Keywords: Ali Karimov (Kalvalı), Alakbar Asgarov, balaban, zurna, music

Резюме. В статье рассматривается этимология и морфология инструмента балабан, а также особенности школ игры на балабане выдающихся азербайджанских музыкантов Калвалы Али Деде и Алекпера Аскерова. Из исследований архивных документов, проведённых автором статьи, становится ясно, что армянские музыканты, как и в прошлом, продолжают заимствовать азербайджанские и турецкие музыкальные образцы и представляют их под своими именами.

В прошлом школа игры на балабане передавалась устно, по традиции «мастер-ученик». Однако в XX веке первые музыкальные обработки народных песен были созданы основоположником азербайджанской музыки Узеиром Гаджибейли и выдающимся композитором Муслимом Магомаевым.

В данной статье рассматривается современная школа игры на балабане и автор представляет нотные обработки для инструмента балабан, созданные Алекпером Аскеровым. В число этих произведений входят «Серенада» Франца Шуберта, романсы Михаила Глинки – «Жаворонок» и «Я помню чудное мгновение», «Подмосковные вечера» Соловьёва-Седого, русская народная песня «Калина», произведение Реваза Лагидзе «Тбилисо» (песня о Тбилиси), а также произведения азербайджанских композиторов: Узеира Гаджибейли – «Марш пограничников», романсы «Севгили джанан» и «Сенсиз», Фикрета Амирова – «Азербайджан эллери», песня Гамбара Гусейнли – «Джуджаларим», песни Саида Рустамова – «Сумгаит» и «Гелмедин» («Не пришла), Агабаджи Рзаевой – романс «Охума гёзел» («Не пой красавица»), Адиль Герайа – «Тарантелла», Шамси Керимова – «Вальс» и произведения других композиторов. Его обработки были включены в сборник «Переложения и обработки Алекпера Аскерова для инструмента балабан».

В статье использованы архивные документы А. Аскерова.

Ключевые слова: Калвалы Али Деде, Алекпер Аскеров, балабан, зурна, музыка

Giriş. Hər bir musiqi aləti öz bədii və texniki imkanlarına görə fərqlidir. Təbii ki, bu fərq musiqi sənətinin inkişafına mühüm təsir göstərir. Musiqi alətlərinin inkişafını izləyərək, ilk olaraq onların yaranma tarixi nəzərdən keçirilir, sonra isə bənzər nümunələri müqaisəli şəkildə öyrənilir. Müasir dövrümüzdə ən çox sevilən və geniş istifadə olunan milli nəfəs çalğı alətlərindən biri balabandır. Bu alətin müxtəlif növlərinə digər Şərq ölkələrində də rast gəlmək mümkündür (Quliyeva, 2017: 4).

Azərbaycanda balaban aləti klassik muğam yaradıcılığında, rəqs və aşıq sənətində özünəməxsus yer tutur. Bu alət ansambl, orkestr və aşıq dəstələrinə daxil edilir. Bu səbəbdən, balaban aləti mahiyyətcə eyni olsa da, müxtəlif adları ilə və səslənmə tembrləri ilə fərqlənir: adi balaban, alt balaban, aşıq balabanı, bas balaban, bəm balaban, dəm balabanı, yastı balaban, böyük balaban, neyçə balaban, orkestr balabanı, tenor balaban, cürə (piccolo) balaban və o cümlədən klapanlı balaban. Balaban aləti təkmilləşdikcə onun konstruksiyası zamanla dəyişdirilir və yeni növləri yaradılır.

Sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadənin "Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti" adlı kitabında balaban alətinin müxtəlif növləri haqqında geniş və izahlı məlumat verilir (Nəcəfzadə, 2003: 15).

Azərbaycanda bir çox virtuoz balaban ifaçıları olub və bu gün də yeni nəsil balabançılar adlarına rast gəlmək mümkündür.

Azərbaycanın Şirvan bölgəsində yerləşən, keçmiş Şamaxı quberniyasının (indiki Ağsu rayonunun) tərkibində olan Kalva kəndi bir çox görkəmli sənətkarlar yetişdirdiyinə görə "İncəsənət və mədəniyyət evi" adlandırılıb. Kalva və onun ətrafı tarixən bir çox dövlətlərin hakimiyyəti altında olmuşdur. Burada yaşayan əhali türk mənşəlidir. Kalva və ətraf kəndlər İsmayıllı rayonunun Basqal, Zeyvə və Sulut kəndlərinə qonşudur. Kənd üç tərəfdən dağlarla əhatə olunur. (İmamverdiyev, İmamverdi, 2024: 12).

Azərbaycanın görkəmli zurna-balaban ustadı, öz ifası və müəllifi olduğu melodiyaları ilə xalqın qəlbini fəth etmiş, Azərbaycan ifaçılıq sənətində adı fəxr və ehtiramla yad edilən sənətkarlarımızdan biri Əli Dədə olmuşdur. Kalvalı Əli Dədə (Əli Zülfüqar oğlu Kərimov) 1874-1960-cı illər arasında yaşamış, milli balaban və zurna musiqi alətlərində özünəməxsus tərz və orijinal üslub yaratmışdır. Əli Kərimov "Dədə" ləqəbini yaşadığı Kalvalı kəndinin adından yerli camaat tərəfindən almışdır. "Şirvan ifaçılıq məktəbi"nin banisi olan Əli Dədə özündən sonra çoxsaylı şagirdlər yetişdirməklə yanaşı, müxtəlif əsərlər bəstələmiş və Azərbaycan musiqi mədəniyyətini zənginləşdirmişdir.



<u>*Ustad sənətkarın mühüm işlərindən biri də odur ki, o, zil tembrli zurnanı peşəkar kamera alətinə çevirmişdir*</u> <u>(Web.: 18, 19).</u>
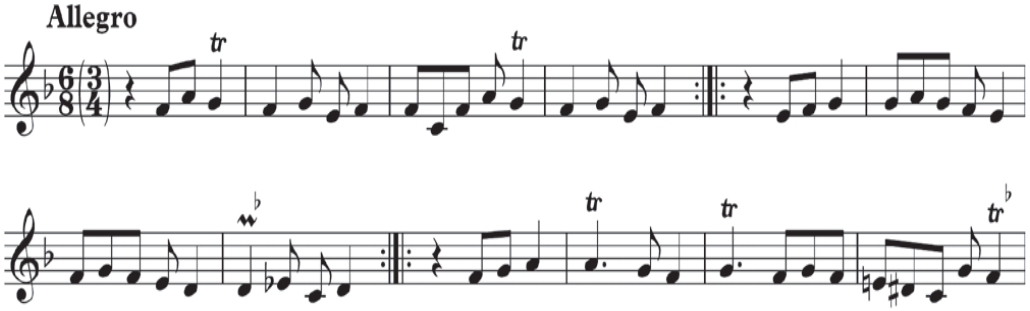
Əli Dədənin ifaları başqa sənətkarlardan çalğı üslubuna görə fərqlidir.

Əli Dədə – "Heyvagülü", "Azərbaycan rəqsi", "Dağ çiçəyi", "Koroğlu nağarası", "Qəhrəmani", "Alçagülü", "Türk rəqsi" kimi onlarla musiqi əsərlərinin müəllifidir.

Qalib Soltanoğlu Kalvalı Əli Dədə müəllifi olduğu "Heyvagülü" əsəri haqqında yazır: *"Bahar yenicə gəlmişdi. Bütün bağça-bağlarda ağaclar çiçək açmışdı. Əli kişi bağda ağacların arasında dolanır, təbiətin bu qeyri-adi halına heyranlıqla tamaşa edirdi. Birdən onun gözünə heyva ağacının çəhrayı çiçəkləri dəydi. Ağacın üstündə bal arıları qaynaşırdı. Bu mənzərədən təsirlənən Əli kişi zümzümə etməyə başladı.*
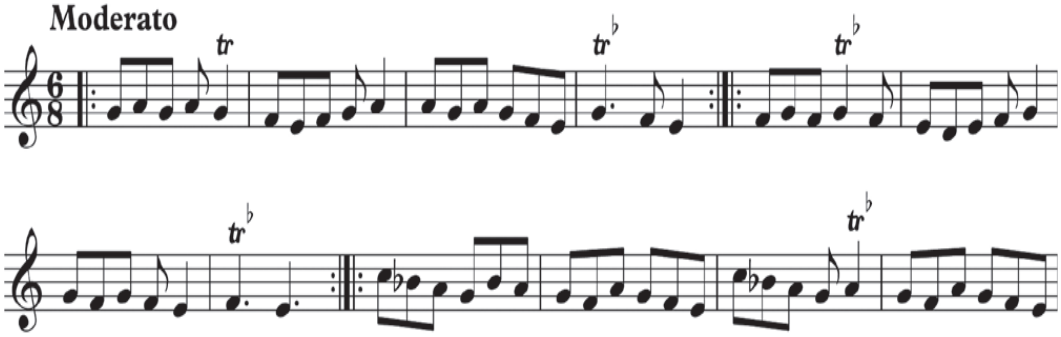
Bir azdan otağına keçib qabaqca balabanda, sonra isə zurnada yeni havasını səsləndirməyə başladı. «Heyvagülü» havası beləcə yarandı" (Galiboğlu, E. 2024: 16; Web.: 20). Rauf Bəhmənlinin "Azərbaycan qədim rəqs havaları kitabından Əli Dədənin iki rəqs nümunəsini təqdim etmək məqsədə uyğundur:

Nümunə 1. Kalvalı Əli Dədə – "Alçagülü"



Nota köçürən: Bəhmənli R.B.

Nümunə 2. Kalvalı Əli Dədə – "Heyvagülü"



Nota köçürən: Bəhmənli R.B.

Sevindirici haldır ki, Qalib Soltanoğlu, Tahirə Kərimova, İlqar İmamverdiyev, Abbasqulu Nəcəfzadə, Rauf Bəhmənli, Elçin Qaliboğlu və başqa alimlər tərəfindən Əli Dədənin zəngin irsi kitab və məqalələrində maraqlı faktlarla oxucu kütləsinə təqdim olunur.

Tahirə Kərimova 2020-ci ildə rus dilində nəşr olunan "Xalq xanəndələri və musiqiçiləri: Əli Kərimov" adlı məqaləsində yazır: *"Bu kitabça Əli Kərimovun həyat və yaradıcılığına dair professor Bayram Hüseynlinin hissə-hissə topladığı materiallar əsasında hazırlanıb. 70-ci illərdə, etnomusiqişünaslığın öyrənilməsində ilk addımlarımı atdığım dövrdə bu sahənin dərin bilicisi olan professor Bayram müəllim içərisi notlar, fərdi qeydlər və fotoşəkillərdən ibarət qalın bir qovluğu mənə verib: – "Biz bu materiallardan bir kitab yaratmalıyıq" söylədi. Onun bu sifarişini bir ilə tamamladım"* (Гусейнли, Керимова, 1984: 17).



Zurna-balaban məktəbinin təməlini quran Kalvalı Əli Dədə bir çox tanınmış ifaçılar yetirmişdir, lakin onun davamçısı Bəhruz Zeynalovun adını xüsusən qeyd etməliyik.

B.Zeynalov 1926-cı ildə Bakı şəhərində doğulmuşdur və 1998 ildə vəfat etmişdir.

B.Zeynalov balaban, zurna və tütək alətlərinin tarixi, quruluşu və digər məlumatları əks etdirən bir sıra yazıların müəllifidir. O, Əli Dədə məktəbinin davamçısı olaraq öz

tələbələri ilə müəllim-şagird ənənələrinə sadiq qalmışdır. Onun tələbələri sırasında Ələkbər Əliəsgər oğlu Əsgərovun adı bu gün nəinki Azərbaycanda, həmçinin başqa dövlətlərdə hörmət və ehtiramla anılır.

Ə.Əsgərovun nəfəs çalğı alətlərinin inkişafına dair özünəməxsus xidmətləri var ki, onları xüsusilə vurğulamaq istərdik:

1. Ə.Əsgərovun milli balaban, zurna, ney, tütək və avropalı klarnetin üzərində apardığı rekonstruktiv islahatlar və hazırladığı – "As" köklü klarnet, iki klapanlı balaban və qoşazurna alətləri arxiv sənədləri arasında xüsusi yer alır (Quliyeva, 2023: 8, 9);

2. Ə.Əsgərovun Azərbaycan və müxtəlif xalqların bəstəkar əsərlərini milli nəfəs musiqi alətləri üçün not işləmələri və köçürmələri arxiv sənədlərinə daxildir (Əsgərov, 1966: 3, Quliyeva, 2021: 4).



3. Ə.Əsgərovun müəllifi olduğu "Ədaləti", "Mehribanı", "Natəvanı", "Kürdü", "Vüqarı", "Dəyirmandan vağzaladək", "Cavidi", "Bəxtiyarı", "Mətanəti", "Maralı", "Qədim rəqs", "Zöhrabı" (ikinci adı "Səbahi"), "Rasimi" rəqs melodiyaları, həmçinin "Dügah", "Şur", "Bayatı-Şiraz" və digər muğam rəngləri, eləcə də şüştər məqamında bəstələdiyi "Naz etmə" mahnısı da xalqın sərvətinə çevrilmişdir (Quliyeva, 2018: 5).

Hər bir müəllim özündən sonra professional sənətkar yetişdirməklə yanaşı öz adını da əbədiləşdirir, çünki həmin yol qırılmadan davam etməkdədir.

Kalvalı Əli Dədə və Bəhruz Zeynalov məktəbinin davamçısı olan Ələkbər Əsgərov öz ustadlarının irsindən bəhrələnərək özünəməxsus məktəb yaratmışdır.

Azərbaycanda və bütün Qafqazda nəfəs çalğı alətlərinin akademik ifaçılıq məktəbinin qurucusu, nəfəs musiqi alətlərinin reformatoru, rəqs melodiyaları və muğam rənglərinin, eləcə də bir çox işlərin müəllifi Ələkbər Əsgərov 1933-cü ildə Bakıda doğulmuşdur.

O, nəfəs çalğı alətlərinin akademik çalğı üslubunu yaratmışdır və bu ifa tərzi "Ələkbər Əsgərov yolu" adlandırılaraq musiqiçilər tərəfindən verilmişdir (Quliyeva, M. 2021: 7).
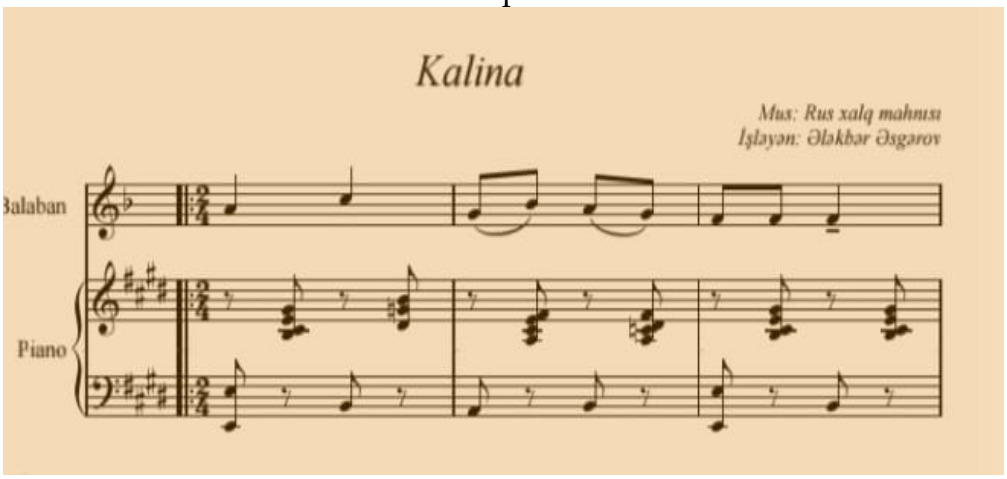
Rauf Bəhmənli "Azərbaycan qədim rəqs havaları" kitabında yazır: *"Sumqayıt Musiqi Kollecində "Azərbaycan xalq-çalğı alətləri ilə tanışlıq" fənnindən dərs deyən, ifaçılıq sənətində öz yeri və öz yolu ilə tanınan, nəfəs alətlərinin virtuoz ifaçısı Ələkbər Əliəsgər oğlu Əsgərov (1933–1995) haqqında xüsusi qeyd olunmalıdır. Onun klarnetdə, zurnada, balabanda, tütəkdə və neydə çox professional səviyyədəki ifası bütün Azərbaycanda tanınır və sevilirdi.*

Oyun havalarını ifa edərkən o, rəqsin mənsub olduğu muğamın müxtəlif istinad pərdələrinə modulyasiyalar edər, həmin muğamdan kiçik fraqmentləri də bu rəqsdə səsləndirərdi. Ələkbər Əsgərov bu cür improvizəli çalğısı ilə Azərbaycanda yeni bir ifa üslubu yaratmış oldu. Ələkbər sənəti o illərdə respublikamızın ərazisində yaşayan, xalq rəqslərimizi ifa edən bir sıra erməni musiqiçilərinin çalğısını çox geridə qoyaraq öz adını musiqi tariximizə qızıl hərflərlə yazmış, Azərbaycan ifaçılıq sənətini zirvələrə ucaltmışdır. Onun ifa etdiyi "Vağzalı", "Uzundərə", "Mirzəyi", "Qazağı", "Keçiməməsi", "Şalaxo", "Qaytağı" və başqa rəqs havaları bu gün də gənc instrumentalçılar üçün bir məktəbdir"(Bəhmənli, 2021: 1, 2).

Ələkbər Əsgərovun həyat və yaradıcılığı haqqında məqalənin müəllifi tərəfindən yerli və xarici jurnallarda yazıları dərc olunub.

Ə.Əsgərov 1966-cı ildə S.Hacıbəyov adına Sumqayıt Musiqi məktəbinə (Sumqayıt Musiqi Kolleci) balaban sinfinə müəllim kimi dəvət almışdır. Həmin illərdə heç bir dərs vəsaiti olmadığından o, Azərbaycan və xarici bəstəkarlarının əsərlərini çaldığı milli nəfəs musiqi alətlərinin diapazonuna və texniki imkanlarına uyğunlaşdıraraq nota köçürmüşdür. Qeyd etməliyik ki, milli nəfəs musiqi alətləri – balaban, zurna, tütək, eləcə də avropalı klarnetin virtuoz-yenilikçi ifaçısı Ə.Əsgərov Azərbaycan musiqi nümunələri ilə yanaşı Qafqaz xalqlarının mədəniyyətinə öz töhfələrini vermişdir. O, Azərbaycanda və bütün Qafqaz dövlətlərində geniş yaradıcılıq diapazonunda virtuoz-improvizator ifaçı kimi tanınmışdır. Müxtəlif xalqların musiqi mədəniyyətini dərindən öyrənən və biliyə sahib olan Ə.Əsgərov nəfəs musiqi alətləri üçün yazdığı proqramda başqa xalqların mahnı və bəstəkar əsərlərinə də yer vermişdir (Əsgərov, 1966: 3, Quliyeva, 2017: 4, Quliyeva. 2021: 6). Nümunə olaraq rus xalq mahnısı "Kalina" əsərindən bir fraqment təqdim edirik:

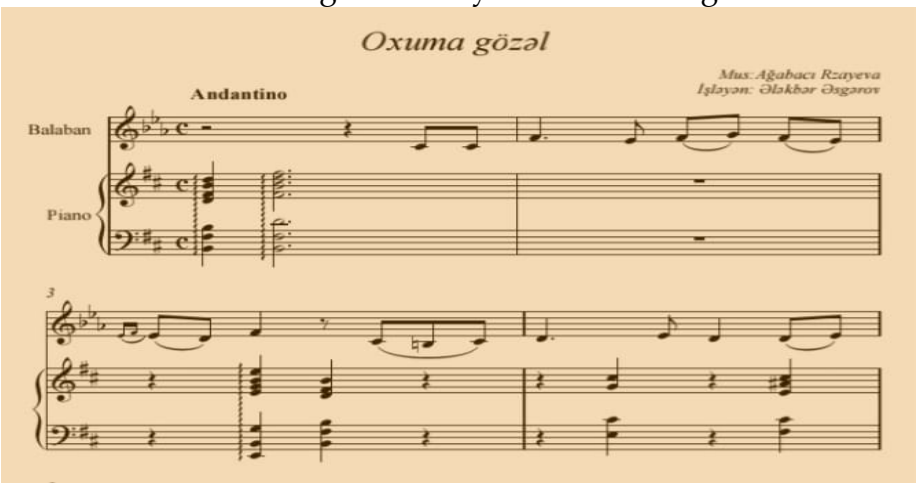
Nümunə 3. Rus xalq mahnısı – "Kalina"



Balaban və fortepiano aləti üçün işləyən: Ə.Əsgərov

İki hissədən ibarət topluda Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan musiqi folkloru nümunələrindən biri olan – "Luçi truda", Ağabacı Rzayevanın – "Oxuma gözəl", həmçinin Qəmbər Hüseynlinin – "Cücələrim", Fikrət Əmirovun – "Azərbaycan elləri", Səid Rüstəmovun – "Sumqayıt", Şəmsi Kərimovun – "Vals" və Ə.Əsgərov tərəfindən balabanın bədii-texniki imkanlarına və diapazonuna uyğun işlənilmiş digər əsərlərə də rast gəlmək mümkündür. Bir neçə nümunə diqqətə çatdırmaq istərdik:
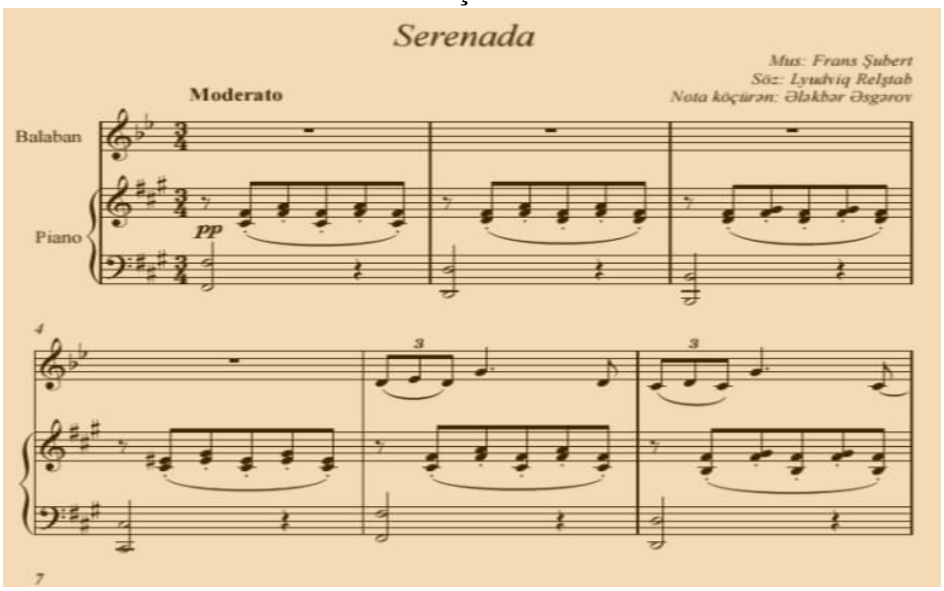
Nümunə 4. Ağabacı Rzayeva – "Oxuma gözəl"



Balaban aləti üçün köçürən: Ə.Əsgərov

Həmin dövrlərdə heç bir dərs vəsaiti olmadığından görkəmli pedaqoq işləmələrini tələbələrinə dərsin sonunda köçürməyə verirdi və bu cür balaban sinfi üçün Ə.Əsgərov tərəfindən tədris proqramları hazırlanırdı. O, balabanın gözəl və təsirli səslənməsi üçün, hər bir əsəri alətin tembrini nəzərə alaraq və diapazonuna uyğun əlverişli tonallıqlar seçmişdir ki, bu da əsas şərtlərdən biri idi. Bu kimi xüsusiyyətləri Ə.Əsgərovun balaban və fortepiano üçün işlədiyi, eləcə də Avropa bəstəkarlarının əsərlərində də müşahidə etmək mümkündür. Örnək olaraq Solovyov-Sedoyun – "Podmoskovnıye veçera", Frans Şubertin – "Serenada", eləcə də Mixail Qlinkanın – "Ya pomnyu çudnoye mqnovenıye", Revaz Lagidzenin – "Tbiliso" ("Tbilisi haqqında mahnı") əsərlərini qeyd etmək vacibdir.

Nümunə 5. Frans Şubert – "Serenada"



Balaban və fortepiano üçün köçürən Ə.Əsgərov

Ustad sənətkar Azərbaycan və xarici bəstəkarlarının əsərlərini milli alətlərin çalğı imkanlarına uyğun işləyərək akademik ifaçılıq məktəbini yaratmışdır. Bu köçürmələr əlyazma halında onun şəxsi arxivində qorunub saxlanılır.

Görkəmli sənətkarımız nəfəs musiqi alətlərinin reformatoru kimi də tanınır. Onun hazırladığı iki klapanlı balaban, qoşa müştüklü zurna, "As" klarnet, ney və tütək alətləri də çoxşaxəli yaradıcılığında mühüm yer tutur (Quliyeva, M. 2023: 10).

Məqalənin müəllifi Ə.Əsgərovun çoxşaxəli yaradıcılığı haqqında bir neçə yerli və beynəlxalq elmi jurnallarda təqdim edib. Lakin buna baxmayaraq ifaçılarımızın yaradıcılığı o qədər zəngindir ki, hər zaman olduğu kimi bu gün də diqqət mərkəzindədir və yeni araşdırmalara ehtiyac var.

Ə.Əsgərovun balaban üçün işləmələri bu gün tədrisdə öz aktuallığını qoruyub saxlamaqdadır. Bu əlyazmalar 1966-cı ildə başlayaraq 1975-ci ilə kimi hazırlanmışdır və Metod kabinetə nəşr üçün təqdim edilmişdir. Bir müddətdən sonra pedaqoqa söylənilir ki, əlyazmaların surəti bilinməyən səbəblərdən yox olub. Bir il sonra, 1976-cı ildə Bakı ermənisi Yenok Koçarov (Yenok Koçaryan) tərəfindən oğurlanmış materiallar nəşr etdirdiyi kitablarda göründü. Ə.Əsgərovun işləmələrdən ibarət iki hissəli toplusunun birinci hissəsi 1977-ci, ikinci hissəsi isə 1979-cu ildə Y.Koçarov tərəfindən "İşıq" nəşriyatında çap edilmişdir (Koçarov, 1977: 13, Koçarov, 1979: 14). Bütün baş verən olaylarla bağlı ustad sənətkar iflic olur, uzun illər ərzində aldığı mənəvi zərbədən əziyyət çəkir. Sənətkarın övladı M.Quliyeva atasının vəfatından sonra müəllif hüquqlarını bərpa etmək üçün ekspertlər şurasına

müraciət edir, uzunmüddətli yoxlamalardan sonra Ə.Əsgərovun hüquqları bərpa olunur, "Ələkbər Əsgərovun balaban aləti üçün işləmələri və köçürmələri" notoqrafiya hissəsi 2021-ci ildə nəşr edilir (Quliyeva, 2021: 6). Kitabın ərsəyə gəlməsində ekspertlərin adlarını qeyd etmək vacibdir: AMEA-nın böyük elmi işçisi, əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Sənubər Yusif qızı Bağırova; AMK-nın elmi işlər üzrə prorektoru, əməkdar incəsənət xadimi, professor Lalə Şirməmməd qızı Hüseynova; ADMİU-nun professoru, xalq artisti Vamiq Məmmədəli oğlu Məmmədəliyev; AMK-nın professoru, elmlər doktoru Abbasqulu İsmayıl oğlu Nəcəfzadə; AMK-nın professoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru İlham İsmayıl oğlu Nəcəfov; BMA-nın professor-məsləhətçi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Arif Murtuza oğlu Əsədullayev, AMK-nın "İnstrumental muğam" kafedrasının balaban sinfi üzrə müəllimi, əməkdar artist Şirzad Nizam oğlu Fətəliyev kimi incəsənət xadimlərinə müraciət olunmuşdur.

Sənədlərlə yaxından tanış olmaq üçün müəllifin digər elmi yazıları ilə məqalənin sonunda təqdim olunan ədəbiyyat siyahısında tanış olmaq mümkündür.

Ə.Əsgərov müxtəlif ölkələrdə keçirilən konsert proqramlarına dəvətlər alırdı. Bununla bağlı bir faktı diqqətə çatdırmaq istərdik.

Ə.Əsgərov A.Zeynallı adına musiqi məktəbində ustad balaban ifaçımız Bəhruz Zeynalovun sinfində təhsil almış, onun sevimli tələbələrindən olmuşdur. Azərbaycan mədəniyyətinin təmsilçisi kimi B.Zeynalov 1959 ildə tələbəsi Ə.Əsgərovla Moskva şəhərindəki tədbirdə çıxış üçün dəvət almışlar. Bəhruz Zeynalov məruzəsini bitirdikdən sonra səhnəyə tələbəsi Ə.Əsgərovu çıxış üçün dəvət etdi. Ə.Əsgərov Üzeyir bəyin "Sevgili canan" və "Sənsiz" romanslarını ifa etdikdən sonra SSSR-i respublikalarından gələn qonaqlar və tədbir təşkilatçıları ayağa qalxıb onu alqışladılar. Tədbirdən sonra otelə qayıdanda B.Zeynalov Ələkbərin balabanını əlinə alıb diqqətlə baxmağa başlayır. Bunu görən Ə.Əsgərov deyir:

— Ə.Ə.: "Sizə maraqlıdır ki, həmin zil səsləri necə ifa etdim?"

— B.Z.: "Axı balabanda həmin səs yoxdur?"

Ə.Əsgərov aləti əlinə alır, əldə etdiyi texniki çalışmanı müəlliminə göstərir. Müəllimi onun yeniliyini yüksək dəyərləndirir (Quliyeva, arxiv).

Ələkbər Əsgərovun iki klapanlı balaban aləti. Ə.Əsgərov balaban alətinin təkmilləşdirməsi üçün klarnetin klapanlarını balabanın üzərinə tədbiq etməklə alətin diapazonunu iki səs yuxarı artırmışdır (Web.: 21).

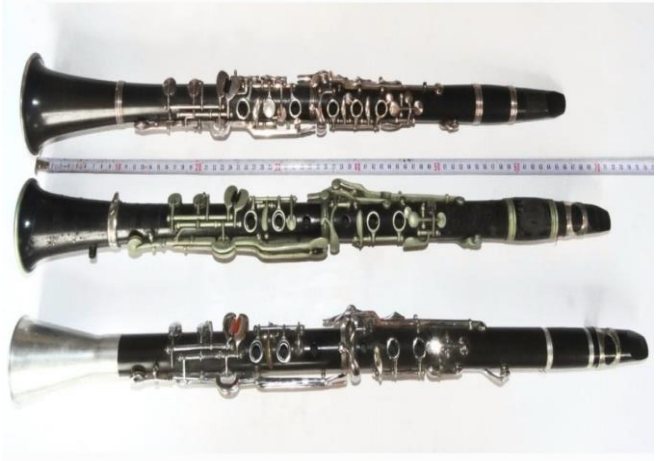


Ələkbər Əsgərovun iki müştüklü zurna alətinin konstruksiyası



Ə.Əsgərovun zurna əsasında hazırladığı qoşazurna aləti (iki müştüklü zurna) haqqında müəllifin dərc olunan digər məqaləsində ətraflı məlumat almaq mümkündür (Quliyeva, 2025: 11).

Ələkbər Əsgərovun "As" köklü klarnet aləti



Şəkildə göründüyü kimi yuxarıdan aşağıya doğru: "B", "A" və Ə.Əsgərovun "As" köklü klarnet alətləri təqdim olunur. Ustad sənətkarın hazırladığı alətlər haqqında daha ətraflı məlumat almaq üçün müəllifin nəşr olunan başqa yazılarında tanış olmaq mümkündür (Quliyeva, 2021: 7, 2023: 8).

Muasir dövrümüzdə hər iki ustad sənətkarın davamçıları var və bu ənənə gənc ifaçılar tərəfindən qorunub saxlanılır. Azərbaycanın milli sərvəti olan balaban və zurna alətləri artıq dünyada tanınır və sevilir. Bu gün balaban və zurna ifaçıları sırasında xalqın irsini hünərlə təmsil edən sənətkarlarımız sırasında Əlixan Səmədov, Şirzad Fətəliyev, Rəhman Rasimoğlu (ustad balabançı Rasim Ələsgərovun oğlu), Qənimət Qədirov və gənc ifaçılarımızdan Səddam Novruzbəyov, Orxan Qədirov və başqalarının adlarını qeyd etmək olar.

Nəfəs çalğı alətləri ifaçılarının irsi nə qədər araşdırılmış görünsə də, bütün dövrlər üçün aktuallığını saxlayır, bu gün də diqqət mərkəzindədir və bu səbəbdən də yeni araşdırmalara ehtiyac var.

ƏDƏBİYYAT

Bəhmənli, R.B. (2025). Ustad Əli dədənin rəqs melodiyaları. [Monoqrafiya]. Bakı, "Elm və təhsil", 160 s.

Bəhmənli, R.B. (2021). Azərbaycan qədim rəqs havaları. [Monoqrafiya]. Bakı, "Şərq-Qərb", 672 s.

Əsgərov, Ə.Ə. (1966). Sumqayıt, arxiv sənəd, 258 s.

Quliyeva, M.Ə. (2017). Balaban aləti və Ələkbər Əsgərovun işləmələri. Bakı, Konservatoriya, s. 25-30.

Quliyeva, M.Ə. (2018). Ələkbər Əsgərovun rəqs melodiyaları və muğam rəngləri. [Notoqrafiya], Bakı, Ecoprint, 24 s.

Quliyeva, M.Ə. (2021). Ələkbər Əsgərovun balaban aləti üçün köçürmələri və işləmələri. [Notoqrafiya], Bakı, Ecoprint, 190 s.

Quliyeva, M.Ə. (2021). Milli nəfəs çalğı alətlərinin inkişafı və Ələkbər Əsgərovun ifaçılıq məktəbi. Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın 100 illiyi çərçivəsində "Etnoorqanologiya: Aktual problemlər və vəzifələr" Beynəlxalq elmi-praktik konfransın materialları. Bakı, 29-30 aprel, s. 242-253.

Quliyeva, M.Ə. (2023). Ələkbər Əsgərovun yaradıcılığındakı islahatlar və novatorluq. Bakı, İncəsənət və Mədəniyyət Problemləri № 4, s. 101-109.

Quliyeva, M .Ə. (2023). Ələkbər Əsgərovun şəxsi arxivinin təsviri. Bakı, Musiqi Dünyası № 3-4 (96/97), s. 9208-9224.

Quliyeva, M.Ə. (2023). Ələkbər Əsgərovun yaradıcı fəaliyyətinin müxtəlif istiqamətlərinə dair. Bakı, Konservatoriya № 3 (60), s. 21-28.

Quliyeva, M.Ə. (2025). Ələkbər Əsgərovun qoşazurna konstruksiyası. Bakı, Elmi iş. Cild: 19, Sayı: 4, s. 54-58.

İmamverdiyev, İ.C., İmamverdi, Ə.İ. (2024). Zurna-balaban icracılığı sanatının üstadı. Ankara, İksad, 266 s.

Koçarov,Y. (1977). Balaban məktəbi (Школа для дудука) [1-ci Kitab]. Bakı,İşıq, 88 s.

Koçarov, Y. (1979). Etüdlər və pyeslər [2-ci Kitab]. Bakı, İşıq, 86 s.

Nəcəfzadə, A.İ. (2003). Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. Bakı, MBM, 224 s.

Türk dilində

Galiboğlu, E. (2024). Çağdaş Azerbaycan zurna-balaban okulunun yaratıcısı Kalvali Ali Dede. Ankara, Bengü Yayınları. Cilt I. s. 633-654.

Rus dilində

Гусейнли Б.Х., Керимова Т.М. Али Керимов. Москва, «Советский композитор», 1984, 48 с.

Saytoqrafiya

Web.:https://www.turkustan.az/news/autors/123678

Web.:https://www.turkustan.az/news/autors/124228

Web.: Kalvalı Əli Dədə "Heyvagülü (zurna)

https://youtu.be/Cpki0GdQ2uY?si=eOFtJELoYa5Qct55

Web.: Ələkbər Əsgərovun iki klapanlı balaban aləti

https://youtu.be/C6pnGx7mt9c?si=sOFPNHecgmYsC2hY

Web.: Ələkbər Əsgərovun hazırladığı "As" köklü klarneti

https://youtu.be/iPOIWwpEuWI?si=Gnd7Gnj8JLQXKxNI

Web.: "Uzundərə" xalq rəqsi "Dügah" instrumental-folklor ansamblının müşayiəti ilə solo balabanda ifa edir Ə.Əsgərov.

https://youtu.be/aULpl6ek9mU?si=xBN91VWiZAYx1Ns8

Web.: Bəstəkar Ramiz Mirişlinin "Bayram axşamları" əsəri "Dügah" instrumental-folklor ansamblının müşayiəti ilə solo zurnada ifa edir Ə.Əsgərov

https://youtu.be/wOpR939-tRA?si=BBwKt3J5dxZlLS7N

Rus dilində

Дудук – шедевр армянской фальсификации

https://youtu.be/145c3hPG88E?sijUFYKEyKDAdMZa0d

Maqsud ASADOV
Filologiya fanlari doktori, professor
O‘zbekiston Respublikasi Fanlar akademiyasi
E-mail: alpbek2010@mail.ru

ALİSHER NAVOİY VA MUSİQA SAN’ATİ

Özet. Maqolada Alisher Navoiy ijodida musiqa san’ati bilan bog‘liq jihatlar, xususan buyuk shoir she’riyatidagi musiqa terminlarining badiiy-ifodaviy salohiyati va ularning adabiy matn mazmunini ochib berishdagi o‘rni tadqiq etiladi. Tahlillar shuni ko‘rsatadiki, Navoiy musiqiy unsurlarni o‘z she’riy tizimining ichki tuzilishiga mahorat bilan singdirib, obrazlarning hissiy ta’sirchanligini va estetik kuchini oshiradi. Shoirning musiqiy tilni qo‘llash uslubi uning davridagi madaniy-musiqiy muhitni aks ettiribgina qolmay, Sharq mumtoz she’riyatida musiqiy tafakkurning rivojlanish bosqichlarini aniqlash imkonini ham yaratadi.

Kalit so‘zlar: Navoiy, musiqa sa’nati, atama, kuy, ohang

ƏLİŞİR NƏVAİ VƏ MUSİQİ SƏNƏTİ

Özət. Məqalədə Əlişir Nəvainin yaradıcılığında musiqi sənəti ilə bağlı cəhətlər, xüsusilə böyük şairin poeziyasında musiqi terminlərinin bədii-ifadəvi potensialı və onların ədəbi mətnin məzmununun açılmasındakı rolu araşdırılır. Tədqiqat göstərir ki, Nəvai musiqi elementlərini poetik sisteminin daxili strukturuna ustalıqla inteqrasiya edərək, obrazların emosional yükünü və estetik təsir gücünü artırır. Həmçinin şairin musiqi dilindən istifadə formaları onun dövrünün mədəni-musiqi mühitini əks etdirir, klassik Şərq poeziyasında musiqi düşüncəsinin inkişaf mərhələlərini müəyyənləşdirməyə imkan yaradır.

Açar sözlər: Nəvai, musiqi sənəti, melodiya, ton

Summary. The article examines aspects related to the art of music in the works of Alisher Navoi, particularly the artistic-expressive potential of musical terminology in the poet’s oeuvre and its role in revealing the meaning of the literary text. The study demonstrates that Navoi skillfully integrates musical elements into the internal structure of his poetic system, enhancing the emotional depth and aesthetic impact of his imagery. Furthermore, the poet’s use of musical language reflects the cultural and musical environment of his time, allowing researchers to trace the developmental stages of musical thought within classical Eastern poetry.

Keywords: Navoi, art of music, term, melody, tone

Резюме. В статье исследуются аспекты, связанные с музыкальным искусством в творчестве Алишера Навои, в частности художественно-выразительный потенциал музыкальной терминологии в поэзии великого поэта и её роль в раскрытии содержания литературного текста. Проведённый анализ показывает, что Навои мастерски интегрирует музыкальные элементы во внутреннюю структуру своей поэтической системы, усиливая эмоциональную насыщенность и эстетическое воздействие образов. Кроме того, использование поэтом музыкального языка отражает культурно-

музыкальную среду его эпохи и позволяет проследить этапы развития музыкального мышления в классической восточной поэзии.

Ключевые слова: Навои, музыкальное искусство, мелодия, тон

Buyuk mutafakkir va shoir Alisher Navoiy ijodiyotini musiqa san'ati bilan o'zaro uyg'unlikdan xoli bir tarzda talqin qilib bo'lmaydi. Zero ulug' shoir taxallusininng asosi ham navo so'zidan olingan va ohang, kuy, qo'shiq ma'nolarini ham bildiradi. Navoiy yoshlik chog'larida musiqa davralarida, maqom va qo'shiq kuylangan ma'rifiy bazmlarda ko'p bora ishtirok etgani tarixiy asarlarda yozilgan. Shoirning tog'asi – G'aribiy taxallusi bilan she'rlar yozgan Muhammad Ali ham sozanda va xonanda bo'lib, yosh Alisher musiqaga oid dastlabki bilimlarni aynan undan o'rgangan. Shoir keyinchalik o'z davrining ko'zga ko'ringan yetuk musiqashunosi, ijodkor Xoja Yusuf Burhondan musiqa san'ati bo'yicha tahsil oladi. Alisher Navoiy o'z davrida juda ko'plab sozandalar, musiqa ilmiga qiziquvchilarga homiylik qiladi va ularning erkin ijod qilishlariga ko'maklashadi. Shayx Noyi, Yusuf Andijoniy, Husayn Udiy kabi zamonasining ko'zga ko'ringan san'atkorlari ana shular jumlasidandir. Navoiy shoirlarni musiqa ilmini bilishga rag'batlantirgan va musiqa san'atidan xabardor bo'lmagan ijodkorlarni qattiq tanqid qilgan. "Majolis unnafois" tazkirasida yozilishicha, shoir Binoiy Alisher Navoiyning o'rinli tanqididan so'ng musiqa bilan jiddiy shug'ullanadi va hatto bir necha kuylar ham yaratadi.

Navoiyning homiyligida voyaga yetgan bastakor xo'ja Abdullo Marvarid ham Navoiy g'azallariga ko'plab kuylar bastalagan. "U yaratgan ashulalardan biri "Navodirush-shabob" devonidagi: Din ofati bir mug'bachayi, mohiliqodur, mayxora-u bebok, Kim ishqidin oning vatanim dayri fanodur, sarmast-u yaqom chok, - matlasi bilan boshlanuvchi mustahzod edi. Bastakor ashulani "Sarmast-u yoqam chok" deb nomlagan. Tarixchi Zayniddin Vosifiyning xabar berishicha, bu kuy va ashula bag'oyat ta'sirli, hayajonli, jozibali chiqqanki, Hirotda uni xirgoyi qilmaydigan biror kishi va eshitganda beixtiyor yoqasini "chok etmaydigan" tinglovchi bo'lmagan ekan. Sadriddin Ayniyning aytishicha, «Sarmast-u yoqam chok» ashulasi XX asr boshlariga qadar Buxoroda «Mashrabxoniy» nomi bilan kuylanib keinlgan". [5,137]

Alisher Navoiyning musiqa haqida asar yozgani, kuylar ham bastalagani xususida tadqiqotlarda ma'lumotlar keltirilgan.

Zahiriddin Muhammad Bobur "Boburnoma"da bu haqda shunday yozadi: "Yana musiqada yaxshi nimalar bog'labtur. Yaxshi naqshlari va yaxshi peshravlari bordur". Professor Abdurauf Fitrat bir qator manbalardagi ma'lumotlar asosida hozirgacha mashhur bo'lgan "Qari navo" (Aslida "Qari Navoiy") kuyini Navoiy bastalagan bo'lsa kerak, degan taxminni bildiradi: "Buxoroning eski musiqiyshunoslari orasida bu kuyning Navoiy asari bo'lg'ani so'ylanadir". [1,245]

Umuman, shoh huzuridagi bazmlarda, she'r va qo'shiq davralarida sho'x-sha'n musiqalar ham ijro etilganki, shoh Husayn Boyqaro soz chalib, Navoiy qo'shiqlar kuylagani bilan bog'liq ifodalar ulug' shoir she'riyatida qiziqarli bir tarzda yoritilgan. Masalan:

Xush ulki, bazmda oylar teparda arg'ushtak,
Shoh anda tanbura cholib, Navoiy desa qo'shiq.

Darhaqiqat, Navoiy asarlarida musiqaga oid juda ko'p atamalar uchraydi. Jumladan: *nag'ma, naqsh, navo, tarona, surud, advor, qo'shuq, chinga* (yor-yor), *savt, chorzarb, yir* (jir) kabi musiqiy janrlar; lahn, taran- num, alhon (ilhon), tuyuq, amal, qavl, so'fiya singari musiqiy

shakllar; budi-budoy, turkiy, tegdi (egdi) g‘izol kabi qo‘shiq nomlari; *nay, chang, g‘ijjak, tanbur, ud, rubob, qo‘buz, daf, arg‘anun, chag‘ona, rud, musiqor, ayolg‘u, nog‘ora* kabi soz nomlari shular jumlasidandir. Bular orasida *naqsh, tarona, chorzarb, savt, navo, qo‘shiq* kabilar atamalar o‘zbek musiqasida hozirga qadar ishlatiladi. *lahn, amal, kor, so‘fiya, qavl/qavalli, yir/jir* kabilar tojik, qozoq, qirg‘iz, arab, hind, uyg‘ur va boshqa Sharq xalqlari musiqa san’atida qo‘llanadi [4,53].

Alisher Navoiy she’riyatida, ayniqsa, kuy nomlarini badiiy ifodaning jozibadorligi va shoir mahoratining o'ziga xosligini ko‘rsatuvchi muhim vositalar sifatida talqin qilish mumkin. Masalan:

Mahomingg‘a yetayin deb Mavoiy aylar sayr,
Gohi “Ajam” bila “Navro‘z”, gohi “Hijoz”-u “Iroq”

Ilmda yoritilishicha, maqomlardan “Ushshoq”, “Navo” kishilarda kuch va jasorat; “Rost”, “Iroq” – xushvaqtlik va quvonch; “Buzruk”, “Rohaviy”, “Zangula” – qayg‘u va g‘urur; “Hijoziy” va “Husayniy” – zavq va sevinch kayfiyatlarini paydo qiladi.

Umuman olganda, Navoiy ijodida musiqa san’ati bilan bog‘liq tushuncha va atamalar ulug‘ shoirning tarjimayi holi, faoliyatiga doir ma’lumotlarni kengroq bilishga yordam berishi bilan birga, adabiy matn mazmuni va shoir dunyoqarashiga xos yorqin jihatlarni yuzaga chiqarishga ham xizmat qiladi.

ADABİYOT

Alisher Navoiy ensiklopediyasi. 4 jildlik. 3-jild. – T., 2024.

Ражабий Ю. Шашмақом. 7 томлик. I том. – Тошкент: Адабиёт ва санъат, 1956

Каримова З. Навои в музыке. – Т., 1988

Жўраева Л. Алишер На воий муғаннийномалари. – Т., 2011.

Ражабов И. Мақомлар масаласига доир. – Т., 1963.

Malika ALDAMZHAROVA
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
E-mail: malikaaldamzharova573@gmail.com

TÜRK DÜNYASINDA KADIN OZANLAR: KAZAK VE ANADOLU'NUN ORTAK NEFESİ

Özet. Bu çalışma, Kazak ve Anadolu coğrafyalarında kadın ozanların kültürel, toplumsal ve sanatsal rollerini karşılaştırmalı bir bakış açısıyla ele almaktadır. Kadın ozanlar, sözlü kültürün korunmasında ve halkın tarihî, sosyal ve duygusal deneyimlerinin aktarılmasında bAlirleyici bir konumda bulunur. Kazak bozkırında ve göçebe yaşam bağlamında kadın jırau ve akınlar, epik destanlar ve halk şarkıları aracılığıyla hem toplumsal değerleri hem de kadın deneyimlerini yansıtmaktadır. Anadolu'da kadın âşıklar ise yerleşik tarım toplumunda, toplumsal normlar ve bireysel duygular ekseninde eserlerini gAliştirmiş ve modern sahnelerde geleneksel halk şiirini canlı tutmaktadır. Her iki bölgede de kadın ozanlar, sözlü geleneğin aktarımını sağlamak, kültürel hafızayı desteklemek ve kadın bakış açısını görünür kılmak gibi ortak işlevler üstlenir. Tematik çeşitlilik, aşk, özlem, doğa, toplumsal roller ve bireysel deneyimler üzerinden şekillenmektedir. Eğitim, festival ve dijital platformlar aracılığıyla kadın ozanlar geleneklerini genç kuşaklara taşırken, sözlü kültürün sürekliliğini güvence altına almaktadır. Öte yandan, coğrafi, tarihî ve toplumsal farklılıklar her iki geleneğe özgün renkler kazandırmaktadır. Kazak kadın ozanlar göçebe yaşam ve bozkır kültüründen etkilenirken, Anadolu kadın âşıklar yerleşik yaşam ve sosyal örgütlenme içerisinde eser üretmektedir. Bu özgünlükler, sözlü kültürün her iki coğrafyada da zenginleşmesini ve çeşitlenmesini sağlamaktadır. Kazak ve Anadolu kadın ozanları, tarihî miras, toplumsal rol ve günümüz sahne deneyimleriyle birleşerek kültürel aktarımda ortak bir ses oluşturur. Bu ses, kadın perspektifini görünür kılmak, kültürel mirası yaşatmak ve sözlü geleneğin geleceğe taşınmasında vazgeçilmez bir işlev üstlenmektedir.

Anahtar kAlimeler: kadın ozanlar, Anadolu, Kazakistan, aşk, özlem, doğa, tematik

Özət. Bu tədqiqat, Qazax və Anadolu coğrafiyalarında qadın ozanların mədəni, sosial və bədii rollarını müqayisəli yanaşma ilə araşdırır. Qadın ozanlar, şifahi mədəniyyətin qorunmasında və xalqın tarixi, sosial və emosional təcrübələrinin ötürülməsində əhəmiyyətli bir yer tuturlar. Qazax düzənliklərində və köçərilərin həyat tərzində qadın jırau və akınlar, epik dastanlar və xalq mahnıları vasitəsilə həm cəmiyyətin dəyərlərini, həm də qadın təcrübələrini əks etdirirlər. Anadoluda isə qadın aşıqları, oturuşmuş kənd cəmiyyətində, sosial normalar və fərdi duyğular üzərində əsərlərini inkişaf etdirərək müasir səhnələrdə ənənəvi xalq poeziyasını canlı saxlayırlar.

Hər iki bölgədə qadın ozanlar, şifahi ənənəni ötürmək, mədəni yaddaşı dəstəkləmək və qadın baxış açısını görünür etmək kimi ortaq funksiyalar yerinə yetirirlər. Mövzu müxtəlifliyi, sevgi, həsrət, təbiət, sosial rollar və fərdi təcrübələr üzərindən formalaşır. Təhsil, festival və rəqəmsal platformalar vasitəsilə qadın ozanlar ənənələrini gənc nəsillərə ötürür və şifahi mədəniyyətin davamlılığını təmin edirlər. Digər tərəfdən coğrafi, tarixi və sosial fərqliliklər hər iki ənənəyə özünəməxsus rənglər qatır. Qazax qadın ozanları köçəri həyat və düzənlik mədəniyyətindən təsirlənərkən, Anadolu qadın aşıqları müəyyən həyat və sosial quruluş içində əsərlərini yaradırlar. Bu özünəməxsusluqlar, şifahi mədəniyyətin hər iki coğrafiyada zənginləşməsini və müxtəlifləşməsini təmin edir. Qazax və Anadolu qadın

ozanları, tarixi irs, sosial rol və müasir səhnə təcrübələri ilə birləşərək mədəni ötürmə prosesində ortaq bir səs yaradırlar. Bu səs qadın perspektivini görünür etmək, mədəni irsi yaşatmaq və şifahi ənənəni gələcəyə daşımaqda əvəzsiz bir rol oynayır.
Açar sözlər: qadın ozanlar, Anadolu, Qazaxıstan, məhəbbət, ayrılıq, təbiət, mövzu

Summary. This study examines the cultural, social, and artistic roles of female bards in Kazakhstan and Anatolia from a comparative perspective. Female bards play an important role in preserving oral culture and transmitting the historical, social, and emotional experiences of their communities. In the Kazakh steppes and nomadic life, female ozan convey both social values and women's experiences through epic tales and folk songs. In Anatolia, female ozan within a settled agricultural society, produce works that reflect social norms and individual emotions, keeping traditional folk poetry alive on modern stages. In both regions, female bards share common functions: ensuring the transmission of oral tradition, supporting cultural memory, and making the female perspective visible. Thematic diversity revolves around love, longing, nature, social roles, and individual experiences. Through education, festivals, and digital platforms, female bards ensure the continuity of oral culture by passing on their traditions to younger generations.

Geographical, historical, and social differences give each tradition its unique characteristics. Kazakh female bards are influenced by nomadic life and steppe culture, while Anatolian female bards produce their works within a settled lifestyle and social organization. These distinctive features enrich and diversify the oral culture in both regions. Ultimately, Kazakh and Anatolian female bards form a common voice in cultural transmission through their historical heritage, social roles, and contemporary stage experiences. This voice plays an indispensable role in making the female perspective visible, preserving cultural heritage, and ensuring the transmission of oral tradition to future generations.
Keywords: women ozans, Anatolia, Kazakhstan, love, separation, nature, theme

Giriş. Ozanlık geleneği, Türk dünyasında halkın tarihini, değerlerini ve duygularını sözlü olarak aktarmanın en etkili ve köklü yollarından biri olarak karşımıza çıkar. Ozanlar, toplumsal vicdanın ve kolektif hafızanın taşıyıcısı olarak, hem bireysel hem de toplumsal olayları yorumlamış ve gelecek kuşaklara aktarmıştır. Bu gelenek, Kazak bozkırından Anadolu yaylalarına uzanan geniş bir coğrafyada, farklı bölgelerde benzer ritim ve ezgi anlayışıyla sürdürülmüştür.

Türk dünyasında ozanlık, sözlü kültürün temel yapı taşlarından biri olarak, yalnızca bir sanat icrası olmanın ötesinde; toplumsal hafızayı koruyan, kültürel değerleri kuşaktan kuşağa aktaran ve toplumun kimliğini kodlayan bir mekanizma işlevi görmektedir (Öztürk Merdin, 2024, s. 216). Bu bağlamda, kadın ozanlar, yalnızca edebi figürler olarak değil, aynı zamanda toplumsal hafızayı canlı tutan ve kültürel değerleri aktaran merkezi aktörlerdir. Kadın ozanların üretimleri, erkek egemen gelenekler içerisinde görünür olmasa da, tarih ve duygusal kodların aktarımı açısından eşsiz bir kaynak nitAliği taşımaktadır. Her bir jır veya dörtlük aracılığıyla kadın ozanlar, hem bireysel hem de kolektif hafızayı yeniden inşa eder; böylelikle eserleri yalnızca estetik bir değer değil, aynı zamanda toplumsal hafıza belgeleri olarak değerlendirilir. Kadınların sözlü kültürdeki aktif rolü, toplumun sosyal yapısını ve kültürel kodlarını anlamak açısından vazgeçilmez bir veri sunar.

Tarih boyunca kadın ozanlar, hem bireysel hem de toplumsal hafızanın taşıyıcısı olarak merkezi bir rol üstlenmiştir. Kazak ve Anadolu coğrafyalarında kadınlar, sözlü gelene-

ğin hem koruyucusu hem de yeniden üreticisidir. Kazak tarih kaynaklarında Ulbıke Jankeyqızı ve Sara Tastanbekqızı ön plana çıkarken (Abdikakimov, 2012, s. 102), Anadolu'da Âşık Mahsune, Şah Turna ve Gülşah Hatun halkın duygularını ve kültürel değerlerini şiir aracılığıyla aktarmıştır (Yıldırım, 2019, s. 58).

Kazak müzik–şiir geleneğinde kadınlar, erkeklerle eşit olmasa da kültürel üretimin aktif bir parçası olarak öne çıkmışlardır. Bu durum, kadın ozanların tarih boyunca toplumsal sözlü hafızaya önemli katkılarda bulunduğunu göstermektedir. Kazak bozkırındaki kadın ozanlar, yalnızca toplumsal aktörler değil, aynı zamanda kültürel normların ve değerlerin yorumlayıcısı ve aktarımcısı olarak da işlev görmüştür. Kadın ozanlık geleneği, hem günlük yaşamı hem de büyük tarihsel olayları kapsayan bir araç olarak, savaş, göç, evlilik ve doğum gibi olguları eserlerinde hem bireysel hem de toplumsal düzeyde ele alır. BöylAlikle Kazak kadın ozanların eserleri, yalnızca estetik bir değer taşımakla kalmayıp tarih, kültür ve toplumsal normların kaydı işlevini de üstlenir.

Anadolu'da ise kadın ozan veya âşık figürü uzun süre halk şiiri geleneğinin bir parçası olmuş, ancak akademik çalışmalarda genellikle erkek temsilciler ön plana çıkarılmıştır. Öztürk Merdin'in "Gelenek Temsilcisi Kadın Bir Ozanın Eserlerinde Toplumsal Cinsiyetin İnşası" başlıklı çalışmasında, kadın ozanların metinlerinde toplumsal cinsiyetin ve kültürel kimliğin yeniden üretildiği vurgulanmaktadır (2024, s. 218). Bu durum, Anadolu kadın ozanlarının eserlerinin yalnızca estetik bir değer taşımadığını, aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan ve yeniden üreten bir alan olduğunu ortaya koyar. Kadın âşıkların eserleri, bireysel ve toplumsal kimliklerin oluşumuna doğrudan etki eder ve halkın değerleri ile yaşam deneyimleriyle iç içe geçer. Kadın ozanlar, eserlerinde kadınlık deneyimini, aile ilişkilerini, aşkı ve toplumsal sorumlulukları aktararak hem bireysel hem de kolektif bilinç inşa eder. Günümüzde bu miras, modern konserler, festivaller ve yayınlar aracılığıyla yeniden yorumlanmakta ve toplumla buluşturulmaktadır. Kadın ozanların sahne performansları ve kayıtlı eserleri, geçmişin kültürel mirasını günümüze taşırken, gelecek nesillere aktarılacak yeni bir kültürel hafıza yaratılmasına da imkân tanımaktadır.

Bu çalışmanın temel amacı, Türk dünyasının iki farklı fakat kökensel olarak bağlantılı coğrafyasında — Kazak bozkırında ve Anadolu yaylalarında — kadın ozanların tarihsel süreçteki konumunu, üretimlerini ve toplumsal işlevlerini karşılaştırmalı olarak incelemektir.

Kadın ozanların karşılaştırmalı analizi, onların yalnızca yerel değil, geniş bir kültürel alan içindeki önemini ve etkisini ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, hem kültürel antropoloji hem de folklor araştırmaları açısından kritik bir perspektif sunar. Çalışma, kadın ozanların toplumsal bilinç oluşturma, kültürel aktarım ve duygusal ifade rollerini anlamak açısından akademik literatüre değerli bir katkı sağlamaktadır. Ayrıca, bu inceleme sayesinde hem Kazak hem de Anadolu kadın ozanların sözlü geleneğe yaptıkları katkılar ve günümüzdeki yansımaları net bir şekilde gözlemlenebilecektir. Bu durum, kadınların kültürel üretimdeki aktif rolünü vurgulamak ve tarihsel bağlamda toplumsal cinsiyet perspektifini ortaya koymak açısından büyük önem taşımaktadır.

1. Kadın ozan kavramı ve toplumsal rolü. Türk dünyasında ozanlık, tarih boyunca toplumsal bir misyon ve kültürel bir işlev olarak görülmüştür. Ozanlar, yalnızca müzik veya şiir icra eden kişiler olarak değil, toplumun hafızasını taşıyan ve aktaran kültürel aktörler olarak da önemli bir rol üstlenirler (Duymaz, 2015, s. 34). Bu bağlamda kadın ozanlar, özellikle görünmez kılınmış olmalarına rağmen, sözlü geleneğin hem sürdürücüsü hem de yeniden yorumlayıcısı olarak etkin bir konumda bulunmuşlardır. Kazak bozkırından Anadolu yaylalarına uzanan coğrafyada kadınlar, bireysel Ramaz deneyimlerini ve

toplumsal olayları şiir ve müzik aracılığıyla kayda geçirmiş; böylece sözlü kültürün sürekliliğine katkıda bulunmuşlardır.

Kalibayeva, Nedlina ve Somov'un saha araştırmaları, kadın ozanların toplum içinde aşıklık ve ozanlık geleneğini yalnızca sürdürmekle kalmayıp, aynı zamanda yeni yorumlar ve yaratıcı katkılar sunduklarını göstermektedir (2025, s. 130). Bu bulgular, kadınların ozanlık geleneğinde yalnızca aktarıcı değil, üretici ve yorumlayıcı olduklarını ortaya koymaktadır. Kadın ozanların bu rolü, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin ötesine geçer; eserleri, tarihsel olayları, toplumsal değerleri ve bireysel deneyimleri yorumlayarak kültürel hafızanın yeniden üretilmesine doğrudan katkı sağlar. Bu nedenle kadın ozanların üretimleri, yalnızca estetik değer taşımakla kalmaz, toplumsal bilinç ve kültürel aktarımın aktif bir bileşeni olarak değerlendirilmelidir.

Anadolu bağlamında kadın âşıkların eserlerinde genellikle aile, aşk ve toplumsal sorumluluk temaları ön plana çıkar. Öztürk Merdin çalışmalarında, kadın âşıkların metinlerinin toplumsal cinsiyetin inşasında ve kadın kimliğinin görünürlüğünde önemli bir araç olduğunu vurgulamıştır (2024, s. 220). Anadolu kadın ozanlar, eserlerinde bireysel deneyimlerini toplumsal bağlamla bütünleştirerek hem kendilerini ifade eder hem de toplumun ortak değerlerini yansıtırlar.

Kadın ozanlar, sözlü kültürün hafıza taşıyıcıları olarak da önemli bir işlev görürler. Jırlar, koşmalar ve dörtlükler aracılığıyla toplumsal olaylar, göçler, savaşlar ve günlük yaşam deneyimleri gelecek nesillere aktarılır (Seyitov, 2008, s. 45). Bu yönüyle kadın ozanların eserleri, tarihsel olayların yaşayan belgeleri niteliği taşır. Sözlü kültürün bu işlevi, kadın ozanların toplumsal bellekteki rolünü daha da belirginleştirir; onlar, sadece geçmişin izlerini aktarmakla kalmaz, aynı zamanda günümüz toplumuna toplumsal normları, değerleri ve duygusal deneyimleri yorumlayarak iletir. Bu, kültürel hafızanın sürekliliğini sağlayan kritik bir işlevdir ve kadınların toplumsal ve kültürel görünürlüğünü güçlendirir.

Kazak bozkırındaki kadın jırşılarda (ozanlarda) işlenen temalar arasında kahramanlık, aşk, annelik ve doğa sevgisi ön plana çıkarken, Anadolu kadın âşıklarının eserlerinde aşk, kader, vatan sevgisi ve kadın kimliği temaları daha belirgindir. Bu tematik paralellikler, kadın ozanların hem bireysel hem de kolektif deneyimleri sözlü kültür aracılığıyla aktarma kapasitesine sahip olduklarını göstermektedir .

Kadın ozanlar, toplumdaki toplumsal bilinci ve kültürel farkındalığı şekillendiren önemli aktörlerdir. Kazak ve Anadolu coğrafyalarında kadın ozanlar, özellikle halk arasında kadınların sesi olarak öne çıkmış, toplumsal etkinliklerde, festivallerde ve aile içi ritüellerde eserlerini sunmuşlardır. Bu durum, kadın ozanların eserlerinin yalnızca kültürel ürünler olmadığını, aynı zamanda toplumsal eğitim ve farkındalık yaratma aracı işlevi gördüğünü ortaya koyar. Anadolu kadın âşıklar, eserlerinde toplumsal eleştiri ile duygusal deneyimi harmanlayarak dinleyiciye sunar; böylece kültürel aktörlük ve toplumsal liderlik işlevlerini bir arada yürütürler.

Günümüzde kadın ozanlar, modern iletişim araçları, konserler ve yayınlar aracılığıyla eserlerini daha geniş kitlelere ulaştırmakta; bu sayede sözlü kültürün ve ozan geleneğinin sürekliliği güvence altına alınmaktadır. Kadın ozanlar, toplumun sosyal hafızası ve kültürel kimliğinin aktarılmasında köprü işlevi görmekte, hem geçmişin hem de geleceğin kültürel dokusunu şekillendirmektedirler.

2. Kazak toplumunda kadın ozanlar. Kazak müzik ve ozanlık geleneğinde kadınların rolü tarih boyunca belirleyici olmuştur. Geleneksel olarak "jırau" kavramı, kahramanlık destanlarını, tarihî olayları ve halkın sosyal deneyimlerini aktaran icracı-şairleri ifade

ederken, kadınlar da bu geleneğin aktif katılımcıları olmuş, toplumsal hafızayı koruyan ve aktaran önemli figürler olarak öne çıkmıştır. Kadın ozanlar, sadece estetik bir üretim gerçekleştirmekle kalmayıp, toplumsal normları yorumlama, kültürel değerleri aktarma ve gelecek kuşaklara miras bırakma işlevini üstlenmişlerdir (Kalibayeva, 2024, s. 123).

Kazak kadın ozanların eserleri tematik açıdan zengindir. Aşk, kahramanlık, günlük yaşam, doğa sevgisi, kadınların toplumsal rolü ve sosyal adalet gibi konular işlenir. Örneğin, "Kız Jibek" destanı, kadınların geleneksel rolleri ve duygusal dünyalarını öne çıkarırken, aynı zamanda toplumsal normların eleştirel bir okumasını sunar. Kadın jırau ve akınlar, dombyra gibi geleneksel enstrümanlarla desteklenen performansları sayesinde topluluk üzerinde hem duygusal hem de kültürel bir etki yaratır .

Günümüzde Ulzhan Baibussynova gibi kadın jıraular (ozanlar) epik destanları icra ederek geleneksel bilgiyi genç kuşaklara aktarmakta ve sözlü kültürün sürekliliğini sağlamaktadır). Bu örnekler, kadın ozanların tarih boyunca kültürel aktarımda sürekli bir rol üstlendiğini ve toplumsal hafızayı canlı tuttuğunu göstermektedir.

Kadın ozanların güncel performansları, geleneksel jırları modern sahne ve dijital platformlarla birleştirerek yeni izleyici kitlesine ulaştırma imkânı sunar. Kuzey Kazakistan'da genç kadın jırşılardan bazıları, geleneksel jırları modern müzik altyapılarıyla birleştirerek bozkır ve çağdaşlık arasında özgün bir sentez ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, sözlü kültürün genç kuşaklar tarafından benimsenmesini ve kültürel mirasın sürekliliğini güçlendirmektedir.

Kadın ozanların toplumsal etkisi, yalnızca estetik değerlerle sınırlı değildir. Onlar, toplumsal bilinci şekillendirme, kadın deneyimini görünür kılma ve kültürel normları yorumlama işlevi üstlenirler. Tematik olarak aşk, kahramanlık, toplumsal cinsiyet rolleri ve günlük yaşam gibi konular, eserlerde hem bireysel hem de kolektif deneyimleri yansıtarak kültürel ve toplumsal hafızanın oluşmasına katkıda bulunur.

Kazak kadın ozanlığının sürdürülebilirliği açısından kurumsal yapı ve eğitim programları büyük önem taşır. Bazı üniversiteler ve kültürel merkezler, sözlü kültürün aktarımı için seminerler, atölyeler ve genç akın-qızlar için eğitim programları düzenlemekte; böylece kadınların ozanlık geleneğine katılımını artırmakta ve epik destanların kuşaklararası aktarımını güvence altına almaktadır. Bu eğitimsel girişimler, kadın ozanların geleneksel bilgiyi modern sahnelere ve akademik çalışmalara taşımalarını sağlayarak kültürel hafızanın sürekliliğini güvence altına alır ve kadınların toplumsal görünürlüğünü güçlendirir.

Kadın ozanların toplumsal rolü, özellikle topluluk etkinlikleri, festivaller ve ritüeller aracılığıyla görünür hale gelir. Bu performanslar, yalnızca eğlence veya estetik amaç taşımamakta; aynı zamanda kültürel aktarım, toplumsal farkındalık yaratma ve kadın deneyimini aktarma işlevi görmektedir. Böylece Kazak kadın ozanlar, hem kültürel aktör hem de toplumsal lider olarak toplumda çok yönlü bir rol üstlenirler.

Kazak toplumunda kadın ozanlar, geleneksel jırau ve akın geleneğinin korunmasında, kültürel hafızanın canlı tutulmasında ve toplumsal bilincin şekillendirilmesinde merkezi bir konuma sahiptir. Tarihsel örneklerden günümüze kadar uzanan süreçte kadın ozanlar, estetik üretimden çok daha öte, toplumsal ve kültürel bir misyon üstlenmişlerdir. Modern sahnelerde ve dijital platformlarda artan görünürlükleri, bu geleneğin genç kuşaklara aktarılmasını ve kültürel sürekliliğin güçlenmesini sağlamaktadır.

3. Anadolu'da kadın âşıklar. Anadolu halk şiiri geleneği, Osmanlı döneminden itibaren güçlü bir sözlü üretim alanı olarak gelişmiş ve Cumhuriyet dönemiyle birlikte bu üretim çeşitlenmiştir. Bu geleneğin içinde kadın âşıklar, çoğu zaman erkek âşıkların gölge-

sinde kalsa da, kültürel aktarım ve toplumsal farkındalık açısından önemli bir rol üstlenmişlerdir. Araştırmalar, kadın âşıkların eserlerinde toplumsal cinsiyet, kadın kimliği ve halk yaşamının gündelik ritimlerinin belirgin bir biçimde işlendiğini göstermektedir (Yıldırım, 2019, s. 58). Öztürk Merdin ise kadın ozanların metinlerinde toplumsal cinsiyetin ve kültürel kimliğin yeniden üretildiğini vurgulayarak, bu eserlerin yalnızca estetik değil, aynı zamanda toplumsal yapıların ve kültürel normların yeniden inşasında işlevsel olduğunu ortaya koymaktadır (2024, s. 218).

Günümüzde Anadolu'da kadın âşıklar, sahne ve mikrofon aracılığıyla halkla buluşmayı sürdürmektedir. Örneğin Aşık Selcan Kaya ve Gülşen Kutlu, modern halk müziği etkinlikleri, konserler ve festivaller aracılığıyla geleneksel âşıklık geleneğini güncel yorumlarla yaşatmaktadır (Duymaz, 2015, s. 112). Bir müzikologun belirttiği gibi, kadın âşıklar hem sazıyla hem sözleriyle sahnede etkinlik göstererek geleneksel söyleyiş biçimlerini çağdaş izleyiciyle buluşturmaktadır (Karadeniz, 2023, s. 47). Bu durum, kadın âşıkların yalnızca geleneksel üretim sürecinin parçası olmadığını; aynı zamanda kültürel mirası yenileyen ve dönüştüren aktif aktörler olduğunu göstermektedir.

Kadın âşıkların eserlerinde işlenen başlıca temalar, aşk, toplumsal cinsiyet rolleri, kadın kimliği, günlük yaşam ve toplumsal bilinçtir. Sevgi, özlem ve sadakat gibi bireysel duygular, toplumsal bağlamla iç içe aktarılır. Milli ve yerel kimlik temaları da kadın âşık metinlerinde önemli bir yer tutar; bu eserler, halkın tarihsel belleğini sözlü olarak taşırken, aynı zamanda toplumsal normları ve değerleri yansıtır (Yıldırım, 2019, s. 79). Kadın âşıklar, kendi deneyimlerini dile getirirken toplumun kadınlara biçtiği rolleri sorgular; böylece eserleri toplumsal eleştirinin ve farkındalık yaratmanın bir aracı hâline gelir (Öztürk Merdin, 2024, s. 225).

Kadın âşıklık geleneğinin sürekliliğini sağlamak amacıyla çeşitli kültür kurumları ve müzik eğitimi merkezleri devreye girmiştir. Yöresel halk müziği dernekleri ve halk eğitim merkezleri, kadın âşıkların eserlerini kayıt altına almakta, sahne deneyimi kazanmalarını teşvik etmekte ve genç kuşakların geleneksel saz ve sözlü kültüre erişimini kolaylaştırmaktadır. Ancak akademik çalışmalar, kadın âşıkların katılımını destekleyen özel ozanlık okulları veya yalnızca kadın odaklı eğitim programlarının hâlâ sınırlı olduğunu ortaya koymaktadır (Duymaz, 2015, s. 145). Bu nedenle kadın âşık adaylarına yönelik burs ve destek programlarının artırılması, geleneksel saz ve sözlü kültürün dijital arşivlere taşınması ve genç kadınların sahneye çıkmasının kolaylaştırılması büyük önem taşımaktadır.

Günümüz Anadolu'sunda kadın âşıklar, hem geleneksel mirası koruyan hem de modern sahnede görünürlük kazanan aktörler olarak varlık göstermektedir. Eserleri, toplumsal ve kültürel değerleri aktarırken, kadın kimliği ve toplumsal cinsiyet konularında farkındalık yaratır. Bu yönüyle kadın âşık geleneği, Anadolu'nun sözlü kültürünün ve halk müziğinin önemli bir parçası olarak günümüze kadar ulaşmış ve geleceğe aktarılmaya devam etmektedir. Geleneksel sözlü kültür ile modern sahne pratiğini birleştiren kadın âşıklar, kültürel hafızanın canlı tutulmasına ve toplumsal farkındalığın güçlenmesine katkıda bulunurlar.

4. Kadın ozanlar: kazak ve Anadolu karşılaştırması. Kazak bozkırından Anadolu yaylalarına uzanan sözlü kültür geleneğinde kadın ozanlar, tarih boyunca hem yaratıcı hem de toplumsal hafızayı aktaran figürler olarak öne çıkmıştır. Kazak jırau ve akın geleneğinde kadınlar, kahramanlık destanlarını, toplumsal olayları, doğa sevgisini ve bireysel duyguları eserlerinde işlerken, Anadolu kadın âşıkları aşk, toplumsal cinsiyet rolleri, kadın kimliği ve gündAlik yaşam ritimlerini ön plana çıkarmıştır. Her iki coğrafyada kadın ozan-

lar, bireysel deneyimleri toplumun değerleriyle bütünleştirerek aktarmakta ve sözlü kültürün hem bireysel hem de kolektif hafızayı yeniden üretme işlevini güçlendirmektedir.

Tematik açıdan, Kazak kadın jırau ve akınlarda kahramanlık, annAlik, toplumsal adalet, doğa sevgisi ve aşk öne çıkarken, Anadolu kadın âşıkların eserlerinde aşk, özlem, kadın kimliği, toplumsal eleştiri ve milli ile yerel kimlik temaları bAlirgindir. Örneğin, Kazak jırau geleneğinde Şamşat Tolepova, Ainur Eşpaeva ve Ulzhan Baibussynova'nın destan icraları, toplumsal değerleri ve bireysel duyguları güçlü biçimde birleştirirken Anadolu'da Aşık Selcan Kaya ve Gülşen Kutlu'nun eserlerinde benzer bir duygusal yoğunluk ve toplumsal bilinç gözlenir. Bu tematik paralellik, kadın ozanların farklı coğrafyalarda da benzer toplumsal ve kültürel işlevleri üstlendiğini gösterir.

Performans biçimleri açısından, Kazak kadın jırau ve akınlar genellikle dombyra ile desteklenen epik ve şiirsel anlatımlar sergilerken, Anadolu kadın âşıklar saz eşliğinde eserlerini sunar. Her iki coğrafyada da kadınların özgün sesleri ve yorumları, dinleyiciler üzerinde hem duygusal hem de kültürel bir etki yaratır. Modern sahnelerde ve dijital platformlarda bu performanslar, geleneksel anlatım biçimlerinin çağdaş izleyiciye aktarılmasını ve kültürel mirasın sürdürülebilirliğini sağlar.

Toplumsal etki açısından, her iki coğrafyada kadın ozanlar halkın sesi olma misyonunu taşır. Bu misyon, yalnızca estetik üretimle sınırlı değildir; halkın deneyimlerini, tarihini ve değerlerini sözlü biçimde aktarma görevini içerir (Turna, 2025, s. 45). Kadın ozanlar, erkek meslektaşlarına kıyasla daha az görünür olsalar da, eserlerinde kadın bakış açısını ve toplumsal duyarlılığı ön plana çıkararak kültürel dengeyi sağlarlar. Kazak jırau ve akınlar festivallerde ve toplumsal ritüellerde yer alırken, Anadolu kadın âşıklar sahne ve konserlerde toplumsal farkındalık yaratır.

Eğitim ve kurumsal destek açısından da benzer mekanizmalar mevcuttur. Kazakistan'da genç akın-qızlar, jırau ve epik destanların öğretildiği atölye ve yarışmalara katılırken (korkyt.edu.kz), Anadolu'da kadın âşıklar halk eğitim merkezleri ve müzik dernekleri aracılığıyla saz ve söz kültürünü öğrenirler (Öztürk Merdin, 2024, s. 220). Bu süreçler, hem geleneksel bilgi aktarımını hem de kadın ozanların görünürlüğünü artırır.

Müzikal ve sözlü yapı açısından, Kazak jırau geleneğinde dombyra eşliğinde icra edilen epik destanlar ritmik ve melodik olarak halkın ilgisini çeker; Anadolu'da bağlama eşliğinde söylenen halk şiirleri benzer bir etki yaratır. Kadın ozanlar, söz ve müziği uyum içinde kullanarak dinleyicide derin bir duygusal etki oluştururlar (Karadeniz, 2023, s. 47).

Toplumsal cinsiyet ve kültürel normların yeniden üretimi her iki gelende de önemli bir rol oynar. Kadın ozanlar, eserlerinde hem geleneksel değerleri korur hem de kadın deneyimini ve toplumsal farkındalığı ön plana çıkarır. Bu durum, kadın ozanlığın hem Kazak hem de Anadolu toplumlarında kültürel süreklilik ve toplumsal eleştiri işlevi görmesini sağlar . Ortak olarak görülen bu özellikler, kadın ozanlığın iki coğrafyada da yalnızca bir sanat formu olmadığını; aynı zamanda kültürel aktarım, toplumsal bilinç ve kadın perspektifini görünür kılma işlevi üstlendiğini ortaya koymaktadır. Kadın ozanlar, eserleri aracılığıyla halkın duygusal, toplumsal ve kültürel deneyimlerini gelecek nesillere aktarmakta ve kültürel mirasın korunmasında kritik bir rol üstlenmektedir.

Sonuç: Ortak nefes ve kültürel devamlılık. Kazak ve Anadolu ozanlık geleneği, tarihî ve toplumsal farklılıklarına rağmen, sözlü kültürün sürekliliğini sağlama, toplumsal bilinç oluşturma ve kadın perspektifini görünür kılma açısından ortak bir misyon taşır. Her iki coğrafyada da kadın ozanlar, halkın tarihî ve duygusal deneyimlerini aktarma ve kültürel mirası koruma konusunda kritik roller üstlenmektedir.

Kazakistan'da kadın ozanlar ulusal festivaller, yarışmalar ve kültürel etkinliklerde sahne alarak epik destanları modern yorumlarla genç kuşaklara aktarmaktadır. Günümüz Ulzhan Baibussynova, Elmura Janabergenova gibi öncü isimler, geleneksel jırau geleneğini çağdaş sahnelere taşırken, özel atölyeler ve kültürel merkezler bu geleneğin korunmasına destek olmaktadır.

Anadolu'da kadın âşıklar, Aşık Selcan Kaya ve Gülşen Kutlu örneklerinde olduğu gibi, konserler, halk festivalleri ve dijital platformlar aracılığıyla görünürlük kazanmakta; Aşıklar Bayramı gibi etkinlikler, geleneksel sözlü kültürü genç kuşaklara aktarmada önemli bir rol oynamaktadır.

Her iki kültürde de kadın ozanlar, bireysel duygular ile toplumsal deneyimleri eserlerinde harmanlayarak kültürel mirasın zenginleşmesine katkıda bulunur. Kazak jırau geleneğinde kahramanlık ve dayanışma temaları ön plandayken, Anadolu âşıklığında aşk, kadın kimliği ve toplumsal normlar öne çıkar. Bu çeşitlilik, kültürel aktarımın derinleşmesini ve toplumsal farkındalığın artmasını sağlar. Modern sahne ve dijital platformlar, kadın ozanların görünürlüğünü artırmakta ve sözlü kültürün nesiller boyu aktarılmasını güvence altına almaktadır. Kadın ozanlar, halkın duygusal ve toplumsal deneyimlerini eserlerinde birleştirerek hem geçmişin hem de geleceğin kültürel aktörleri olarak öne çıkmaktadır.

Sonuç olarak, Kazak ve Anadolu kadın ozanları, toplumsal hafızayı yaşatan, kültürel mirası sürdüren ve genç kuşaklara aktaran ortak bir nefesin temsilcisidir. Konserler, festivaller ve bayramlar aracılığıyla bu nefes görünür hâle gelmekte ve sözlü kültürün devamlılığını sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

Duymaz, A. (2015). Türk Dünyasında Kadın Âşıklar. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kalibayeva, A., Nedlina, V., & Somov, A. (2025). The Energy of "Female" Music: Gender Statistics and Cultural Prerequisites for Gender Equality Among Kazakh Composers. Musicologist, 9(1), 121-157. https://doi.org/10.33906/musicologist.1368755

Öztürk Merdin, A. (2024). Gelenek Temsilcisi Kadın Bir Ozanın Eserlerinde Toplumsal Cinsiyetin İnşası: Ayşe Tekin Örneği. Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, 7(2), 215-229. https://doi.org/10.61729/uhad.1550272

Turna, K. (2025). Kadın Ozanlık Geleneğinin Modern Boyutları: Kazak Örneği. Etnomüzikoloji Araştırmaları Dergisi, 10(3), 45-68.

Yıldırım, M. (2019). Anadolu Âşıklık Geleneğinde Kadının Yeri. İstanbul: Akademi Kitabevi.

Karadeniz, B. (2023). Kadın Âşıkların Sahnesi: Geleneksel ve Çağdaş Yorumlar. Halk Müziği Akademik Araştırmalar Dergisi, 8(1), 45-60.

WorldMusicCentral.org. (2023). Women Akyns and Jırau Performance in Kazakhstan. https://worldmusiccentral.org

korkyt.edu.kz. (2023). Jırau Geleneğinde Kadın Akınlar. https://korkyt.edu.kz

Seyitov, B. (2008). Kazak Sözlü Kültürü ve Jır Geleneği. Almatı: Kazak Milli Yayınları.

Duymaz, A. (2015). Anadolu Kadın Âşıklarının Toplumsal ve Kültürel Rolü. Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü.

Intoba, R. (2022). Young Female Jırau Performers and the Modern Bozkır Stage. Central Asian Music Review, 5(2), 33-48.

Dr. Öğretim Üyesi Meyser KAYA
Osmaniye, Korkut Ata Üniversitesi
ORCID ID: 0000-0001-5453-3249
E-mail: meyserkaya@osmaniye.edu.tr

BALABAN MÜZİK ALETİNİN TARİHSEL, ORGANOLOJİK VE MÜZİKOLOJİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Özet. Türk dünyasının önemli üflemAli sazlarından biri olan Balaban organolojik ve müzikolojik açıdan önemlidir. Anadolu'da özellikle Doğu Anadolu ve Azerbaycan coğrafyasında kullanılan bu çalgı, ahşaptan (erik ağacından) yapılmış gövdesi, kamıştan üretilen dil (ağızlık) yapısı ve güçlü üfleme tekniği ile dikkat çekmektedir.

Bu tür çalgılar, dini törenlerden eğlencelere kadar geniş bir kullanım alanına sahiptir. Balabanın günümüzde ritüel ve toplumsal işlevleri, tarihsel çalgılarla karşılaştırıldığında kültürel sürekliliğini ortaya koymaktadır. Selçuklu minyatürlerinde ve Osmanlı tasvir sanatında da görülen mey benzeri çalgılar, balabanın Anadolu'daki tarihsel varlığına dair görsel kanıtlar sunmaktadır. Özellikle Osmanlı döneminde mehter ve halk müziği topluluklarında kullanılan üflemeli sazlar, balabanın yaygınlığını da ayrıca belgelemektedir.

Balaban çok daha eski dönemlere uzanan müzik geleneğinin devamıdır. Arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan çeşitli üflemAli çalgı örnekleri, balabanın tarihsel sürekliliğini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Sümer ve Hitit uygarlıklarında bulunan tasvirlerde üflemAli boru tipli çalgılara rastlanmıştır. Özellikle Alacahöyük ve Boğazköy kazılarında görülen küçük üflemAli çalgılar, balabanın yapısal formuyla benzerlikler taşımaktadır. Bu durum, balabanın Asya'dan Anadolu'ya taşınan kültürel unsurlar ile yerel geleneklerin etkileşimi sonucunda şekillendiğini göstermektedir. Arkeolojik buluntulardaki boru tipli çalgılarda görülen dAlik sistemi ve kamış ağızlıklar, balabanın organolojik temelleriyle örtüşmektedir. Bu bilgiler üflemAli müzik aletleri tarihi kökenlerinin çok eski çağlara dayandığını da kanıtlamaktadır.

Bu çalışma, Türk dünyasının ortak nefesli çalgılarından biri olan mey (balaban) üzerine müzikolojik bir değerlendirme sunmaktadır. Mey; Anadolu, Azerbaycan, İran, Orta Asya ve Kafkas coğrafyalarında kültürel bir süreklilik içinde kullanılagelmiştir. Bu makalede, meyin tarihsel gelişimi, yapısal özellikleri, icra teknikleri, ses sistemi (makam ilişkisi) ve kültürel işlevleri incelenmektedir. Ayrıca meyin çağdaş müzikteki yeri ve etno-müzikolojik önemi ele alınmıştır.

Anahtar sözler: Üfleme, delik, ağızlık, kamış, halk müziği, uzun havalar, muğamlar

Summary. Organologically and musicologically significant. Used in Anatolia, particularly in Eastern Anatolia and Azerbaijan, this instrument is notable for its wooden (plum) body, reed reed (mouthpiece), and powerful blowing technique. Such instruments have a wide range of uses, from religious ceremonies to entertainment. The balaba's contemporary ritual and social functions, compared to historical instruments, reveal its cultural continuity. Mey-like instruments seen in Seljuk miniatures and Ottoman imagery provide visual evidence of the balaba's historical presence in Anatolia. Wind instruments used in mehter and folk music ensembles, particularly during the Ottoman period, further document the balaba's prevalence.

The balaban is a continuation of a musical tradition that stretches back much further. Various examples of wind instruments unearthed in archaeological excavations help us understand the balaba's historical continuity. Horn-type instruments have been encountered in depictions from the Sumerian and Hittite civilizations. Small wind instruments, particularly those found in the Alacahöyük and Boğazköy excavations, bear similar structural similarities to the balaba. This suggests that the balaba was shaped by the interaction of cultural elements brought from Asia to Anatolia and local traditions. The hole system and reed mouthpieces seen on pipe-type instruments in archaeological finds align with the balaba's organological foundations. This information also proves that the historical roots of wind musical instruments date back to ancient times.

This study presents a musicological assessment of the mey (balaban), a common wind instrument in the Turkic world. The mey has been used throughout Anatolia, Azerbaijan, Iran, Central Asia, and the Caucasus within a culturally continuous framework. This article examines the mey's historical development, structural characteristics, performance techniques, tone system (relationship to makam), and cultural functions. It also examines the mey's place in contemporary music and its ethnomusicological significance.

Keywords: Blow, hole, mouthpiece, reed, folk music, long airs, mughams.

Giriş. Mey (bazı bölgelerde balaban veya duduk olarak adlandırılır), kamıştan yapılan kamış ağızlı nefesli bir çalgıdır. Türk halk müziğinde özellikle Doğu Anadolu, Azerbaycan ve Kafkasya yörelerinde önemli bir yer tutar. Geleneksel müziklerde duygusal, derin ve mistik bir tınısıyla öne çıkar. Meyin sesi, halk müziğinde insan sesine en yakın seslerden biri olarak kabul edilir.

Tarihsel Köken. "Meyin kökeni, Orta Asya Türk topluluklarının kullandığı kamış nefesli çalgılara kadar uzanır. Gürgen, ceviz vb. sert ağaçlardan yapılanları varsa da en makbulü erik ağacından yapılanıdır. Genellikle Erzurum, Kars, Gümüşhane, Bayburt, Van ve Erzincan yörelerinde yaygın olarak kullanılan bir çalgıdır. Balaban diye de adlandırılan bu çalgı Orta Asya kökenlidir. Sesi zayıf olduğu için daha çok kapalı mekanlarda ve oda toplantılarında çalınmaktadır. Kamış üzerindeki kıskaç sayesinde ses inceltilip kalınlaştırılabilmektedir. Bir oktav civarında ses genişliği olan Mey'in üç çeşidi vardır. bunlar",

1. Ana Mey
2. Orta Mey
3. Cura Mey

Arkeolojik bulgular ve minyatürlerde, benzer çalgılara M.Ö. 3. yüzyıldan itibaren rastlanmaktadır. Hatta bu tarihten çok daha eskilere uzanan bu çalgı aletlerinin prototipine Paleolitik çağda bile rastlanmıştır. Paleolitik çağ insanının tek delikli bir düdüğe üflenmesi ile elde edebileceği ses en kolay ve ilkel ses üreten alet olması açısından canlıların el ya da ayaklarının en uç kısmında bulunan eklemde yer alan falanks kemiğinin kullanımına yönAlik olarak buluntular, Fransa'da bazı mağaralarda ele geçmiştir (Wilson, 1898). Bugün yüzlercesi bulunan ***Phalangeal Whistles*** buluntularının üflemAli çalgıların ilk atası olarak kabul edilmesidir. Bir ren geyiğinin ayaklarının distal phalanx kısmından yapılmış olan düdüklerdeki açılan deliklere üflenmesi ile elde edilen sesin ilk insanın bir

hayvanın ses ile avlanmasını yapmış olabileceği, günümüzde arkeologlar tarafından ileriye sürülmektedir (Caldwell , 2009).



Phalangeal Whistles (Duncan Caldwell, 2009)

üst paleolitik dönemde Avrupa Aurignacian kültürü dönemine ait ilk flüt örnekleri Avrupa' da bulunmuştur. Slovenya'da bir mağara ayısının femur (uyluk kemiği) kemiğinden yapılmış ve M.Ö. 60.000-50.000 tarihlerine kadar uzanan Divje Babe adındaki flüt, Neanderthal insan dönemine kadar gAlişerek daha sofistike hale gelmiştir. Ancak bu kemik parçasındaki deliklerin bir hayvan tarafından da ısırılarak açıldığı da bir arkeolojik görüş olarak bazı arkeologlarca ileriye sürülmektedir.



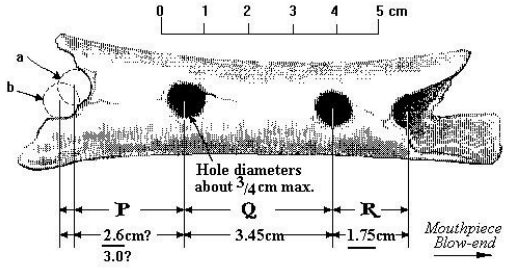
Divje Babe Flütü



Hohle Fels Flütü

Azerbaycan'da "balaban", İran'da "ney-anbân" gibi adlarla benzer çalgılar bulunur. Bu durum, meyin kültürel bir köprü görevi üstlendiğini gösterir.

Divje Babe flütünün ölçeklendirilmesi ise Fink (2004) tarafından aşağıdaki şekilde yapılmış: (Kaynak: www.greenwych.ca/fl-compl.htm)



Divje Babe'de Slovenya'da Ivan Turk tarafından bulunan bu flüt arkeoloji dünyasında hala tartışılmaktadır. Önceleri bu neandertal insanın kullandığı düşünülen flütün bulunan ilk el yapımı flüt olduğu düşünülürken daha sonraki yıllarda bu flüt üzerindeki deliklerin bir hayvan ısırığı şeklinde tesadüfen oluştuğu paleoantolog ve arkeologlarca ileriye sürüldü. Ancak Bob fink adlı bir müzikolog bu dAliklerin bilinenin aksine bir diyatonik nota içeren yapıda olduğunu ve dAliklerin flütün bulunan parçasının uzatılması haline müzikte bildiğimiz gamlardaki sesleri üretebileceğini ortaya koydu.

Almanya'daki *Hohle Fels* mağarasında 2008 yılında bulunan flüt ise 5 dAlikli ve M.Ö 35.000 yılına kadar uzanıyor. Bu flüt bir kızıl akbabanın (Gyps fulvus) kanat kemiğinden yapılmıştır. Kızıl akbabanın ön kanat açıklığı 230-265 cm olduğundan kanat kemiğinden

böyle bir flüt yapılmış olabileceği tahmin edilmektedir. Hohle Fels flütünün bir replikasının yapılarak çalışabilirliğinin test edilmesine yönAlik çalışmalar devam etmektedir.

(https://www.arkeotekno.com/pg_70_paleolitik-cagda-muzik-aletleri?Work=3.4.29843.4.20.60.puma+stepper+white Erişim:12.10.2025).

Çin'in Henan eyaletindeki erken Neolitik Jiahu sahasındaki kazılar esnasında çok notalı müzik aletleri ele geçirildi. jiahu, MÖ 7000'den MÖ 5700'e kadar kesintisiz bir yerleşim yeridir.19 Radyo karbon tarihli kazı tabakasında 30 parça ile, zarif bir şekilde yapılmış altı kemikten tüm halde flütler ele geçirilmiştir. Flütler, Japon turnasının dirsek kemiğinden yapılmış olup 5, 6, 7, 8 dAliklere sahiptirler (Zhang ve diğ. 1999: 367).



Jiahu'daki mezarlardan ele geçen kemik flütleri (Zhang ve diğ. 1999: 367)

Mey çalgı aletini kökeniyle ilgili farklı görüşlerde vardır. Kamışın dayanıklı olmaması nedeniyle tarih öncesi yerleşmelerde kamışlı çalgılar görülmemektedir. Kamışlı çalgılar hakkında Alimizde bulunan en eski bulgu Helenistik Dönem Mısırına aittir. Songül Karahasanoğlu, "Mey Gövde ve Kamış Yapımı" adlı makalesinde 17.yy çalgılarını tanımlayan Farmer'ın kitabındaki tanımlamaları ile ilgili şunları söylemektedir: "Kamışlı borulara "mait" adı verilir. Dördüncü Hanedanda hem uzun hem kısa tiplerine rastlamaktayız. Bunlar muhtemelen modern obua gibi çift kamışla çalınmaktadır." Mait'in Mısır Mait'in Mısır bulunan Monaulos ile yakın benzerlik içerdiği, araştırmacı Picken tarafından kabul edilmektedir. Yine Brüksel Müzesi'nde bulunan Mısır'a ait vazolarda "mait" "monalous" ve "aulonin", mey çalgısı ile benzerliği, çeşitli müzikologlar tarafından kabul edilmektedir. Keza Anadolu'da bulunan bazı mozaiklerde de meye benzeyen bazı çalgılara rastlanmıştır (Karahasanoğlu 2002: 205).

Mey ile ilgili olarak Türk Müziği tarihi içinde karşılaştığımız en eski kaynak, Maragalı Abdülkadir (1350?-1435) tarafından yazılan "Makasidü'l-Elhan" adlı eserdir. Maragalı Abdülkadir, bu eserde mey ile ilgili olarak şunları söylemektedir: "Nayçe-i balaban, surnaya benzer surnanın talimi bununla yapılır, yumuşak ve hazin bir sesi vardır." Mey için kullandığı "nayçe-i balaban" teriminde, meyi zurnaya benzetmiş ve sesinin yumuşak ve hüzünlü olduğunu vurgulamıştır. Bu bize, Abdülkadir'in yaşadığı yüzyılda meyin bugünkü işleviyle kullanıldığını göstermektedir.

Maragalı Abdülkadir'den iki asır sonra yaşamış olan Evliya Çelebi, Seyahatname adlı eserinde "Belban (veya balaban Türkmen kamışlı düdüğü) Şiraz'da icat edilmiştir, zurnadakine benzer kalağı yoktur. Türklerce çok kullanıldı 100 çalanı vardır." şeklinde tanımlamıştır. (Karahasanoğlu 2002: 206) Bize 17.yy sosyal hayatı ile ilgili önemli bilgiler veren Çelebi, meyi tanımlarken "belban", "balaban" terimlerini kullanmış ve Şiraz'da icat edildiğini söylemiştir. Türklerin çok kullandığını vurgulaması önemlidir.

Gazimihal, Türk Ötkü Çalgıları kitabında şöyle söyler: ""Zurnalar türünün atası "mey"dir" (Gazmihal 1975: 41). Gazimihal da mey kAlimesinin kökeni hakkında görüş bildiren araştırmacılardandır. Ona göre mey ve mayıt kAlimeleri arasında morfolojik bir

benzerlik vardır: "Mısırlılar bunu 18. yy'da ve belki daha da eskilerde Irak üzerinden edindikleri halde, Firavunlar Mısırından kabartmalarda çalgının resmi var, adı o ilk çağda "mayıt"tı; fakat sonradan uzun asırlar unutulmuştur. Meyi ve mayıt kAlimeleri arasındaki morfoloji tıpkılığı açıktır (Gazimihal 1975: 41).

Mey, Anadolu coğrafyasında sesini duyurabildiği her ortamda kadın erkek demeden icra edilebilen üflemeli halk müziği çalgısıdır. Genellikle Doğu Anadolu'da, İran, Irak, Suriye Azerbaycan, Ermenistan gibi komşularımızda da kullanılan bu çalgımızın ilk önceleri Artvin, Ağrı, Erzurum, Van, Erzincan ve çevrelerinde yaygınken sonraları bütün Anadolu'ya yayılmıştır. Ses yapısı ve karakteri gereği ağır başlı ve ezik havalarda kullanılmıştır. Ses rengine bağlı olarak bu yöreler ile bütünlük sağlamıştır (Doğan, 2019:1244).

Organolojik inceleme: Balaban, özellikle Azerbaycan, Doğu Anadolu, İran ve Orta Asya Türk topluluklarında kullanılan, kamışlı nefesli çalgılar grubuna ait geleneksel bir enstrümandır. Yerel olarak *mey*, *yasti balaban* veya *balaman* adlarıyla da bilinir. Balaban, yalnızca müzikal bir araç değil, aynı zamanda toplumsal ritüellerin, düğünlerin ve halk müziği icralarının vazgeçilmez bir kültürel simgesidir.

Hornbostel–Sachs Sınıflandırması

Ana Grup: Aerofonlar (Hava titreşimi ile ses çıkaran çalgılar)

Alt Grup: Kamışlı aerofonlar (reed aerophones)

Sınıflandırma Numarası: 422.211.2 – Çift kamışlı borular (oboe tipi)

Balaban, çift kamışlı nefesli çalgılar grubundadır. Ses, kamışın iki ince dudağının hava basıncıyla titreşmesi sonucu elde edilir. Bu açıdan obua, zurna, duduk gibi çalgılarla aynı sistemde yer alır.

Yapısal Özellikler (Organoloji)

Malzeme:

Gövde: Genellikle *kayısı*, *erik*, *ceviz*, *dut* veya *gül ağacı* gibi sert ağaçlardan yapılır. Bu ağaçların seçilme nedeni, rezonans özelliklerinin dengAli ve sıcak tını vermesidir.

Kamış (Gamış): Arundo donax türü sazlıklardan yapılır. Kamış kısmı çalgının ses karakterini bAlirleyen en kritik bileşendir.

Bağlama ipi (Sarma): Kamış kısmının sıkılığını ayarlamak için ip veya keten sicim kullanılır.

Ölçüler ve Yapı

Uzunluk: 28–35 cm arasında değişir.

Delik sayısı: 7 ön dAlik, 1 arka dAlik (bazı varyantlarda 8 ön dAlik bulunabilir).

İç çap: Yaklaşık 10–15 mm.

Kamış kısmı (Ağızlık – "Gamış"): Çift dilli olup, bir "regulaj" halkası (bağlama halkası) ile ayarlanabilir.

Ses alanı: Yaklaşık bir oktav + 2–3 ses.

Akustik Özellikler

Balaban, nispeten düşük frekanslı, sıcak, yumuşak ve içe dönük bir tınıya sahiptir. Bu özellik onu zurnadan ayırır. Akustik titreşim çift kamışın salınımıyla başlar, gövdedeki hava sütunu titreşir ve parmak deliklerinin açılıp kapanmasıyla farklı frekanslar elde edilir.

Tını: Mat, kısmen burunsu ve insan sesine yakın.

Ses üretim sistemi: "Reed-driven" aerofon.

Rezonans: Ağaç türü ve iç oyumun düzgünlüğü tınıyı doğrudan etkiler

Organolojik Akrabalıklar ve Karşılaştırma

Çalgı	Bölge	Yapı Tipi	Farklılık
Balaban	Azerbaycan, Doğu Anadolu	Çift kamışlı, silindirik boru	Tınısı yumuşak, içe dönük
Mey	Anadolu	Çift kamışlı, geniş dAlikli	Balaban'a benzer, ses hacmi daha geniş
Zurna	Anadolu, Balkanlar	Konik gövde, metal bilezikli	Daha gürültülü, açık hava icrası için

İcra ve Kullanım Alanı

Balaban çoğunlukla solo veya *nağara* eşliğiyle çalınır. Azerbaycan'da "balaban ansamblı" denilen topluluklarda 2–3 balaban farklı ses katmanlarını (melodi, drone, karşı ses) oluşturur.

Kullanım alanları: Halk müziği, düğünler, ağıtlar, dini-törensel müzikler.

İcra biçimi: Ağız ve diyafram kontrolü çok önemlidir. Nefes sürekli devinimlidir; bu nedenle *circular breathing* (dairesel nefes) tekniği kullanılır.

Organolojik Değerlendirme

Balaban, aerofonların tarihsel gAlişiminde "obua tipi çift kamışlı borular" kategorisinde yer almakla birlikte, Anadolu ve Kafkasya kültürlerinin yerel biçimlenmiş örneklerinden biridir.

Bu çalgının organolojik önemi, hem arkeolojik olarak (kemik düdüklerin evriminden türemesi) hem de etnomüzikolojik olarak (toplumsal ritüellerdeki rolü) çift yönlü değerlendirilir.

Balaban, yapısal olarak basit görünse de organolojik açıdan karmaşık bir tını düzenine sahip, kültürel kimlik taşıyan bir aerofondur. Balaban, müziksel ifade açısından insan sesine en yakın geleneksel nefesli çalgılardan biridir ve Türk dünyası organoloji mirasında önemli bir yer tutar.

Yapısal Özellikler

Mey genellikle erik, kayısı, ceviz veya gül ağacından yapılır.

Üzerinde 7 adet ön delik ve 1 arka dAlik bulunur.

En karakteristik unsuru ise kargı kamışından yapılan geniş dilli ağızlıktır.

Bu ağızlık, sesin yumuşak ve hüzünlü karakterini belirler.

Meyin farklı boyutları vardır:

Ana Mey: Orta perde, solo ve eşlikte kullanılır.

Kaba Mey: Düşük perdeli, derin seslidir.

Cura Mey: İnce perdeli, melodik çalım için uygundur.

Ses Özelliği ve Akort Sistemi

Meyin ses sistemi, makam müziği geleneğiyle uyumlu olacak şekilde doğal aralıklar içerir. Genellikle diyatonik diziye dayansa da icracının nefes ve dudak kontrolüyle mikrotonal aralıklar elde edilir.

Bu özellik, meyi Türk müziği makam sistemine uygun kılar.

Örneğin:

Hüseyni makamında durgun,

Hicaz makamında hüzünlü,

Uşşak makamında mistik bir etki yaratır

İcra Teknikleri

Mey çalımı, nefesin ve dudak baskısının hassas kontrolünü gerektirir.

Meyzenler (mey icracıları) nefesi dairesel nefes (circular breathing) tekniğiyle sürekli hale getirir.

Bu teknik, kesintisiz melodi akışını sağlar.

Mey, genellikle davul, zurna veya bağlama ile birlikte kullanılır, ancak solo icralarda da etkileyici bir derinlik sunar.

Kültürel ve Ritüel İşlev

Mey; aşk, ayrılık, ölüm ve doğa temalarını konu alan halk türkülerinde duygusal derinliği temsil eder.

Alevi-Bektaşi müziklerinde ve halk ritüellerinde tasavvufi bir sembol olarak görülür.

Azerbaycan'da balaban, toy (düğün) ve ağıt geleneklerinin vazgeçilmez çalgısıdır.

Ermeni ve Kürt halklarında da benzer biçimde yas ve sevda temalarının sesi olmuştur.

Meyin Modern Kullanımı

Yüzyıldan itibaren mey, yalnızca halk müziğinde değil, film müziklerinde, senfonik eserlerde ve caz füzyonlarında da kullanılmaya başlanmıştır.

Zülfü LivanAli, Erkan Oğur, Cengiz Özkan gibi sanatçılar, meyi çağdaş düzenlemelerde etkin biçimde kullanmıştır.

Ayrıca balaban, Azerbaycan'da profesyonel konservatuvar eğitimine girmiş, notalı sistem içinde öğretilen bir çalgı olmuştur.

Etnomüzikolojik Değerlendirme

Mey, Türk dünyasında kültürel kimliğin sesi olarak değerlendirilir.

Etnomüzikoloji açısından mey, hem yerel bir müzik dili hem de ortak bir sembolik kimlik taşır.

Tınısı, "doğal insan sesi"ne benzerliği nedeniyle, toplulukların duygusal belleğinde özel bir yere sahiptir.

Bu yönüyle mey, müzikolojik olduğu kadar antropolojik bir değer de taşır.

Mey (balaban), yalnızca bir müzik aleti değil, Türk dünyası kültürünün duygusal hafızasıdır. Sesindeki hüznün, halkların tarihsel deneyimleriyle doğrudan bir bağı vardır.

Bu yönüyle mey, geçmişle bugünü, yerel ile evrensAli, halkla sanat müziğini birleştiren müzikolojik bir köprü işlevi görmektedir.

Tarihsel Mey Ustaları

Anadolu'da mey yapımı, çoğunlukla aile geleneğiyle aktarılan bir zanaattır.

Bazı bölgelerde bu ustalar, zurna ve duduk yapımıyla da ilgilenmişlerdir.

Kars–Ardahan Bölgesi:

19. yüzyıldan itibaren bilinen en eski mey ustaları bu bölgedendir. Kars'ın Digor ve Kağızman köylerinde mey ve balaban üretimi bir zanaat kolu hâline gelmiştir.

Erzurum Ustaları:

Ali Rıza Usta (Erzurum, 1930–2002), geleneksel gövde oyma tekniğini sürdürmüş, pek çok mey icracısına özel çalgılar üretmiştir.

Ağrı–Iğdır–Doğubayazıt hattı:

Hüseyin Karabulut Usta ve Rıdvan Korkmaz gibi isimler, 20. yüzyılın ikinci yarısında hem Türkiye'de hem de Azerbaycan'da tanınmış ustalardandır.

Van ve Bitlis çevresi:

Bu bölgede mey yapımında kayısı ağacı ve gül ağacı tercih edilir.

Sesin "yumuşak" karakteriyle tanınan Van meyleri, özellikle solo icralarda kullanılır.

Modern Dönemde Mey Ustaları Cumhuriyet sonrası dönemde mey yapımı, halk zanaatkârlığındanyarı-endüstriyel bir üretime geçmiştir.

Ancak hâlâ geleneksel yöntemleri koruyan ustalar vardır: Ahmet Özdemir (Ankara):

Türkiye'nin en tanınmış mey yapımcılarından biridir. Geleneksel formu koruyarak akort standardizasyonu getirmiştir. Özdemir meyleri, hem TRT icracıları hem de akademik müzik toplulukları tarafından kullanılmaktadır. Mehmet Şimşek (Kars):

Ahşap seçiminde yerel kaynakları kullanan bir ustadır. Kars–Ardahan bölgesinde meyin yaşayan temsilcilerinden biridir. Cemal Öztürk (İstanbul):

Geleneksel mey yapımını modern torna teknikleriyle birleştirmiştir. Çalgı yapımında "ustalık–akustik denge" anlayışını gAliştirmiştir. Mustafa Yılmaz (Erzurum):

Akademik müzik eğitimine uygun, "konservatuvar standardında mey" üreten ilk ustalardandır. Ege Üniversitesi ve İTÜ TMDK öğrencileri tarafından sıklıkla tercih edilir.

Azerbaycan danAlihan Samedov: Azerbaycan'ın yetiştirmiş olduğu önemli Balaban sanatçılarından olup, Türkiye de uzun yıllardır TRT ve Kültür ve Turizm Bakanlığının birçok etkinliklerinde icrası ile aynı zamanda diğer ulusal TV kanallardaki konser programlarıyla ün salmıştır.

Mey Yapımında Bölgesel Farklılıklar

Erzurum Meyleri: Sert tınılı, yüksek sesli, topluluk müziklerinde kullanılır.

Kars–Ardahan Meyleri: Daha kalın gövdeli, derin tınılı ve melankolik seslidir.

Van Meyleri: Küçük boyutlu, solo icralarda tercih edilir.

Azerbaycan Balabanları: Geniş delikli, güçlü rezonanslıdır; profesyonel orkestralarda kullanılır.

Ustalık Geleneğinin Korunması

Günümüzde mey yapımı, somut olmayan kültürel miras kapsamında değerlendirilmektedir.

Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Halk Kültürleri Araştırma Enstitüsü, bazı ustaları "yaşayan insan hazinesi" olarak belgelemiştir.

Ayrıca Ankara, Erzurum ve Kars illerinde çalgı yapım atölyeleri hâlâ faal olarak bu geleneği sürdürmektedir.

Mey yapım ustaları, Türk halk müziği geleneğinin sessiz mimarlarıdır.

Her biri, yalnızca bir çalgı değil, bir ses kültürü inşa eder.

Ustalık bilgisinin belgelenmesi ve genç kuşaklara aktarılması, meyin geleceği için büyük önem taşır.

Bu bağlamda mey yapımı, organolojik hem de kültürel miras açısından korunması gereken bir sanattır.

Tarih Boyunca Türkiye'de Mey (Balaban) İcracıları

Mey (balaban), Türkiye'de yüzyıllardır halk müziği geleneğinin önemli bir parçasıdır. Kökeni Orta Asya kamış nefesli çalgılarına dayanmakla birlikte, Anadolu'da

özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu, Erzurum, Kars, Ardahan, Van ve Ağrı gibi bölgelerde karakteristik icra biçimleriyle öne çıkmıştır.

Mey icracılarına geleneksel olarak "meyzen" denir. Mey'çalanlar, genellikle sözlü kültürün taşıyıcısı olan âşıklar ve ozanlarla yakın ilişkidedir.

Osmanlı Döneminde Meyzenler. Osmanlı döneminde mey, hem askeri müzik geleneklerinde (mehter dışında halkî nefeslilerde) hem de taşra müziklerinde kullanılmıştır. 16. yüzyıl minyatürlerinde mey benzeri çalgıların, düğün ve dini törenlerde kullanıldığı görülmektedir. Ancak isim olarak "mey" 18. yüzyıldan itibaren yazılı kaynaklarda yer almaya başlar. Bu dönemde meyzenler, genellikle aşık kahvelerinde, köy düğünlerinde ve cem törenlerinde icra ederlerdi.

20. Yüzyılın Önde Gelen Meyzenleri. Cumhuriyet'in ilanından sonra, TRT ve konservatuvar kayıtlarının başlamasıyla mey icracılığı belgelenebilir hale gelmiştir. 20. yüzyılda Türkiye'de mey geleneğini yaşatan ve tanıtan birçok önemli isim öne çıkmıştır:

Ali Tanrıverdi (Kars, 1920–1991): Doğu Anadolu geleneğinin önde gelen meyzencilerindendir. Kars ve çevresinde balaban repertuvarını derlemiştir.

Aşık Şenlik geleneği çevresi meyzenleri: Halk âşıklarıyla birlikte çalmış, sözlü kültürü müzikal olarak desteklemişlerdir.

Yavuz Top (1935–2012): Bağlama virtüözü olmasına rağmen birçok halk müziği icrasında meye yer vermiş, çalgının ulusal müzikte tanınırlığını artırmıştır.

Bülent Altınbaş (1950): TRT Erzurum Radyosu'nda görev yapmış, meyin kayıtlı repertuvarını zenginleştirmiştir.

Ömer Erdoğdular (1955): Geleneksel Türk sanat müziğinde mey ve ney icrasını birlikte kullanarak yeni bir üslup gAliştirmiştir.

Günümüzde mey icracıları. 2000'li yıllardan itibaren mey, halk müziği sınırlarının ötesine geçmiş; film müziklerinde, senfonik eserlerde ve caz projelerinde kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde öne çıkan çağdaş icracılar arasında şunlar sayılabilir:

Erkan Oğur: Meyi, perdesiz gitarla birlikte kullanarak etnik ve caz füzyonlarında ön plana çıkarmıştır.

Cengiz Özkan: Halk müziği yorumlarında meyi duygusal bir vurgu aracı olarak kullanır. Murat Salim Tokaç: Türk sanat müziği alanında meyi geleneksel sazlar arasına katmıştır. Yücel Paşmakçı: TRT repertuvar çalışmalarında meyin derlenmesi ve kayıt altına alınmasında öncülük etmiştir.

Volkan Yılmaz ve Serkan Çağrı gibi yeni nesil icracılar, meyi sahne performanslarında profesyonel düzeyde temsil etmektedir.

Akademik rğitimde mey. Mey, bugün Türkiye'de Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı gibi kurumlarda lisans düzeyinde öğretilmektedir. Bu kurumlarda hem halk müziği hem de Türk makam müziği sistemine uygun tekniklerle mey eğitimi verilmektedir. Böylece mey, sözlü kültürden akademik müzik pedagojisine taşınmıştır.

Sonuç. Tarih boyunca Türkiye'de mey icracılığı, halktan akademiye uzanan bir dönüşüm geçirmiştir.

Eskiden yalnızca köy düğünlerinde çalınan mey, bugün konservatuvar sahnelerinde ve uluslararası müzik platformlarında yer almaktadır. Bu süreklilik, meyin Türk kültüründeki yaşayan gelenek özelliğini açıkça göstermektedir.

KAYNAKÇA

Yalçın, T. (2015). *Türk Halk Müziğinde Nefesli Çalgılar: Mey ve Zurna Üzerine Bir İnceleme.* İstanbul: Müzikoloji Yayınları.

Abdullayeva, N. (2010). *Azerbaycan Balaban Sanatı ve GAlişimi.* Bakü: Azerbaycan Milli Konservatuvarı Yayınları.

Karadeniz, Ş. (2008). *Türk Dünyasında Halk Çalgıları ve Sınıflandırılması.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ekinci, M. (2020). "Meyin Anadolu'daki Yeri ve Etnomüzikolojik Analizi." *Müzik Kültürü Dergisi*, 12(2), 45–63.

https://www.turkuler.com/thm/thmcalgilari.asp erişim tarihi 12 Ekim 2025 Pazar (Savaş EKİCİ Yılını yaz)

Gazmihal, Mahmud Ragıp (1975); "Türk Nefesli Çalgıları", Kültür Bakanlığı MİFAD Yayınları, Ankara. (Gazmihal 1975)

Karahasanoğlu Ata, Songül (1996); "Mey ve Metodu", İnkılâp Kitabevi, İstanbul. (Karahasanoğlu 1996)

Karahasanoğlu Ata, Songül (2002); "Mey Gövde ve Kamış Yapımı", Folklor/ Edebiyat Dergisi, Cilt VIII, Sayı: XXXII. (Karahasanoğlu 2002

Wilson, Thomas. Prehistoric Art; or, The Origin of Art as Manifested in the Works of Prehistoric Man. Washington, Govt. Print. Off., 1898.

Caldwell, Duncan. "Palaeolithic Whistles or Figurines? A PrAliminary Survey of Prehistoric Phalangeal Figurines." Rock Art Research, vol. 26, no. 1, 2009, pp. 65-82

Aliyev, Fikret. *Azerbaycan Halk Çalgıları*. Bakü: Elm Neşriyatı, 1984.

Tansuğ, Zeren. *Türk Halk Çalgıları Üzerine Müzikolojik Bir İnceleme*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay., 1998.

Yıldırım, A. "Anadolu Nefesli Halk Çalgılarında Makam Sisteminin İzleri." Müzikoloji Araştırmaları Dergisi, 2020.

Gören, Ahmet. "Balaban ve Mey Çalgılarının Yapısal ve Akustik Özellikleri." Türk Kültürü ve Müzikoloji Dergisi, 12(2), 2015.

Doğan, C. (2019). Türk halk çalgılarının organolojik açıdan incelenmesi: Nefesli çalgılar üzerine bir değerlendirme [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. Gazi Üniversitesi Kütüphanesi.

Zhang, Juzhong, X. Wang, J. Liu, L. Chen, F. Wang, ve J. Zhao. (1999) Oldest Known Musical Instruments: The Jiahu Bone Flutes. Nature 401, no. 6751: 366–369.

Yalçın, T. (2015). *Türk Halk Müziğinde Nefesli Çalgılar: Mey ve Zurna Üzerine Bir İnceleme.* İstanbul: Müzikoloji Yayınları.

Tokaç, M. S. (2018). *Türk Nefesli Çalgılarında Mey Geleneği ve Modern Uygulamaları.* İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Altınbaş, B. (2005). "Doğu Anadolu'da Mey Geleneği ve Repertuvarı." *Türk Halk Müziği Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 88–101.

Məmmədəli MƏMMƏDOV
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Azərbaycan Milli Konservatoriyası
E-mail: mammadovmammadali@gmail.com

KAMANÇA MUSİQİ ALƏTİNİN TƏMİRİNDƏ, HAZIRLANMASINDA ÖNƏMLİ MƏSƏLƏLƏR VƏ KAMANÇA AİLƏSİNİN ÖLÇÜ SİSTEMLƏRİNİN TƏYİN EDİLMƏSİ

Özət. Təqdim olunan məqalədə kamança musiqi alətinin təmirində və hazırlanmasında diqqət yetirəcəyimiz əsas məsələlərdən bəhs edilir. Belə ki, musiqi alətinin çanağının hazırlanması texnologiyası, materialı və çəkilən boyalar haqqında məlumatdan ibarətdir. Musiqi alətinin qolu və kəlləsi bütöv bir qoz ağacı materialından yonulur. Kəllə hissəsinə 4 aşıq keçirilir, aşıxlar musiqi alətində olan simləri kökdə saxlamaqdan ötəri yerləşdirilmişdir. Çanağınn arxa hissəsində şişə keçirilən simgir isə simlərin 2-ci ucunu keçirmək üçün istifadə olunur. Kamançanı ifa etməkdən ötrü kamandan istifadə olunur. Kamanın tükləri at quyruğunun tüklərindən hazırlanır. Adi halda tükləri sim üzərində hərəkət etdirdikdə səs əldə etmək olmur. Səsi əldə etməkdən ötəri tüklərin üzərinə kanifol çəkilir. Kanifol burda mizrab rolunu oynayır. Ən önəmli məsələlərdən biri də kamança musiqi alətinin əmsallarını təyin etməklə, 1/4, 2/4, 3/4, 4/4, bəm kamança, qoşaçanaq bas kamança və qoşaçanaq kontr kamançanın ölçülərinin təyin edilməsidir. Musiqi alətinin ölçüləri sxem 1-də verilmişdir. Əmsalların təyin edilməsi isə aşağıdakı cədvəl 6-da verilmişdir. Çanağın ağız diametrinin əmsalı - 1, çanağın diametrinin əmsalı - 1,7916, çanağın hündürlük əmsalı - 1,3750, menzura - 2,6166, qolun uzunluq əmsalı - 2,4500, ümumi uzunluq əmsalı - 5,8333, kəllənin tacla birlikdə uzunluq əmsalı - 1,500, qolun çanaq hissədə diametrinin əmsalı - 0,2833, qulun kəllə hissədə diametrinin əmsalı – 0,2666, çanaq divarının qalınlıq əmsalı – 0,0500, kəllənin diametr əmsalı – 0,2750, aşıx kəlləsinin diametr əmsalı - 0,2500, aşıxın konus əmsalı – 0,0750, dizüstü şişin uzunluq əmsalı – 0,7500.

Açar sözlər: kamança, təmir, problem, xərək, qol, kəllə, simgir, aşıx, tar, tir, mil

Summary. The presented article discusses the main issues that we will pay attention to in the repair and preparation of the Kamancha musical instrument. Thus, it contains information about the technology of preparing the bowl of the musical instrument, the material and the paints applied. The handle and head of the musical instrument are carved from a single piece of walnut wood. 4 ashiqs are inserted into the head, and the ashiqs are placed to hold the strings of the musical instrument at the root. The string inserted into the cork at the back of the bowl is used to pass the second end of the strings. A bow is used to play the Kamancha. The hairs of the bow are made of horsetail hair. Normally, when the hairs are moved over the string, no sound is obtained. In order to obtain sound, rosin is applied to the hairs. The rosin here plays the role of a mizrab. One of the most important issues is determining the dimensions of the kamancha musical instrument by determining the coefficients, i.e. 1/4, 2/4, 3/4, 4/4, bem kamancha, double bass kamancha and double contra kamancha. The dimensions of the musical instrument are given in Scheme 1. The determination of the coefficients is given in Table 6 below. The coefficient of the diameter of the pelvis mouth - 1, the coefficient of the diameter of the pelvis - 1.7916, the coefficient of the height of the pelvis - 1.3750, the scale - 2.6166, the coefficient of the length of the arm

- 2.4500, the coefficient of the total length - 5.8333, the coefficient of the length of the skull with the crown - 1.500, the coefficient of the diameter of the arm in the pelvic part - 0.2833, the coefficient of the diameter of the arm in the cranial part - 0.2666, the coefficient of the thickness of the pelvic wall - 0.0500, the coefficient of the diameter of the skull - 0.2750, the coefficient of the diameter of the skull of the Ashikh - 0.2500, the coefficient of the cone of the Ashikh - 0.0750, the coefficient of the length of the patella - 0.7500.

Keywords: kamancha, repair, problem, stretcher, arm, skull, simgir, ashikh, tar, beam, shaft

Giriş. Azərbaycan xalqının qədim çox sevilən musiqi alətlərindən biri kamançadır. Kamançanın son dərəcə yumşaq, incə insanı özünə cəlb edən səsi var.

Kamançanın səsi insan səsinə çox yaxındır və ifa olunanda adamı düşündürür, xəyallara aparır.

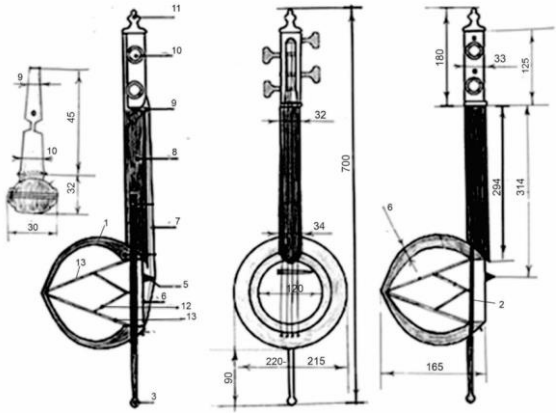
Üzeyir Hacıbəyli kamança haqqında deyirdi: "Kamanca Azərbaycan çalğı alətlərindən ən melodikli səslənməyə malik musiqi alətidir". Kamança aləti bir çox ölkələrdə elə bu adla tanınır. Məsələn, Qafqaz, İran və Əfqanıstanda, Misirdə Kamanqa, Türkiyədə iklığ, Mərkəzi Asiyada "ıklık" adlanır. Müşahidələr onu göstərir ki, kamança musiqi alətinin arealı Kiçik Asiya, Qafqaz, Yaxın Şərq və Mərkəzi Asiyanı əhatə edir. Kamança yayı döyüş və ovçuluq bildirən "kaman" sözündən, "ça" sonluğu isə "çal"-dan törəmədir, yəni musiqi alətinin yayla çalınmasına işarə edilir. Bəzi tədqiqatçıların fikrincə, kamança aləti mizrabla çalınan alətlər əsasında yaranıb. Onları çalmaq üçün mizrab əvəzinə, at quyruğunun tükündən hazırlanmış uzunluğu 70 sm olan mildən (çubuqdan) istifadə olunur.

Kamança çanağı. Alətin çanağı qoz ağacından hazırlanır. Çanağın diametri 215-220 mm-ə bərabərdir.

Çanağın ağız diametri 120 mm, çanağın hündürlüyü isə 165mm-ə bərabərdir.



Şəkil 1. Professional kamança



Sxem 1. Professional kamança

Cədvəl 1. Professional kamançanın hissələrinin adları

№	**Professional kamançanın hissələrinin adları**
1	Çanaq
2	Şiş (çanaq içi)
3	Dayaq şiş (diz üstü şiş)
4	Simgir
5	Çanaq üstü xərək
6	Çanaq üzərinə çəkilmiş dəri

7	Simlər (4 ədəd)
8	Qol
9	Qol üstü xərək
10	Aşıxlar 4 ədəd
11	Tac
12	İç mizrab
13	Rezonator
14	Diz üstü şiş

Cədvəl 2. Professional kamançanın ölçüləri

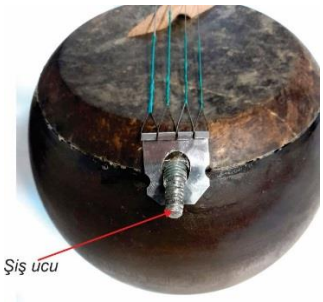
	Alətin hissələrinin adları	**Kamançanın hissələrinin ölçülməsi**
	Çanağın ağız diametri	120
	Çanağın diametri	215-220
	Çanağın hündürlüyü	165
	Menzura	314
	Qolun uzunluğu	294
	Ümumi uzunluq	700
	Kəllənin tacla birlikdə uzunluğu	180
	Qolun çanaq hissədə diametri	34
	Qolun kəllə hissədə uzunluğu	32
	Çanaq divarının qalınlığı	6
	Kəllənin diametri	33
	Aşıq dəstəyinin diametri	30
	Aşığın konusu	9-10
	Diz üstü şişin uzunluğu	90-100

Çanaq qoz ağacının kötüyündən yonulur. Kötük yaş halda olmalıdır, əks halda (quru olduqda) dəzgahda çanağın üzünün və içərisinin yonulması çox çətin olur. Çanağın divarının qalınlığı təxminən 6-7mm-ə bərabər olmalıdır. Ağız hissədə isə qalınlıq daha çox 15-16mm-ə bərabər olmalıdır, çünki Kamançanın şiş keçən yerləri ağız hissəsi olduğundan, simlərin dartı qüvvəsindən çanaq divarında basqı əmələ gəlir ki, bu basqıya dözmək üçün bu hissədə divar qalın olmalıdır. Çanaqda simlərin dartı qüvvəsini neytrallaşdırmaqdan ötəri başqa üsullardan da istifadə olunur. Məsələn, şişin çanaqdan keçən hissələrini yapışqanla yapışdırmaq lazımdır ki, bütün basqıları şiş öz üzərinə götürsün.

Şiş çanağa keçdikdə aşağı tərəfində, diz üstü şişi keçirmək üçün və simgiri bərkitmək üçün iki santimetr (2 sm) uzunluqda yivli ucluq qoyulur. Yuxarı hissəsində isə qola keçirmək üçün, 10-12 sm uzunluqda şişin çıxıntısı olmalıdır.

Şiş. Şişin vəzifəsi çanağı qolla birləşdirməkdir, eyni zamanda simgiri saxlamaq və dizüstü şişi birləşdirmək üçün, şişədən çanaq arxasında çıxıntı qoyulur ki, bu çıxıntıya da dizüstü şiş bağlanır (Şəkil 2). Qeyd etmək lazımdır ki, çanaq yaş halda yonularkən göstərilən ölçülərdən 5-6mm daha böyük ölçüdə yonmaq lazımdır ki, çanaq quruduğunda (sxem 1)-dəki ölçülərdən fərqli olmasın. Çanaq yaş halda yonulduqdan sonra arxasında 60-70mm qalınlığında 50-60mm uzunluğunda çıxıntı qoyulur ki, dəzgaha bağlamaq

mümkün olsun. Çanaq tam quruduqdan sonra, onun üzərini və içərisini ideal cilalamaq mümkün olsun. Çanağı cilaladıqdan sonra onu ceviz rəngində sulu boya ilə rənglənir, quruduqdan sonra duru **dolğu** çəkilir. Doluğu da quruduqdan sonra yüngülcə şkurkalanır. Tam hamar səthə şəffaf **lak** çəkilir.



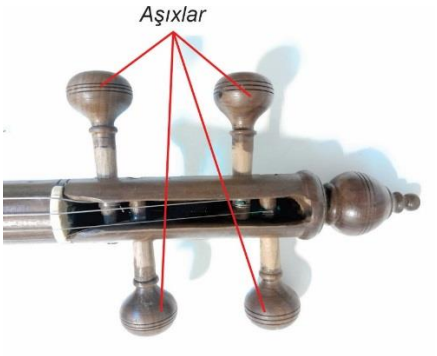
Şəkil 2. Şiş

Qol. Qol kəllə ilə birlikdə dəzgahda yonulur. Qolun ümumi uzunluğu (qolla kəllənin və tacın birlikdə uzunluğu 475mm-ə bərabərdir (Şəkil 3). Tac hissənin uzunluğu 55mm-ə və daha uzun ola bilər (Ustanın yanaşmasından asılı olaraq).



Şəkil 3. Qol

Qolun ölçüləri sxem 1-də verilmişdir. Qol tamamilə quru qoz ağacından yonulur. Qolu yonduqda kəllə hissəsindəki diametr, çanaq hissəsindəki diametrdən kiçik olmalıdır. Qolun üzəri tam hamar olmalıdı. Kəllə və tac hissəni çanaqda olduğu kimi rəngləmək olar. Qol hissəsi isə ceviz yağı ilə sürtmək daha məqsədə uyğundur. Bəzi hallarda qolun simlərlə toxunan hissəsinə ebanit material yerləşdirilir ki, bu da barmaqların sim üzərində daha maneəsiz sürüşməsini təmin edir. Kamançanın aşıxları da qoz ağacından hazırlanır.



Şəkil 4. Aşıxlar



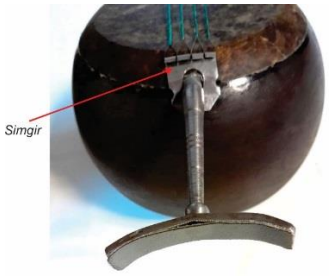
Şəkil 5. Dizüstü şiş

Sxem 1-də aşıxların ölçüləri verilmişdir. Aşıxın rəngi, kamançanın və kəllənin rəngində olması məsləhətdi.

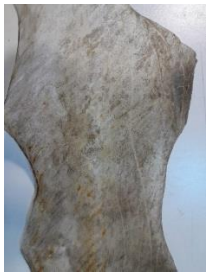
Diz üstü şiş. Uzunluğu 9-10mm və daha hündür ola bilər. Bu insanın boyundan asılı olaraq daha böyük və ya kiçik ola bilir.

Şişin diz üstə oturan hissəsi oval olması məsləhətdir. Bu halda şiş diz üzərində daha etibarlı oturur və ifa zamanı kamançanın diz üzərindən sürüşməsinin qarşısını alır.

Simgir. Simgir ilk öncə adından da məlum olduğu kimi çanaq arxasında simləri saxlamaq üçündür.



Şəkil 6. Simgir



Şəkil 7. Balıq dərisi

Simgirin özünü saxlayan isə şişdir. Simgir şişə keçirilir. Simgirdən çıxan simlər çanaq üstü xərəkdən keçərək qol üstü xərəkdə tənzimlənərək aşıxlara dolanır. Aşıxların vəzifəsi simləri kökləmək və kökdə saxlamaqdır. *Şəkil 6-ya bax.*

Membran (balıq dərisi)

Kamançanın membranı balıq dərisindəndir (naqqa, som) balıq tutulduqdan sonra dərisini balıqdan rahat ayırmaqdan ötəri, balıq çubuqla çırpılır və sonra rahat şəkildə soyulur. Dəri soyulduqdan sonra, dərisinin iç tərəfi yağlardan təmizlənir və gün olmayan yerdə qurudulur.

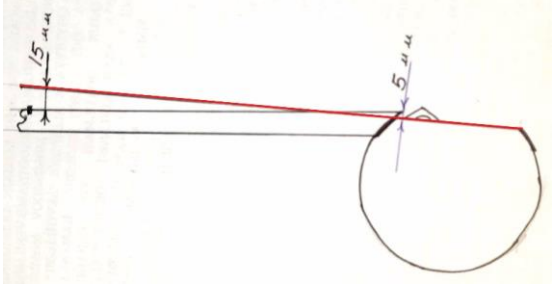
Qurumuş dərini kamança çanağının üzünə çəkmək üçün təzədən isladılır (məsləhətdir 2 gün) və tarım halda çanaq üzünə çəkilir. Kamançanın üz hissəsində dairəvi kiçik kanal açılır. Dəri bu kanala qədər çəkilir və dəri quruduqda yığılmasın deyə, xırda mıxlarla kanal boyunca mıxlanır. Bərkitmə (dərinin) içi bitdikdən sonra mıxların arxasınca kapron ip çəkilir ki, dəri çanağa tam yapışsın. Bir günlük qurumadan sonra mıxları çıxarmaq və kanal boyu iti bıçaqla artıq dərini kəsmək lazımdı. Dərini çanaq üzünə PVA yapışqanı ilə yapışdırılır. Dəri ilə çanağı yapışqan hissəsi 20-25mm-ə bərabərdir.

Xərək. Çanaq üstü xərək qoz ağacından hazırlanır. Uzunluğu 60mm, hündürlüyü isə 15mm olur. Xərək çanaq üstünə çarpaz şəkildə qoyulur (Şəkil 9).

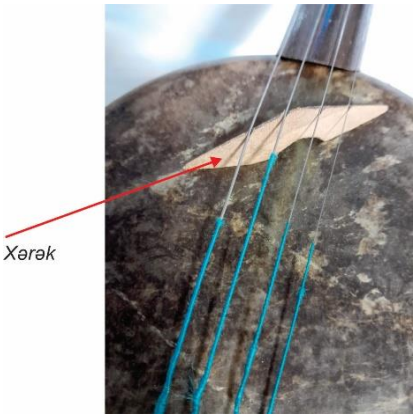


Şəkil 8. Dəri ilə çanağın yapışan hissəsi

Qol müstəvisi ilə çanaq müstəvisi *(sxem 2)* arasındakı məsafə 15mm olur, bu məsafənin fərqliliyindən asılı olaraq xərəyin hündürlüyü dəyişə bilir. (*Şəkil 9*)

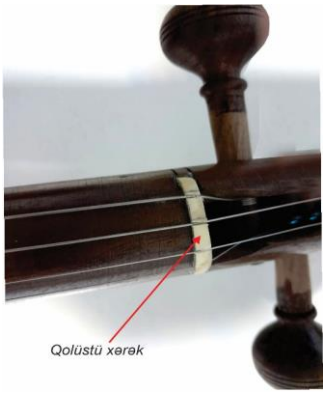


Sxem 2. Qol müstəvisi ilə çanaq müstəvisi arasındakı məsafə



Şəkil 9. Xərək

Qol üstü xərək. Qol üstü xərək mal sümüyündən hazırlanır. Vəzifəsi simlər arasındakı məsafələri düzgün bölüşdürmək və simlə qol arasındakı məsafəni tənzimləməkdən ibarətdir (Şəkil 10).



Şəkil 10. Qolüstü xərək

Qolla sim arasındakı məsafə 1 (bir) millimetrə bərabər olmalıdır. İfaçının vərdişindən asılı olaraq daha kiçik və ya daha böyük olur. Bu məsafənin böyük olması məsləhət deyil. Belə olan halda sim barmağı kəsir, ifa zamanı barmaqlar daha çox güc sərf etmiş olur və kök dəyişiklikləri baş verir.

Kaman. Kamançanın yayı 70 sm uzunluqda mildən (ağac çubuq) olur. Milin hər iki başına keçən mis və ya alüminium silindrdən ibarətdir. At quyruğunun tükündən olan tellər dəmirdən hazırlanmış dördkünc halqalar vasitəsi ilə milə keçirilir.

\



Şəkil 11. Kaman

Əllə tutduğumuz yerə remen (qayış) keçirilir ki, onun vasitəsi ilə telləri (tükləri) tarım dartmaq mümkün olsun. Milin qalınlığı 0,7; 0,8; 0,9; 1sm-ə bərabər olur. Bu diametr milin bütün tərəflərində bərabər olmalıdır.

Kamança tükləri ağ və ya tünd şabalıdı rəngdə ola bilir.

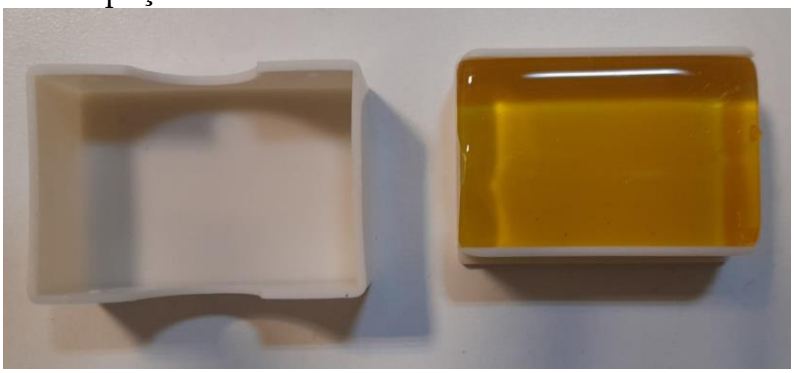
Kamançanın tükünün həcmi professional



Şəkil 12. Kaman tükü

ifaçılar üçün *(Şəkil 12)* skripkadakı tükün həcmindən təxminən 4 dəfə çox olur.

Kanifol. Kanifol tükə çəkilmək üçündür. Kanifol vəzifəsi simlə tük arasındakı sürüşkənliyi aradan qaldırmaq üçündür.



Şəkil 13. Kanifol

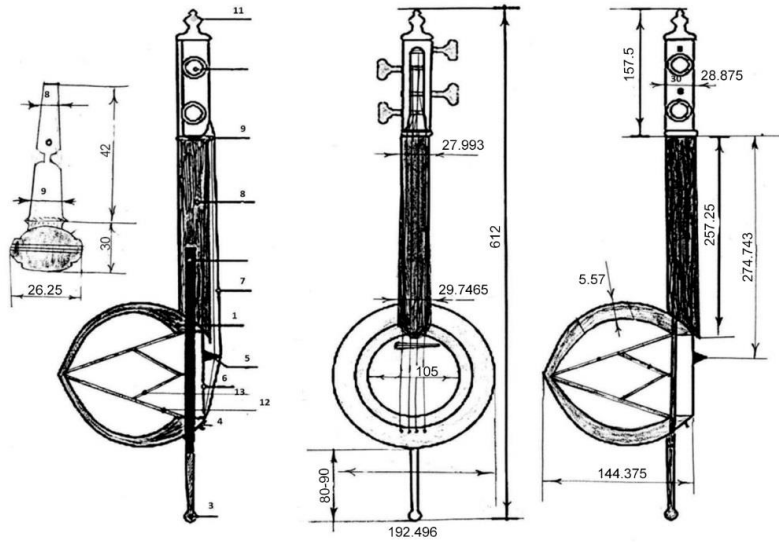
Daha doğrusu, kanifol simlə tük arasında ilişkənlik yaradır və bunun nəticəsində səslənmə baş verir. Daha dolğun ifadə etsək, kanifol mizrab rolunu oynayır.



Şəkil 14. 1\4 KAMANÇA

Cədvəl 3. 1\4 KAMANÇANIN HİSSƏLƏRİNİN ADLARI VƏ ÖLÇÜLƏRİ

	1\4 kamançanın hissələrinin adları	**1\4 kamançanın hissələrinin ölçüləri, mm**
	Çanağın ağız diametri	105
	Çanağın diametri	193.496
	Çanağın hündürlüyü	144.375
	Menzura	274.743
	Qolun uzunluğu	257.25
	Ümumi uzunluq	612.4965
	Kəllənin tacla birlikdə uzunluğu	157.5
	Qolun çanaq hissədə diametri	29.7465
	Qolun kəllə hissədə diametri	27.993
	Çanaq divarının qalınlığı	5.25
	Kəllənin diametri	28.878
	Aşıx dəstəyinin diametri	26.25
	Aşıxın konusu	8-9
	Diz üstü şişin uzunluğu	80-90



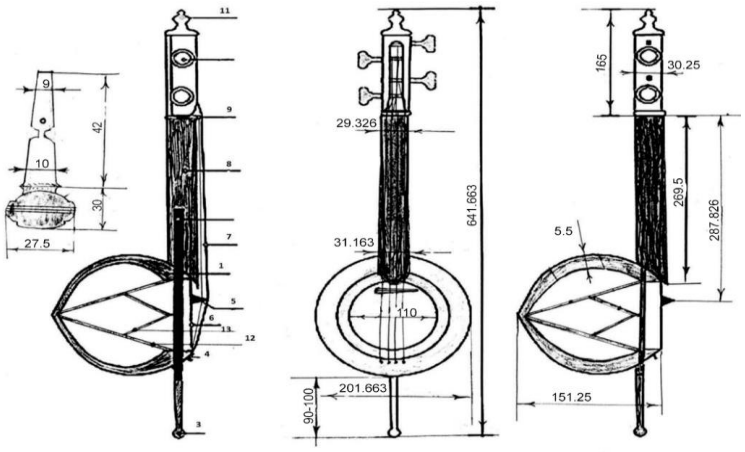
Sxem 3. 1\4 KAMANÇA



Şəkil 15. 2\4 KAMANÇA

Cədvəl 4. 2\4 KAMANÇANIN HİSSƏLƏRİNİN ADLARI VƏ ÖLÇÜLƏRİ

№	2\4 kamançanın hissələrinin adları	2\4 kamançanın hissələrinin ölçüləri, mm
1	Çanağın ağız diametri	110
2	Çanağın diametri	201.663
3	Çanağın hündürlüyü	151.25
4	Menzura	287.826
5	Qolun uzunluğu	269.5
6	Ümumi uzunluq	641.663
7	Kəllənin tacla birlikdə uzunluğu	165
8	Qolun çanaq hissədə diametri	31.163
9	Qolun kəllə hissədə diametri	29.326
10	Çanaq divarının qalınlığı	5.5
11	Kəllənin diametri	30.25
12	Aşıx dəstəyinin diametri	27.5
13	Aşıxın konusu	9-10
14	Diz üstü şişin uzunluğu	80-90



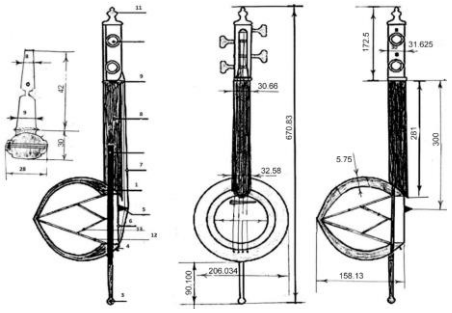
Sxem 4. 2\4 KAMANÇA



Şəkil 16. 3\4 KAMANÇA

Cədvəl 5. 3\4 KAMANÇANIN HİSSƏLƏRİNİN ADLARI VƏ ÖLÇÜLƏRİ

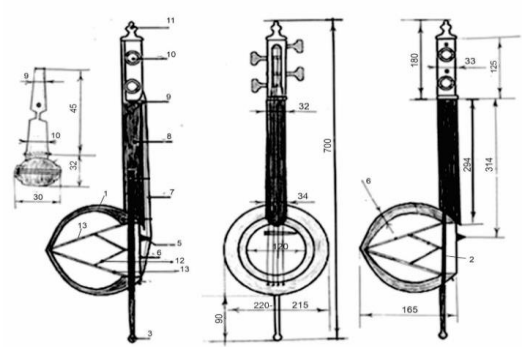
№	3\4 kamançanın hissələrinin adları	3\4 kamançanın hissələrinin ölçüləri, mm
1	Çanağın ağız diametri	115
2	Çanağın diametri	206.034
3	Çanağın hündürlüyü	158.13
4	Menzura	300
5	Qolun uzunluğu	281
6	Ümumi uzunluq	670.83
7	Kəllənin tacla birlikdə uzunluğu	172.5
8	Qolun çanaq hissədə diametri	32.58
9	Qolun kəllə hissədə diametri	30.66
10	Çanaq divarının qalınlığı	5.57
11	Kəllənin diametri	31.625
12	Aşıx dəstəyinin diametri	28.75
13	Aşıxın konusu	9-10
14	Diz üstü şişin uzunluğu	90-100



Sxem 5. 3\4 KAMANÇA



Şəkil 17. 4/4 PROFESSİONAL



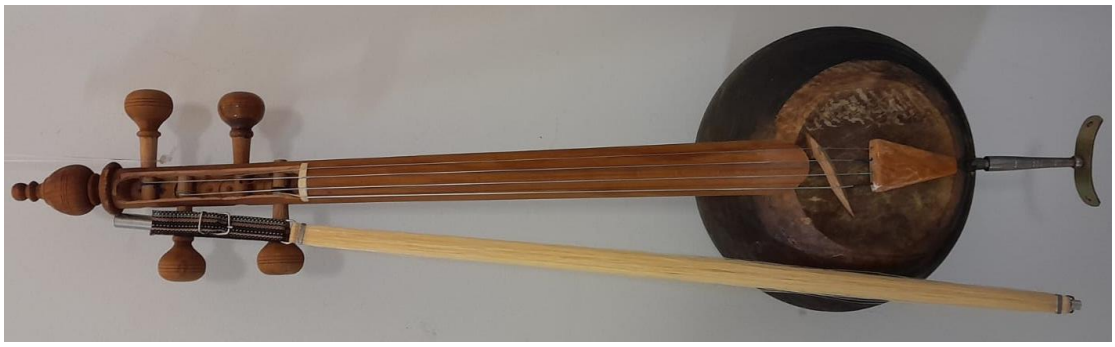
Sxem 6. 4/4 PROFESSİONAL KAMANÇA

Cədvəl 6. 4/4 PROFESSİONAL KAMANÇANIN HİSSƏLƏRİNİN ADLARI, ÖLÇÜLƏRİ VƏ ƏMSALLARI

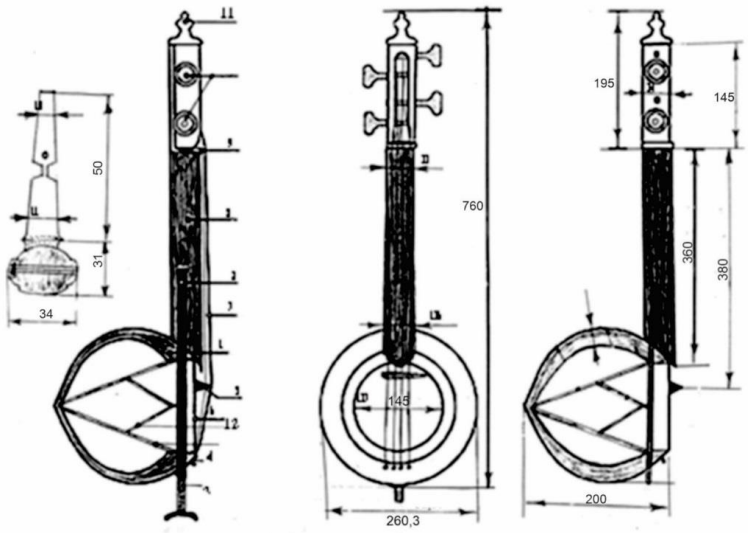
№	Alətin hissələrinin adları	Kamançanın hissələrinin ölçülməsi	Əmsalların təyin olunması	Əmsallar
1	Çanağın ağız diametri	120	120:120	1
2	Çanağın diametri	215-220	215: 120	1.7916 1.8333
3	Çanağın hündürlüyü	165	165:120	1.3750
4	Menzura	314	314: 120	2.6166
5	Qolun uzunluğu	294	294: 120	2.4500
6	Ümumi uzunluq	700	700: 120	5.8333
7	Kəllənin tacla birlikdə uzunluğu	180	180: 120	1.500
8	Qolun çanaq hissədə diametric	34	34:120	0.2833
9	Qolun kəllə hissədə diametri	32	32: 120	0.2666
10	Çanaq divarının qalınlığı	6	6: 120	0.0500
11	Kəllənin diametri	33	33: 120	0.2750
12	Aşıx dəstəyinin diametri	30	30 :120	0.2500
13	Aşıxın konusu	9-10	9 : 120 10:120	0.0750 0.0833
14	Diz üstü şişin uzunluğu	90-100	90: 120 100: 120	0.7500 0.8333

Cədvəl 7. 4/4 PROFESSİONAL KAMANÇANIN HİSSƏLƏRİNİN ADLARI VƏ ÖLÇÜLƏRİ

№	4/4 professional kamançanın hissələrinin adları	4/4 professional kamançanın hissələrinin ölçüləri
1	Çanağın ağız diametri	120
2	Çanağın diametri	215-220
3	Çanağın hündürlüyü	165
4	Menzura	314
5	Qolun uzunluğu	294
6	Ümumi uzunluq	700
7	Kəllənin tacla birlikdə uzunluğu	180
8	Qolun çanaq hissədə diametri	34
9	Qolun kəllə hissədəuzunluğu	32
10	Çanaq divarının qalınlığı	6
11	Kəllənin diametri	33
12	Aşıq dəstəyinin diametri	30
13	Aşığın konusu	9-10
14	Diz üstü şişin uzunluğu	90-100



Şəkil 18. BƏM KAMANÇA



Sxem 7. BƏM KAMANÇA

Cədvəl 8. BƏM KAMANÇANIN HİSSƏLƏRİNİN ADLARI VƏ ÖLÇÜLƏRİ

№	Bəm kamançanın hissələrinin adları	Bəm kamançanın hissələrinin ölçüləri
1	Çanağın diametri	260,3
2	Çanağın ağız diametri	145
3	Menzura	380
4	Qolun uzunluğu	360
5	Çanağın hündürlüyü	200
6	Ümumi uzunluq	760
7	Kəllənin tacla birlikdə uzunluğu	195
8	Qolun çanaq hissədə diametri	38
9	Qolun kəllə hissədə diametri	33
10	Çanaq divarının qalınlığı	8
11	Kəllənin diametri	34
12	Aşıxın diametri	34
13	Aşıxın konusu	11-10
14	Şişin uzunluğu	30 mm



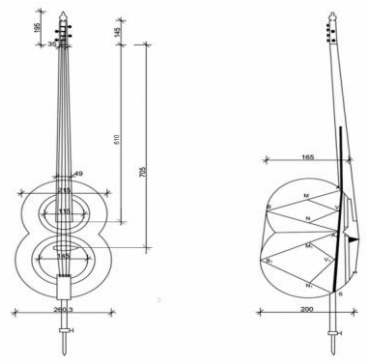
Şəkil 19. QOŞAÇANAQ "BAS KAMANÇA"

Cədvəl 9. QOŞAÇANAQ "BAS KAMANÇA"NIN HİSSƏLƏRİNİN ADLARI VƏ ÖLÇÜLƏRİ

№	Qoşaçanaq "bas kamança"nın hissələrinin adları	Qoşaçanaq "bas kamança"nın hissələrinin ölçüləri	
		1-ci çanaq	2-ci çanaq
1	Çanağın diametri	215	260,3
2	Çanağın ağız diametri	115	145
3	Çanağın hündürlüyü	165	200
4	Qolun uzunluğu	610	
5	Menzura	705	
6	Ümumi uzunluq	1080	
7	Kəllənin tacla birlikdə uzunluğu	195	
8	Qolun çanaq hissədə diametri	49	
9	Qolun kəllə hissədə diametri	35	
10	Çanaq divarının qalınlığı	7-8	
11	Kəllənin diametri	40	
12	Aşıxın diametri	34	
13	Aşıxın konusu	14-13	
14	Şişin uzunluğu	480	



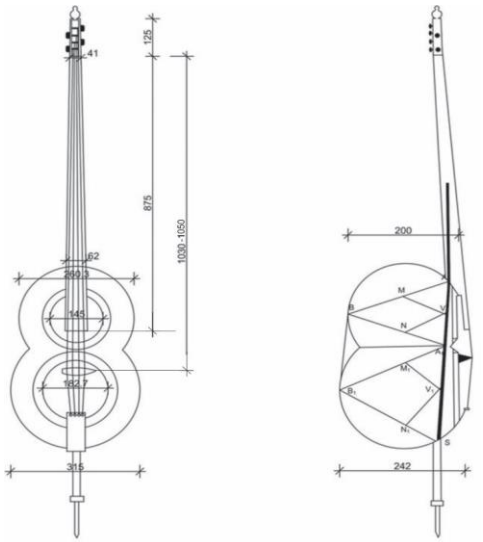
Şəkil 20. QOŞAÇANAQ KONTR KAMANÇA "BAS KAMANÇA"



Sxem 8. QOŞAÇANAQ

Cədvəl 10. QOŞAÇANAQ KONTR KAMANÇANIN HİSSƏLƏRİNİN ADLARI VƏ ÖLÇÜLƏRİ

№	Qoşaçanaq kontr kamançanın hissələrinin adları	Qoşaçanaq kontr kamançanın hissələrinin ölçüləri	
		1-ci çanaq	2-ci çanaq
1	Çanağın diametri	260,3	315
2	Çanağın ağız diametri	145	182,7
3	Çanağın hündürlüyü	200	242
4	Menzura	1030-1050	
5	Qolun uzunluğu	875	
6	Ümumi uzunluq	1400	
7	Kəllənin tacla birlikdə uzunluğu	180	
8	Qolun çanaq hissəsinin diametri	62	
9	Qolun kəllə hissə	41	
10	Çanaq divarının qalınlığı	8-9	
11	Kəllənin diametri	50	
12	Mexaniki aşıxlar	Mexaniki tənzimlənmə	
13	Şişin uzunluğu	480	



Sxem 9. QOŞAÇANAQ KONTR KAMANÇA

ƏDƏBİYYAT

Abbasov, A.A. "Beşsimli" və "Altısimli" kamança, Bakı: "Mədəni Həyat" jurnalı, №8/2014, -səh. 30-34

Abbasov, A.A. Yeni uğurlar axtarışında. "Konservatoroya" jurnalı, №3(17)-2012, -səh. 51-61.

Abbasov, A.A. "Tar alətinin ölçü meyarları", Bakı: "Konservatoriya" jurnalı, -№1 (35)-2017, -səh. 23-27

Abbasov, A.A. "Tar üzərində rekonstruksiyalar", "Dədə-Qorud" jurnalı, №4-2011, -səh. 99-109

Abbasov, A.A. "Tarla bağlı təkmilləşmələr". Bakı:"Qobustan" jurnalı, №1-2012, -səh. 78-82

Abdullayeva, S.A. Azərbaycan çalğı alətləri dünyanı valeh edir. -Bakı: Nurlan, -2016, -288 s. (mətn Azərbaycan, ingilis və rus dillərində).

Abdullayeva, S.A. Azərbaycan çalğı alətləri haqqında qaynaqları araşdırarkən...//- Bakı: Musiqi dünyası. -2016, 4(69). -s.11-16.

Abdullayeva, S.A. Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri. Bakı:Adiloğlu, -2007, -216 s.

Abdullazadə G.A.Orqanologiya sahəsində milli musiqi alətlərinin bərpasında elmi nailiyyətlər//Azərbaycan milli musiqi alətlərinin patentlə mühafizəsi. Bakı: Azərbaycan milli musiqi alətlərinin patentlə mühafizəsi, 2017, -s. 41-46.

Bədəlbəyli Ə.B, İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı: "Şərq-Qərb", -2012, -116 s.

Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. Bakı: Azərnəşr, -1993, - 264 s.

Çalğı alətlərilə bağlı yaradıcılıq ömrü (Səadət Abdullayevanın xatirəsinə)-müəllif və tərtibçi Rahid Rəhmanov. -Bakı: Nurlan, 2018, - 328 s.

Əbdülqasımov V.Ə, Azərbaycan tarı. Bakı: İşıq, -1989, - 96 s.

Hacıbəyli Ü. Ə, Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri. // "Maarif və mədəniyyət" jurnalı, -1926, 7(30), s 13.

Hacıbəyov Ü.Ə, Şərq musiqisi və qərb musiqi aləti - Əsərləri, ikinci cild. -Bakı: Azərbaycan SSR EA, -1965, - s. 226-229.

Mətanət ABBASOVA
Filologiya elmləri doktoru, dosent
AMEA Folklor İnstitutu
E-mail: abbasova-metanet@list.ru

DASTAN YARADICILIĞINDA SAZIN ETNOFONİYASİ: RİTUAL VƏ SOSİAL-ESTETİK FUNKSİYALARDA ƏVƏZLƏNMƏLƏR
(Güney Azərbaycan aşıqlarının dastan yaradıcılığı əsasında)

Özət. Qədim türk mədəniyyətinin səs-söz yaddaşı olan saz musiqisi ozan-aşıq sənətinin tarixi keçidində formalaşmaqla qopuz çalğı alətinin səs, dizayn, funksiyalarından qaynaqlanmışdır. Qopuz-sazın xalq həyatı, məişətində yaranması, simvollaşması bir çox hallarda ritual–mifoloji təfəkkürdən irəli gəlmiş, dastanlarda ayrı-ayrı qəhrəmanların Haqq Aşığı olaraq sazla bağlılığı onların müqəddəs məkan, söz dünyasına daxil olmasını ifadə etmişdir. Saz ənənəvi-məişət–etnomədəniyyəti, ritual praktika, xalq musiqi ifaçılığının ayrı-ayrı fəaliyyət sahələrinə görə müxtəlif funksiyaları yerinə yetirir. Dastan yaradıcılığında sazın utilitar funksiyası tərbiyəvi, bədii-estetik, işarə-kommunikativ funksiyalarda birgə fəaliyyətə qoşulur. Lakin dini-sehirli, qoruyucu, ritual-simvolik, tənzimləyici funksiyada isə musiqi alətinin daha gizli, magik məzmunu ifadə olunmaqdadır. Güney Azərbaycan folklorunda sazın utilitar və simvolik mahiyyəti dastanların məhəbbət, yaxud qəhrəmalıq süjet-mövzusunda olması, qəhrəmanlarının irfani təriqətlərə bağlılığı, klassik, ustad el aşıqlarının dilindən söylənilməsi və s. asılı olaraq dəyişkən xarakterə maikdir.

Sazın dastan yaradıcılığındakı funksional performanslarını şərti şəkildə aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq mümkündür: 1.Sazın xalq mərasimlərinin əsasında dayanan tərbiyəvi və bədii-estetik funksiyası; 2.Aşıq, qəhrəmanların dialoqu üzərində qurulan kommunikativ funksiyası; 3.Haqq aşığının müxtəlif maneələri aşmasına yardımçı olan mistik-dini funksiyası; 4.Yer və Göyün sirrini özündə birləşdirən haqq aşığının söz-sazında gizlənən qoruyucu funksiyası. Sazın qeydə alınan müxtəlif utilitar, yaxud ritual-simvolik funksiyalarında musiqi alətinin əvəzlənməsi Güney dastançılığında müxtəlif modulları ilə seçilir: 1.Sazın aşqılar tərəfindən odun parçası, çubuqla əvəzlənməsi; 2. Sazın əsa ilə əvəzlənməsi; 3. Sazın qılıncla əvəzlənməsi; 4. Sazın dastanların qadın qərəmanlarının saçları ilə əvəzlənməsi; 5. Saz çalğısı ilə fatihə verilməsi.

Açar sözlər: Güney Azərbaycan, dastan, ozan, musiqi, saz, söz, simvol, əvəzlənmə, irfani, şaman, qəhrəman, mifoloji, ritual, funksiya

Summary. The sound-word memory of ancient Turkish culture, in the form of the saz music, was shaped within the historical development of the ozan-ashiq art, originating from the sounds, design, and functions of the kopuz instrument. The emergence and symbolization of the kopuz-saz in the daily life of the people stemmed, in many cases, from ritual-mythological thinking. In the epics, the connection of individual heroes to the saz as a Haqq Ashiq expressed their entry into a sacred realm, a world of words. The saz fulfills various functions in traditional-cultural-ethnomusical practices, rituals, and folk music performance. In epic creativity, the utilitarian function of the saz works in harmony with its educational, artistic-aesthetic, and communicative functions. However, in its rAligious-magical, protective, ritual-symbolic, and regulating functions, the musical

instrument conveys a more hidden, magical meaning. In the folklore of Southern Azerbaijan, the utilitarian and symbolic essence of the saz varies depending on the themes of the epic, such as love or heroism, the hero's connection to mystical orders, and the way it is expressed through classical and master ashiq musicians. The functional performances of the saz in epic creation can be categorized as follows: The educational and artistic-aesthetic function based on folk rituals; The communicative function established through dialogues between ashiqs and heroes; The mystical-rAligious function that helps the Haqq Ashiq overcome various obstacles; The protective function hidden within the words and melodies of the Haqq Ashiq, which embodies the mysteries of the Earth and the Sky. In various utilitarian or ritual-symbolic functions of the saz, its replacement in Southern Azerbaijani epic differs across various modules: The replacement of the saz with a piece of wood or a stick by the lovers; The replacement of the saz with a staff; The replacement of the saz with a sword; The replacement of the saz with the hair of female epic heroes; The use of the saz music for the ritual act of reciting a prayer.

Keywords: Southern Azerbaijan, epic, ozan, music, saz, words, symbol, substitution, mysticism, shaman, hero, mythology, ritual, function

Giriş. Azərbaycanın qədim milli musiqi alətlərindən olan saz etnomədəniyyət daxilində xalqın ilkin tarixi düşüncə və görüşlərini özündə yaşadan ritual-qoruyucu, simvolik səciyyəvilikdə seçilən mədəniyyət hadisəsidir. Sazın etnoorqanoloji kontekstdə öyrənilməsi–alətin yaranması, hazırlanma özəlliyi, xalq məişətində funksiyaları və s. müəyyənləşdirilməsi aşıq sənətinin əsasında dayanan qam-şaman təcrübəsi, qopuz sənətinin məzmununa bağlıdır. Məlum olduğu kimi, türk dastançılığının tarixi əvvəlki dövr, minilliklər əhatə etməklə, öz-özlüyündə qədim Şumer mədəniyyətinə bağlanır, sonrakı mərhələdə isə "Alp Ər Tonqa", "Oğuz kağan", "Şu", "Bilgə kağan", "Kitabi–Dədə Qorqud" kimi qədim abidələrlə zənginləşir. Oğuznamələrin yaranması bu baxımdan tarixən ozan yaradıcılığından qaynaqlanmaqla formalaşmış və şifahi şəkildə yayılmışdır. Aşıq və onun başlıca musiqi aləti olan saz ozan–qopuz mədəniyyəti, sənətindən yol aldığından qoyulan problemin daha dərindən araşdırılması üçün aşıq–el sənətkarının ilk olaraq mərasim, müxtəlif məişət törənlərində iştirakının funksiyonal tərəflərinin öyrənilməsi vacibdir. Məlumdur ki, Oğuznamə yaradıcıları ozanlar haqqında elmi ədəbiyyatlarda müxtəlif fikirlər söylənilmiş, bu istiqamətdə çoxsaylı tədqiqatlar aparılmışdır. "Ozan" sözünün etimiologiyası türk dilinin etimioloji sözlüyündə "ozan"–"irəli keçmək", "önə keçmək" (Türk dilinin Etimoloji Sözlüğü, 1991: 520) türkmən dili lüğətində "aydımçı, baxşı" (Slovar, 1962: 482), ensklopedik ədəbiyyatda islamiyyətə qədərki oğuz boyuna mənsub türklərin şeir söyləyən, qopuz çalan şəxslərə verdikəri ad və. s. kimi izah olunmuşdur (Slovar, 1962: 482). Ozanın xalq içərisində seçilməsi, onun "öndə gedən" şəxs kimi dəyərləndirilməsi qədim türk abidələrinin dilində də yer almaqdadır. Belə ki, "oza" burada, əvvəl, qabaq, "ozakı"–əvvəlki, qabaqkı mənalarında işlədilmişdir (Slovar, 1962: 482). Ozan sözünə M.Kaşğarinin lüğətində təsadüf edilmədiyini bildirən professor Ə.Əsgər Çığatayca–farsca lüğət və Şeyx Süleyman Buxarinin "Lüğəti–cığatayi və türki–Osman" lüğətlərində sözün ifa , tərz, poetik formanı bildirməsi, "Zidətül–ədvar" musiqi əsərində isə qopuzun ozan–musiqi aləti kimi verilməsini qeydə almışdır (Əsgər, 2014: 61).

Ozan çalğı aləti olan qopuzu ilə məclisləri bəzəmiş, oğuzların tarixi yürüşləri, qəhrəmanlıqları və s. haqqında söz qoşub, musiqi səsləndirmişdir. Onların söylədikləri oğuzna-

mə mətnlərini konkret olaraq əldə olunan hər hansı bir mətnə bağlamaq düzgün deyildir. Çünki tarixən türkmanlarda çoxsaylı oğuznamə qissə, əfsanə, rəvayətləri mövcud olmuş, ayrı-ayrı oğuznamə hekayələri fərqli məclis, auditoriya qarşısında dinlənilmişdir. Oğuznamələrin seçkin repertuarda olması isə ozanların hansı oğuznaməni kimdən və necə öyrənmələrindən asılı olmuşdur.

Türkmanlar içərisində ozanlar müqəddəs sayılmış, onlara ilahi bir vergi verildiyinə inanılmışdır. Əcdadlarının tarixi, keçmişini yaşadan ozanlar da ustad aşıqlarda olduğu kimi bu sənətin sirrlərini öz ustadlarından öyrənmişdilər. Məlumdur ki, "Kitabi-Dədə Qoqud" dastanlarının ifaçısı Dədə Qorquddur, o, qopuz çalır, oğuzların tarixi, döyüş və məişətini dilə gətirir, ozan-pir statusunda qeybdən xəbər verir, dədənin "alqışı alqış, qarğışı qağış" olaraq qəbul edilir. Ensklopedik ədəbiyyat lüğətində ozanın el içində xüsusiyyətləri eyni zamanda aşağıdakı şəkildə qeydə alınmışdır: "Türklərin, xüsusilə Oğuz boyuna mənsub türklərin İslamiyyəti qəbul etmədən öncəki dönəmdə heca ölçüsüylə şeir söyləyən və şeirlərini "qopuz" adı verilən sazla tərənnüm edən kimsələrə verdikləri ad. Əski türk boyları şairlərə fərqli adlar vermişdilər. Altaylar kam, Tunquzlar şaman, Qırğızlar baxşı deyirlərdi. Şer söyləməkdən öncə ozanlar xalq arasında hörmət görən başlıca insanlardı. Çünki, başda dini vəzifələri olan bu insanların sehirbazlıq, həkimlik, musiqişünaslıq, savaşçılq kimi marifatları vardı" (Karataş, 2001: 328).

"Ozan pirləri" anlayışı bu baxımdan onların şamana xas qabiliyyətlərindən irəli gəlməkdədir. "Aşıq sənətinin genetik qaynaqları sırasında qam-şaman kompleksi bünövrənin əsas və ilk qatını təşkil edən başlıca mədəni-estetik təbəqə olduğundan , o, özündən sonra gələn mərhələ və təbəqələrin də formalaşmasında həlledici və istiqamətverici qüvvəyə çevrilir. Bu baxımdan təşəkkül prosesindəki ikinci qaynaq qam-şaman sisteminin ən güclü daşıyıcılarından biri olan ozan sənətidir. Folklor və tarix mənbələrinin verdiyi bilgiyə əsasən əski çağlarda ozanın yerinə yetirdiyi vəzifələrlə qamın funksiyası arasında elə bir ciddi fərq olamadığı aydınlaşır" (Qasımlı, 1966: 260) . Qam-şaman təcrübəsində ruhlar aləminə daxil olmaq, alqış, dua, əfsunlarla pis, ziyanverici enerji–ruhlardan uzaqlaşdırma və bu ritualların müvafiq musiqi, rəqslər, sözlərlə ifa edilməsi şərt idi. Uzaqgörən, həyatverici, müəyyən hadisələri qabaqlayıcı davranışlarında seçilən qam-şamanlar bu prosesi qavallar, məxsusi geyimlər və ritual oyunlar üzərində həyata keçirmişdilər. Sonrakı mərhələdə isə bu ilahi yanaşma ozanlar üzərinə transformasiya olunmuşdur. Ozanlar da qatıldıqları məclislərdə söylədikləri əhvalat, qissələrdən öncə dualar edir, alqışlar söyləyir, öncəgörmələrinə bağlı məsləhətlər verirdilər. Başqa sözlə desək, qam-şaman sirrliliyi, magik funksionallığı nəticə etibarilə ozan sənətində də öz yerini tutmuşdur.

Aşıq adı, yaradıcılığının milli mədəniyyətlərdə yer almasına gəldikdə isə qeyd edək ki, XII əsrdən etibarən folklor ədəbiyyatında aşıq adına müraciət olunsa da, məhz XVI əsrdən bu sənətkarlar tamamilə ozanları əvəz etmişdir."Aşıq ozana məxsus qopuz çalmaq, söz qoşub avazla oxumaq, dastan yaratmaq, Alin toy və bayram mərasimlərini şənləndirmək, oğuz igidlərinin hünərini vəsf etmək və s. keyfiyyətini mənimsəmiş, ozanın üçtelli, sadə görkəmli qopuzunu doqquz telli ağ sədəfli saza çevirmişdir" (Namazov, 2013: 69). Tarixi təcrübə göstərir ki, ozanların öz yerlərini aşıqlara verməsi zamanla mərhələli şəkildə həyata keçirilmişdir. Onların el-obada oğuznamələrdən söylədikləri əhvalat, hadisələri, rəqslərinin yerini ardıcıl şəkildə aşıqların sufi görüşlərindən irəli gələn təkkə duaları, ritual oyunları və s. əvəz etməyə başlamışdır. "Vəhdəti-vücud" fəlsəfəsinin inancından irəli gələn Tanrıya qovuşma və bu yoldakı sufi-dərviş ritualları-ilahi nəğmələr oxu-

maq, rəqslər etmək nəticə etibarilə ozan sənətini kölgədə qoyur. Ozanların bir qismi bu şəraitdə yeni sənət kompleksini qəbul edir, əksər ozanlar isə tamamilə qopuz çalğısından uzaqlaşırlar. Beləliklə, " birinci mərhələdə "aşiqlik" ideyası ortaya çıxır. XI-XII yüzillikdə türk sufiliyinin banisi Əhməd Yasəvinin yaratdığı "Yasəvilik " və ondan çıxan qolları "ilahi eşq aşiqliyi"ni, "haqq aşiqliyi" ni ideya və obraz kimi sufi-dərviş ocaqlarında-təkkələrdə möhkəmləndirir.

2. İkinci mərhələdə "aşiqlik" ideyası təkkədən-sufi-dərviş ocağından çıxarılaraq xalq arasına yeridilir. Bu mərhələdə "aşiq" titulu daşıyanlar dini-ruhani vəzifə icraçılığı və "ilahi eşq aşiqliyi"nin "haqq aşiqliyi"nin təbliği ilə məşğul olan missioner dərviş-aşiqlərdir. Olduqca uzun sürən və məşəqqətli keçən bu mərhələ XIII–XV yüzillikləri çevrələyir.

3.Üçünü mərhələ "aşiqlik" dini-ruhani vəzifə icraçılığından "musiqi-folklor sənətkarı" statusuna keçir. O, yeni statusa keçməklə yanaşı, təkkə ocağından götürdüyü missiyanı-təriqət təbliğini də davam etdirir. "Aşiqliyin" "aşıqlığa" sənətkar statusuna keçməsi XVI–XVII yüzilliklərin arasına düşür" (Qasımlı, 1996: 25-260).

Ozandan aşığa keçid saz üzərində tarixi, qəhrəmanlıq, məhəbbət mövzusunda dastanların yaranmasını da şərtləndirir. Türkmanların parçalanmasından sonra baxşı və aşıqlar ozan sənətini ilk dövrlərdə davam etdirməyə çalışsalar da, sonda sufi–dərviş görüşlərinə tamamilə adaptasiyada ənənədən uzaqlaşmalı olurlar. "Aşıq" sözünün etimiologiyası üzərində aparılan araşdırmaların əksəriyyətində söz "aşiq", "eşq", "sevgidən söyləyən" və s. mənlarında izah olunmuşdur. "Aşıq "sözünün kökünü türkcənin arxaik "aş" kəlməsinə bağlayan M.H.Təhmasib yazır : " Bu sözün öz firkini, məqsədini, istəyini başqalarına təqdim etmək mənasında işlədilən " aşı-ı-la-maq" forması bu saat da dilimizdə işlənməkdədir. Lakin görünür ki, bu "aş "sözü çox da uzaq olmayan keçmişdə həm də nəğmə mənasında işlənmiş, buradan "aşulamaq", yaxud "aşılamaq" - nəğmə demək mənasını daşımış, buradan da "aşula-aşula" şəklində yenə də "nəğmə" mənasında işlədilmiş, indi isə özbəklərdə "aşu-la-çı" şəklində nəğməçi, müğəni mənasında işlənməkdədir" (Təhmasib, 1972).

Qeyd etdiyimiz kimi, qam–şaman tarixi təcrübəsinin mahiyyəti yeni mərhələdə aşıqlıq sənətində dövriyyəyə daxil olur. Belə ki, aşıqların bəziləri "haqq aşığı" adlandırılmaqla onların ilahi aləmlə yaxınlığı, uzaqgörənliyi qəbul edilir və onlar müqəddəs sayılırlar. Haqq aşıqlığı müxtəlif dastanlarımızda aşıqlara yuxuda Xızır, yaxud Həzrət Əlinin göstərdiyi yol, içirdikləri bir cam su və s. verilməsindən başlayır. Qəhrəmanlar yuxudan ayıldıqdan sonra saz çalmağa başlayır, söz qoşub şeirlər deyir, dini mövzuda müxtəlif sirrli məlumatları daşıyır, himayə olunur, haqq aşığı kimi insanlar tərəfindən sevilir, dünyalarını dəyişdikdən sonra isə qəbrləri ziyarətgaha çevrilir.

Göründüyü kimi, ozandan aşığa, qopuzdan saza keçidin tarixi təkamalü müəyyən ictimai, sosial səbəblərdən dolayı tarixi səciyyə daşısa da, nəticə etibarilə milli musiqi alətinin qam-şaman ənənəsindən gələn simvolik-ritual məzmunu qorunub saxlanmışdır. Saz ifaçlığı, sənəti əsasən spesifik simvolik ifadə formalarında sistemlilik, təkrarlılıq, kanoniklik, ambivalentlik, vasitəçilik və s. strukturunda xüsusi kod, modelə əsaslanır.

Sazın növləri, sazı tanıma, aşığın sazdan ilham alması, sazın müxtəlif hadisə, situasiyalar, dastan qəhrəmanlarına görə ifada fərqləndirilməsi bu baxımdan təsadüfi səciyyə daşımır, əksinə bilavasitə sazın mifik-mistik mahiyyətinin məzmununda izah olunur. Qeyd edək ki, bu əvəzlənmə və münasibətlərin qaynaq olaraq toplandığı ən mühüm mənbə aşıq sənətində öndə dayanan dastan yaradıcılığıdır. Zəngin və tarixi əhəmiyyət daşıyan Güney Azərbaycan dastançılığında sazın funksional performansları bu baxımdan daha geniş şə-

kildə müşahidə, ümumiləşdirmələr aparmağa imkan verir. Sazın dastan yaradıcılığındakı funksional performanslarını şərti şəkildə aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq mümkündür:

1. Sazın xalq mərasimlərini əsasında dayanan tərbiyəvi və bədii-estetik funksiyası;
2. Aşıq, qəhrəmanların dialoqu üzərində qurulan kommunikativ funksiyası;
3. Haqq aşığının müxtəlif maneələri aşmasına yardımçı olan mistik-dini funksiyası;
4. Yer və Göyün sirrini özündə birləşdirən haqq aşığının söz-sazında gizlənən qoruyucu funksiyası;

Sazın qeydə alınan müxtəlif utilitar, yaxud ritual-simvolik funksiyalarında musiqi alətinin əvəzlənməsi də fərqli situasiyalara uyğun formullarda seçilir:

1. Sazın dastan qəhrəmanları tərəfindən şamanın vaxtilə sehr-gücünü, ruhlar aləminə sirrli keçidini təmin edən odun parçası, çubuqla əvəzlənməsi;
2. Sazın əsa ilə əvəzlənməsi;
3. Sazın qılıncla əvəzlənməsi;
4. Sazın dastanların qadın qərəmanlarının saçları ilə əvəzlənməsi;
5. Saz çalğısı ilə fatihə verilməsi.

Güney dastançılığında sazı tanıma, onunla ilk tanışlığın başlanması, alətin forma, şəkil, tarixilik və s. baxımdan fərqləndirilməsi də ayrıca yer tutur. Dastanlarda musiqi aləti "tavar", "cürə", "ana saz", "sögür", "cöyür", "qopuz" və s. şəkildə adlandırılmaqdadır. "Bu tərəfdən ərbab dəstur verir ki, nökərlərin birinə o sazı gətirin Əsədə. Əsəd baxır görür ki, bir dənə saz gətirillər, ana sazdı. Axı aşıxlar arasında belə deməliyəm ki, tavar saz var, cürə saz var, ana saz var. Ana saz hamısınnan böyüy olar, məclis sazıdı. Belə olanda Əsəd saza bir mizrap vırır, bir taziyanə vırır. Zilin zil, dəmin dəm bu gecə burda dilxoşlux Aliyillər" (GAF, 2017: 193).

Xalq dastanlarında sazın funksiya və əvəzlənmələrinə keçməzdən əvvəl qeyd edək ki, saz bir musiqi aləti olaraq dastan qəhrəmanlarının dilində özünün məlum funksiyalarına uyğun "qəmdağıdan" ("Aşıq Miskin Əsəd və Səltənət"), "munis", "həmdəm" və "könlün pasın silən"("Qərib-Şahsənəm") şəklində təqdim edilir. İlk yanaşmada musiqi, saz səsinin psixoloji-emosional ovqatda dərd oxşaması, alt-terapiyada ruhu sakitləşdirməsi şərtdir. Lakin hadisələrin gedişatı, qəhrəmanların haqq aşığına çevrilməsi nəticə etibarilə sazı utilitar funksiyasından uzaqlaşdırır. Güney dastançılığında Urmiya aşıqlarından Aşıq Dərvişin tələbəsi olan Aşıq İsməli Lütfinin " Qərib-Şahsənəm" dastanında Tiflisdə butalısı Şahsənəmi görən Qərib bütpərəst bir kişidən saz almağa gəlir. Bütpərst Qəribin əlindəki qızıl camın müqabilində ona saz satmaqdan ehtiyat edir və qəhrəmandan sazın, sözün sirrini soruşur. Aşıq Qərib sazı "eşqin camını içənlərin hicran atəşi", "eşq sevdasını dindirməsi", "paslı könülləri" sildirməsini, qırxlar məclisi, imamların dərgahından keçən sirri bildirməsinə işarə edir. Beləcə, dastan qəhrəmanının təsəvvüfdə bəsirət gözü ilə Həqiqiətə çatma, onu "görmək" üçün qədəm qoyduğu yol sazın "dili", "səsi" ilə başlayır:

"Usta can, işdicəm eşqin camıdı,
Bir saz verib dindirməğə gəlmişəm.
Hücran atəşidi, eşqi sövdası,
O paslı göylü sildirməğə gəlmişəm.

Nəmənə pas, yani? Nəmənə nə cür sildirər? Bir adamın qəmi dolanda bi qatar şux hava oxuyallar, görəsən tərəfin zehni açıldi. Gül, gül ölüşliyər, gülün yanında saz çalasan, o gül güldi dirilər. Dustani-əziz, gör sazda nə əlamət var! Bir saz verib dindirməğə

gəlmişəm, hücran atəşidi eşq södasi, paslı göylü sildirməğə gəlmişəm. Gəlmişəm göylün pasın siləm. Xoşu gəldi ustanın" (GAF, 2022: 21).

Dastandan məlum olur ki, Aşıq Qəribin dilində Haqqı görən saz ustası, bütpərəstlikdən uzaqlaşıb, müsəlmançılığı qəbul edir. Beləliklə, saz mənəvi kamilliyə qovuşmaq, kamala çatmaq yolundakı ilk addım və başlanğıca çevrilir. Başqa sözlə desək, dastanlarda aşığın saz ilə imtahanı onun təsəvvüfdən gələn məqam və hala münasibətidir. Bu kontekstdə aşığın sazı ilə birlikdə qürbətə yollanması hadisəsi də eyni yanaşmada məqam sayılır, bu yolda tələb kimi qiymətləndirilir. Qeyd olunan dastanda illərlə qürbətdə qalan Qəribin divardan asılan sazına ondan başqa heç kəs toxun bilmir, saz möcüzəvi şəkildə qalxıb, ona toxunan kimsədən uzaqlaşır: "Kişi qəyidib, bu qədəm qoydu qapıdan, keşdi içəriyə, evə. Evə girəndə baxdı, gördü, nənə-bacı, buların gözləri görmür. Elə ingildillər yerdə.....Ordan keçdi içəri, salam ərz elədi…. Dedi: – Ana can, o sazı verə bilirsiz mənə? Dedi:– Bala, o saz ələ gəlməz. O saza o qədər adamlar gəlib, əlin atıb sazı götürə, saz qalxıb gedib üstə. Saz ələ gəlmiyib, o sazı götürəsən. Oğul, mən nərazıyam, o sazı götürəsən, sazı aparasan, mənim gözüm görmüyə. Oğlum vardı, getdi qurbətdə öldü, yeddi il tamamdı, gəlmədi. Saz onunkidi, qalıb duvarda, görsən indi məlum dəyil, simi də çürüyüb…" (GAF, 2022: 21).

Dastan poetikasına uyğun olaraq buta alan qəhrəman yuxudan ayılan zaman dərdini söyləməyə saz istəyir ki, bu saz da dastan boyu aşiqin söhbətinə, ilahi həqqiqəti söyləməsinə vasitə olur. İndiyədək bir dəfə də olsun əlinə saz almayan qəhrəman çalğı alətinin mahir ifaçısına çevrilir, sazı özünə sirdaş seçərək ən çətin sınaqlarda belə alətin sehri ilə qalib gəlib, sevgilisinə qovuşur.

Qeyd etdiyimiz kimi, sazın müxtəlif predmet, əşyalarla əzvəzlənmsəsi dastan yaradıcılığında xüsusi yer tutmaqla seçilən predmetə görə simvolik məna daşıyır. Dastanlarda bu əvəzlənmələr odun parçası, çubuq, əsa, qılınc, zülf və s. əsasında aparılmaqla aşıq, qəhrəmanın hansı zaman və məkan şəraitində olması, təriqətçi görüşünü təyin edir.

Güney dastançılığında sazın əsa ilə əvəzlənməsi geniş yayılmış motivlər sırasındadır. Əsanın arxaik mədəniyyətlər–mif, nağıllar, ümumiyyətlə qədim görüşlərdə real predmet məzmunu və funksiyası yola düşmək, səfərdə onu gəzdirən şəxsə yardımçı mahiyyətində seçilir. Şamanlar daimi olaraq yanlarında gəzdirdikləri əsa vasitəsilə özünəməxsus ritualları həyat keçirir, predmet vasitəsilə mistik dünyalara səfərlər edirdilər. İslam mifologiyasında Həzrət Musanın əsası Allahdan gələn bir səda ilə onun və ailəsinin qurtuluşuna səbəb olur. Qədim Misir fironlarının simvoluna çevrilən əsa burada ilahi hökmdarlıq, güc və sehirli qüvvənin təmsil olunması, dini ayin və dövlətçiliyin simvolu kimi tanınmışdır. Əsanın qədim Misir mədəniyyətində ilahi məqama yaxınlığı şamanın əsa vasitəsilə eyni mistik funksiyası ilə birləşir. Əsanın hər iki halda Tanrılarla əlaqələndirilməsi sirrli enerjinin daşınması, idarə olunması düşüncəsini özündə birləşdirir. Bir çox hallarda əsa üzərinə həkk olunan şəkil–rəsmlərlə mifoloji düşüncənin ikonoqrafik ifadəsində kodlaşdırılmış səciyyə daşımış olur. İstər şaman ayinləri, istərsə də qədim Misir mədəniyyətində əsa simvolaşdırmada həm də çağırış, səslənmə rituallarını ifadə etmişdir. Şamanın Xeyir ruhları, mistik varlıqları əsa vasitəsilə ətrafına toplaması oxşar variantda fironların müxtəlif ayinləri icra edərkən Tanrılara səslənmədə başlıca ritual atributuna çevrilmişdir.

Əsanın ilkin mifoloji düşüncə, rituallarda qorunub saxlanan simvolik predmet ifadə və funksiyası oxşar şəkildə xalq dastanlarında haqq aşıqlarının sazı əsa ilə əvəz edib, çalıb, çağırmalarında ayrıca maraq doğurur. Bu dastanlarda sazın əsa ilə əvəz olunması müəy-

yən situasiya, şəraitə uyğun olaraq qeydə alınmışdır–haqq aşığının çətinlik qarşısında qalması, özünü tanıtması məqamı, çarəsiz qaldığı halda "Şahi-Mərdan", "Qırxlar", "Həzrət Əli" və s. kimi övliyalara səslənməsi və s. Güney folklor mühitində qoca şair molla Əli ilə gənc bəyoğlu Rafi arasında əsasən dialoq və deyişmələr üzərində qurulan maraqlı dastanlardan olan "Əli-Rafi" dastanında aşığın əsanı sinəsinə basması süjetin bir neçə yerində müşahidə edilir: "Malla Əli əsanı saz əvəzi basıp sinəsinə. Malla Əlinin bədənində nə qan qalıb, nə ət. Bir dəridir, bir sümük. Yanıp yapşıp bir-birinin üsdünə, amma söz budur ki, sözün qədrini qısıllaman dana bilər da.... "(GAF, 2022: 144). Yaxud "Qafar bəyin bu qulu o qədir basavadı deyil. Üzün döndərsəydi o tərəfə kağız yazsaydı, yazardı. İndi Qafar bəy durub otaxda, saz-zad tapanmadi. Bir əsadan-zaddan qopuz, saz əvəzinə, basıp sinəsinə götürüb görəh Malla Əliyə nə cür namə yazır, ərz Aliyim, tamam eşidənnər sağ olsun" (GAF, 2022: 155). Qeyd edək ki, dastanda adları keçən Əli və Rafi Qardağ aşıq mühitindən Kəlibər şəhərinə bağlı iki klassik şairdir. Aşıq Əli xalq arasında Molla Əli, Aşıq Qafar isə Rafi təxəllüsü ilə(yəni, uca məqamda, ucalarda olan insan mənasında) tanınmaqdadır. Dastandan məlum olur ki, Qafar Molla Əlinin qarşısında çarəsiz qalacağını bildiyi üçün əzab çəkir, üzünü yaradana tutub, ondan kömək istəyir. Allaha yalvarış, dua-sənadan sonra"...mərdin üzünün qüvvəti, namərdin gözünün xəncəri Murtəza Əli" qəhrəmanın yuxusuna gəlib, köməyinə çatır, ona mənəvi güc verir, övlyadan qüvvət alan Aşıq Qafar məhz bu zaman əsanı saz əvəzi sinəsinə basıb, rəqibinə namə yazıb, onu meydanına çağırır.

Beləliklə, dastanlarda sazın əsa, onu simvolizə edən odun, ağac parçası ilə əvəzlənməsi əsasən inisasiya ritualları və magik yanaşmada vəcdin mahiyyətinə bağlıdır. Əsasını saz əvəzinə sinəsinə basan aşıq, yaxud dastan qəhrəmanının şaman ayinləri, gücü, sherində qalan haqq aşığıdır. Onun haqq aşığı olması sazı əlinə aldıqdan sonra gizlinləri açması, Yer, Göyün sirrlərini bədahətən deməsi, alqış, qarğışların magik çevrəsində hadisələri istiqamətləndirməsi və s. üzərində işarələnir. "Əsli-Kərəm", "Qurbani", "Şikari", "Koroğlu" dastanlarının Güney variantlarında sazın bu kontekstdə funksionallığı daha çox diqqəti cəlb edir.

Əsa simvolu burada yalnız bir mədəniyyət çərçivəsində məna daşıyan predmet deyil, müxtəlif tarixi dövrlərdə zaman və məkan şəraitindən asılı olmayaraq insan psixikasına bağlı ümumbəşəri xarakterə malikdir. Qeyd edək ki, bütövlükdə, arxetiplər dünyası ilə əlaqəli belə universal simvollar arasında bəşəriyyətin formalaşmasının ən qədim dövrlərindəki digər fundamental kəşflərə yaxın olan və bu günə qədər mənasını itirməyən bir çox predmet-əşyalar mövcuddur.

Dastanlarda qadın qəhrəmanlarının saç, zülflərini sazla əvəzləməsi də ayrıca bir mövzu olaraq diqqəti çəlb edir. Saç, zülf qadın gözəlliyi, cəlbediciliyinin simvolu olmaqla bədii sənətdə başlıca poetik vasitələrdən biridir. Eyni zamanda predmet gözəllik anlamında irfani ədəbiyyat və təriqət düşüncəsində də seçkin xüsusiyyətə malikdir. Bu baxımdan saç, zülf təsəvvüf dilinin rəsmi terminləri sırasında yer almaqla ayrıca simvolik məna daşımaqdadır. Təsəvvüfdə "mütləq camal" anlayışı məşuqənin simasında tərənnüm olunmaqla ilahi gözəlliyin şərhində simvoliklik qazanmışdır. Təsadüfi deyildir ki, farsdilli sufi şeirin ən gözəl nümunələri məhz bu gözəllik ölçüləri–saç, qaş, dodaq, kirpik və s. rəmzləri əsasında formalaşamışdır. Zülf bir çox lirik şeirlərdə Allaha gedən yolun uzunluğu, qara rəngi isə bu yoldakı çətinliklər, həddləri aşmadakı iztirabları ifadə etmişdir. Bəzən sufi şeirdə "xal" və "zülf" anlayışları Peyğəmbərin və İblisin nuru kimi salikin qarşılaşdığı iki məqamla şərtləndirilimişdir. Sözsüz ki, zülf bu məqamda həmin yolun çətinliyi, ağırlığında İblsin fitvasında qalan insanın nəfs, dünya malına meyilliliyində poetiklik qazanmışdır.

Güney dastançılığında sazın zülf, saçla əvəzlənməsi qadın qəhrəmanlarının sevgililərinə xəbər göndərməsi, istək, narazılığını bildirməsi və s. situasiyalarda qeydə alınır: " Zöhrə yendi gəldi Tahir Mirzənin yanına. Cəllad Qasımdan icazə alıb, "icazə versən bir neçə kəlmə mənim sinəmdə sözüm var–əmim oğluma oxuyum. Onnan sonra Tahir Mirzəni hayana aparsan özün bilərsən. Zöhrə xanım o yasəmən zülflərindən aldı saz əvəzinə sinəsinin üsdünə görax "Bayramı" havasıynan cəllad Qasıma və Tahir Mirzəyə nə deyir.." ("Tahir və Zöhrə" dastanından) (GAF, 2017: 144). Yaxud "Şah İsmayıl" dastanından: "Şah İsmayıl bu döyüşdən başı uca çıxdı. Gəldi dəstur verdi, qoşun Təbriz şəhərinə yeridi. Gəlib çatdılar Təbrizə. Şah İsmayıl oranı paytaxt eylədi. Bir neçə gün orada qalandan sonra qayıtdı Ərdəbilə. Orada bütün qoçaqları başına cəm eylədi. O halda Ərəbzəngi zülflərin saz, barmaqların mizrab eylədi, aldı görək nələr deyir..." (GAF, 2020: 52).

Qılınc anlayışı da ümumiyyətlə, ədəbiyyat, sənətdə qəhrəmanlıq, güc, qüvvəti təmsil edən predmet-simvol olaraq işlədilmiş, fikir, ağıl, düşüncə kəskinliyində rəmzləşdirilmişdir. Klassik şeir, irfani ədəbiyyatda Həzrət Əlinin qılıncı–Zülfüqar Allahın behiştdən "dini üzə çıxarmaq üçün göndərdiyi" predmet olaraq müqəddəs sayılmış, İbn Sina, Ş.Y.Söhrəvərdi və s. sufi filosoflarının əsərlərində dünyanın 7 möcüzəsinin sırasında "bəlarək qılıncı" ölümü simvolizədə ruhu zindandan –bədəndən azad edən mistik vasitə kimi bədiiləşdirilmişdir. Güney dastançılığında əsasən qəhrəmanlıq dastanlarında qılınc sazla əvəz olunur, döyüş sürsatının kəskinlik və dəyəri saza transformasiya edilir. "Şikari" dastanından: "Cahangir şəmşiri saz əvəzinə döndərib sinəsinə görək Sərhəngi Şamiyə nə cur deyir dədəsi qərq oldu? Mən də ərz Aliyim sizlərə..." (GAF, 2018: 157). "Bəyaslan və Hüsnüpəri" dastanından: "Ağa, padişahın gözləri sataşanda gördü qəsrinin qabağında bir nəfər bəy dayanıb. Üsdən baxır, atdan bu da oxuyur. Sazı əlində, şəmşiri basıb sinəsinə oxuyur. Dəstur verdi, oğlan görən kimdi?" (GAF, 2020: 346).

Saz predmet, əşya olaraq təhlil edilən dastanlarda ilk olaraq əşyanın özü, ifadəsi olmaqla fiziki, fiziki-məntiqi səciyyədə qalmır, həm də mənəvi-hissi inikasa çevrilir. Şüurun intensional aktında saz predmet olaraq mövcudluq faktında qəbul edilir, noematik yanaşmada artıq fikir, düşüncə, simvollaşmada poetiklik qazanır. Başqa sözlə desək, əşya, musiqi aləti kimi saz psixosomatik yanaşmada arxetip mənası, funksiyasını tapmış olur, öz gündəlik kontekstindən çıxaraq dini və mistik dəyərlər sisteminə daxil edilir.

Güney dastançılığında sazın mövcud dini ritualları yerin yetirməkdə funksionallıq qazanması – dəfn olunan insan üçün fatihə yerinə saz çalınması motivi geniş yayılmamasına baxmayaraq "Şikarı" dastanında kiçik bir epizodda bu məsələ ilə qarşılaşırıq: "Şikari outrub neynədi? Əl Aliyib, sazı köynəyinnən çıxatsın, vəzirlərin biri dedi: "Nə iş görüsən?". Dedi: "İstirəm fatəhə oxuyam". Dedilər ki, bunnan ki, fatəhə olmaz. Dedi, elə biz dədədən-babadan hamımız sazınan-sözünən fatəhə verrih. Vəzir əl atıb tutub yapışdı sazınnan ki, bunan fatəhə olmaz, Şikari yumuruğu dügünnədi bunun üstünə: – Əlivi çəh, qoy nə cür istirəm fatəhəmi verim gedim. O birisi dedi: – Əlivi çəh, qoy nə cür fatəhəsin verir versin. Götürüb görəh Şikari nə dillərinən dədəsinin məzarinin üstündə oxuyacaq və nə diyəcəh?...." (GAF, 2018: 22). Qeyd edək ki, Güeny Azərbaycan folklorunda saz ilə fatihə söylənilməsi təcrübəsi ilk dəfə "Şikari" dastanında təsadüf olunsa da bu yanaşma qədim xalq məişətində vaxtilə çalğı alətlərinin ifası üzərində insanın dəfn edilməsi ənənəsinə bağlı qədim ənənəni əks etdirməkdədir. Qarabağ bölgəsi toplama materiallarımızda müşahidə edilmişdir ki, dəfn olunma zamanı qəbristanlığa yola düşən izdihamın önündə

molla ilə yanaşı əlində qavalı olan aşıq da yer almış və o burada ölən insanın itkisindən doğan nəğmələr səsləndirmişdir.

Göründüyü kimi, milli musiqi alətimiz olan sazın dastan yaradıcılığında qeyd olunan problemə uyğun təhlili adi paradiqma və streotiplərdən uzaqlaşmaqla, musiqi estetikası və semiotikasında inkişafı izləmək, saz musiqisinə linqvistik baxımdan yanaşmada yeni bir istiqaməti müəyyən edir. Eyni zamanda bu yanaşma musiqi, fəlsəfə və mədəniyyətşünaslıq arasında inteqrasiya olunmuş qarşılıqlı əlaqəni tələb edir.

Problemin bu istiqamətdə öyrənilməsi saz sənəti, yaradıcılığının simvolik paradiqmasını semiotik aspektdən açmaq, mif və musiqi ifaçılığında müqayisələr aparmaq, mifopoetik dünyagörüşünün estetik spesifikliyini müəyyən etmək və s. başlıca yer tutur.

Beləliklə, saz ifaçılığı bu kontekstdə konkret milli mədəniyyət daxilində ümumi semiotik sistemin bir hissəsi kimi çıxış edir və eyni zamanda mövcud sistem daxilində musiqi və mifoloji hadisələrin ümumi metafizik əsaslarını müəyyənləşdirməyə yönəlmiş simvolik paradiqma hesab olunur. Eyni zamanda musiqi sənəti, xüsusilə saz ifası müxtəlif simvolik sistemlər arxasında "gizlənən" milli-mənəvi irs, düşüncə, ilkin təsəvvürlər, inanc və sınamaları və s. mənaları müəyyənləşdirən ən unikal yol kimi mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

ƏDƏBİYYAT

Əsgər, Ə. (2024). Böyük Türkmanlar və türk dastan yaradıcılığl tarixinin oğuznamə dövrü. Bakı: Sabah, 408 s.

Güney Azərbaycan folkloru (2017). VI kitab (Tərtibçi və ön sözün müəllifi; f.e.dok. M.M.Abbasova, redaktoru: S.İmaməliyev), Bakı: Elm və təhsil, 416 səh.

Güney Azərbaycan folkloru (2018). VII kitab (Tərtibçi və ön sözün müəllifi; f.e.dok. M.M.Abbasova, redaktoru: A.Mustafayev. Bakı: Elm və təhsil, 358 səh.

Güney Azərbaycan folkloru (2020). X kitab (Tərtibçi və ön sözün müəllifi; f.e.dok. M.M.Abbasova, redaktoru: fil.ü.f.d. L.Süleymanova), Bakı: Elm və təhsil, 356 səh.

Güney Azərbaycan folkloru (2022). XIV kitab (Tərtibçi və ön sözün müəllifi; f.e.dok. M.M.Abbasova, redaktoru: L.Bədirova), Bakı: Elm v təhsil, 328

Karataş, T. (2001). Ansklopedik Edebiyat Sözlüğü. İstanbul.

Qasımlı, M. (1966). Aşıq sənəti (Qaynaqları, tarixi, yarnışı və mühitləri). Bakı: Ozan.

Namazov, Q. (2013). Ozan-aşıq sənətinin tarixi. Bakı: Elm və təhsil.

Slovar (1962). Türkmenskoqo yazıka. İzd. Akademiya Nauk Türkmenskoy SSR. Aşqabad.

Təhmasib, M. H. (1972). Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər) Bakı: Elm.

Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü (1991). (İsmet Zeki Eyuboğlu) İstanbul: Sosial Yayınlar.

Апрелева, В,А. (2004). Музыка как выражение и предвосхищение культуры / В.А, Апрелева. СПб.: Инфо-да.. - 380 с.

Гудимова, С.А. (2002). Символы культур: сб. статей / С.А. Гудимова. М.: ИНИОН РАН, 220 с.

Dr. Monire AKBARPOURAN
Canada
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0007-9296-1325
E-mail: m.akbarpouran2@gmail.com

NARRATİNG VOCATİON: LİFE STORİES AND PROFESSİONAL IDENTİTY AMONG IRANİAN ASHİQS

Summary. This paper examines how Iranian ashiqs narrate their professional identity through life stories. Based on fifty interviews conducted between 2018 and 2021, the study shows that these narratives are not neutral recollections but emplotted constructions that make vocation legible. Three recurring strands emerge. First, predisposition is framed through childhood responsibility, bricolage under scarcity, and genealogical or regional anchoring. Second, vocation is narrated as gift (vergi), received in dreams, natal omens, rituals, love stories, or father-imposed discipline. Third, charisma is staged through recognizable proofs, such as blessings that "took," maledictions that people feared, prayers that answered, or weather events remembered as signs of authority. The analysis draws on Paul Ricœur's concept of narrative identity, Daniel Bertaux's approach to life stories as structured self-images, Marcel Mauss and Maurice GodAlier's anthropology of the gift, Alain Testart's notion of deferred reciprocity, and Max Weber's theory of charisma. These frameworks help show how memories are selected and reshaped into a grammar of legitimacy. The paper argues that what appears as destiny is in fact disciplined narrative labor: life stories transform scattered experiences into portable proofs through which publics recognize, retell, and sustain the ashiq's authority. Professional identity emerges at the intersection of received obligation and public recognition.

Keywords: ashiqs, narrative identity, life stories, gift, charisma, professional identity, Iran

PEŞƏ KİMLİYİNİN NARRATİVLİYİ: İRAN AŞIQLARI ARASINDA HƏYAT HEKAYƏLƏRİ VƏ PEŞƏ KİMLİYİ

Özət. Bu məqalə İran aşıqlarının peşə kimliyini həyat hekayələri vasitəsilə necə qurduqlarını araşdırır. 2018–2021-ci illərdə aparılan əlli müsahibəyə əsaslanan tədqiqat göstərir ki, bu hekayələr sadəcə xatirə deyil, çağırışı aydınlaşdıran süjetləşdirilmiş quruluşlardır. Üç əsas xətt ortaya çıxır. Birincisi, meyil uşaqlıqda məsuliyyət hissi, qıtlıq şəraitində saz düzəltmə və nəsil və ya bölgə bağlılığı ilə ifadə olunur. İkincisi, *vergi almaq* kimi qəbul edilən çağırış – yuxular, doğum əlamətləri, rituallar, məhəbbət hadisələri və ya ata tərəfindən qoyulan intizam vasitəsilə. Üçüncüsü, xarizma ictimai sübutlarla səhnələşdirilir: duanın "tutması", qarğışın qorxusu, yağış və qarın yaddaşlarda avtoritet əlaməti kimi təqdim olunması.

Analiz Paul Ricœurun narrativ kimlik konsepsiyasına, Daniel Bertaux-nun həyat hekayələri yanaşmasına, Marcel Mauss və Maurice GodAlier-in hədiyyə antropologiyasına, Alain Testart-ın təxirə salınmış qarşılıq anlayışına və Max Weber-in karizma nəzəriyyəsinə əsaslanır. Bu çərçivələr xatirələrin qanuniləşdirici qrammatikaya çevrilməsini izah edir.

Məqalədə deyilir ki, taleyə bənzəyən bu yol əslində seçilmiş xatirələrin nizamlı şəkildə işlənməsi ilə qurulur. Beləliklə, peşə kimliyi qəbul edilən öhdəliklə ictimai tanınmanın qovşağında formalaşır.

Açar sözlər: aşıqlar, narrativ kimlik, həyat hekayələri, vergi, xarizma, peşə kimliyi, İran

Introduction. "I was seven or eight years old. It was my sister's wedding. The ashiq was reciting. The fact that I was staring at the instrument surprised him. He said to me: 'My son, come, let me give you the saz, play a little!' I replied: 'The saz is a heavy thing, I cannot take it.' He insisted: 'But look, it is light!' I took it, and I replied: 'No, it is not light. Whoever takes it must be knowledgeable about everything. It is a great responsibility. I am not yet ready to hold it in my hands.' The ashiq shook his head and said: 'Listen to what a child can say!'"

– Interview with Aşıq Əli Kərimi, 2018

This scene, placed at the opening of an interview with an experienced ashiq, condenses in a few sentences several central elements of the bardic life story: the call, restraint, awareness of responsibility, and the symbolic validation of speech. It is not a simple childhood anecdote, but part of a structured narrative genre that Iranian ashiqs mobilize to make sense of their trajectory and affirm a singular identity.

At first, these stories might appear ornamental. Only over the course of fieldwork did their deeper logic become clear. These were not simply memories but emplotments, where the intimate is reshaped to convey election, vocation, and the anticipation of a bardic destiny. Far from merely recounting a personal trajectory, they reconstruct a biography by endowing it with coherence and symbolic weight.

This narrative pattern does not encompass every interview, but it recurs in the great majority of cases. Its presence is significant, given that our sampling focused on traditional ashiqs, particularly narrators of dastan. The frequency of these motifs varied according to familiarity with the dastan corpus, degree of integration into ashiq networks, and types of audiences encountered—whether customary gatherings or, by contrast, festivals, television, and online platforms.

This article is part of a broader inquiry into the contemporary transformations of ashiqs in Iran, based on fifty semi-structured interviews conducted between 2018 and 2021. For the purposes of this article, however, I focus on six cases analyzed in depth, presented with excerpts, which exemplify the recurring narrative grammar described here. Other interviews inform the background, but without detailed textual analysis. The life story thus becomes a positioning tool, a way to say both what they have become and what they bAlieve an ashiq ought to be.

This text analyzes that dynamic by describing a recurring narrative model — what can be called a "grammar of the life story." The study of six to seven cases shows how ashiqs organize the intimate into a plot, in which signs of early vocation, moments of gift, and manifestations of charisma are inscribed. This framework is informed by several theoretical references: Daniel Bertaux and Paul Ricœur on narrative identity; Marcel Mauss and Maurice GodAlier on the gift and deferred reciprocity; Max Weber on charisma. In the background, Sufi and shamanic symbolic repertoires, as highlighted in Turkish scholarship, constitute interpretive horizons that help situate these accounts.

The article thus focuses on the individual level: it shows how ashiqs, through their life stories, produce a professional identity, articulating intimate experience with the horizon of expectation they associate with ashiqliq.

1. Life story as identity emplotment

Building on Paul Ricœur's account of emplotment and Daniel Bertaux's notion of life stories as "structured self-images," the ashiq narratives can be read as biographies arranged to demonstrate a predisposition for the bardic path. The past is not merely remembered but refigured in the light of present roles and horizons of expectation; episodes are selected and connected so that vocation appears already inscribed in early life (Ricœur, 1983–85; Bertaux, 1981).

Early sense of responsibility. Several life stories explicitly cast childhood experience as a moment of responsibility that anticipates the vocation of ashiq. Aşıq Əhməd Şahbazi (Qəzvin) recalls that, as a child, he wished to become an ashiq because he considered them useful to the community: they mediated disputes, reconciled neighbors, and embodied civic responsibility. What attracted him was not their prestige, but the prospect of serving collective needs. In a parallel register, Aşıq Əli Kərimi (I1:B1, I1:B2) narrates the famous childhood scene at his sister's wedding. Asked to take the saz, he refused, explaining that the instrument was "too heavy," since the one who holds it "must know everything." In the continuation of the story, Kərimi adds that his father later pressured him to abandon the saz, treating it as futile. His persistence, against paternal injunctions, is narrated as proof that the vocation could not be silenced: the burden of responsibility outweighed domestic opposition. Both Şahbazi and Kərimi thus mobilize early childhood as the site where responsibility, rather than pleasure, defined their orientation. The call to become an ashiq is told as an anticipation of duty.

Improvised practice under constraint. Another narrative strand frames predisposition through scarcity and bricolage. Aşıq Əli Qaraağacı (I3:B1) recounts how, as a boy, he admired the presence of ashiqs in the coffeehouses and longed to enter their world. Unable to obtain a real saz, he built one from a bicycle brake cable stretched over a tree and attached to a wooden box. He played this makeshift instrument until he could afford a proper one. In his life story, this bricolage is presented as the first material proof of vocation, showing that the impulse to recite asserted itself before any recognition or initiation. He also remembers that his family viewed this passion as obsessive, creating obstacles at home. Instead of undermining legitimacy, these impediments are reframed as tests that validated his persistence.

Anchoring in family and place. Predisposition is also narrated through genealogical and regional belonging. Aşıq Yusif Ohanus (Ourmia)situates himself in a household of ashiqs; Aşıq Məmməd İbrahimi describes his family as an ocak, a hearth of blessing and responsibility, where transmission has unfolded for generations; Aşıq İbrahim Süleymani links his trajectory to the village of Ozan and to service under a master, presented as a prophetic lineage. Even when no familial transmission exists, as in the case of Aşıq Səlcuq Şahbazi, regional belonging is mobilized as a bastion of haqq ashiqs – another anchoring that strengthens legitimacy.

Perseverance in the absence of support. Many ashiqs recall early opposition from their families, including Aşıq Xudayar (Hamadan), Aşıq Əli Səlimi (Təbriz), and

Aşıq Səlcuq Şəhbazi (Tehran) and Aşıq Əhməd Şəhbazi. Far from weakening their vocation, these resistances are reframed as formative ordeals. To persist despite such pressure is itself evidence of calling, showing that the bardic path continued even without social support.

Taken together, these materials show that predisposition is not presented as innate talent but as a narrative construction oriented by responsibility, constraint, and belonging. Admiration of civic usefulness (Şəhbazi), awareness of moral burden (Kərimi), bricolage under scarcity (Qaraağacı), and anchoring in family or place (Ohanus, İbrahimi, Süleymani, Səlcuq Şahbazi) all converge into coherent life stories that make vocation appear inscribed from the beginning.

From a theoretical standpoint, these narratives exemplify what Ricœur describes as the refiguration of the past: memory is not raw but reinterpreted so that early episodes "fit" a horizon of expectation. In Bertaux's sense, they are structured self-images: intimate materials organized into plots that validate present identity. The ashiqs' life stories thus function as emplotments of responsibility, transforming biographical fragments into legitimating narratives of professional identity.

2. Vocation narrated as a gift

Read through the anthropology of the gift, the calling of the ashiq is not narrated as discretionary choice but as reception that installs obligation (Mauss 1925; GodAlier 1996; Testart 1998). In Mauss, the gift forges a bond and creates debt; in GodAlier, certain gifts become inalienable, adhering to persons; in Testart, reciprocation takes the form of a deferred return that stretches over a lifetime. The interviews consistently emplot the role within this economy: one receives (local idiom: *vergi almaq*) and one repays through recitation, measured comportment, and public service.

Dream narratives. Aşıq Əli Kərimi (I1:B4–B5) recounts that, in his youth, he dreamt entire sections of the dastan *Abbas–Gülgəz*. In the dream, he was seated among deceased masters who dictated verses line by line, as if rehearsing him for a performance. He explains that upon waking he could recall whole passages without ever having learned them. Shortly after, he attempted to recite these verses publicly in a mejlis: the elders present recognized the lines and confirmed them as authentic. For Kərimi, this moment was decisive: it proved that the dream was not mere imagination, but a true transmission of repertoire and authority. Later he adds that he also received fragments of Qurbani's poetry in dreams, which he would test in performance the next day. The dream is thus narrated as both pedagogical and consecratory: it supplies repertoire without a living master, and at the same time functions as a visible sign of divine election.

Other accounts follow the same grammar. Aşıq Səlimi recalls seeing his master in a dream, learning a fragment, and having it validated when he recited it in public. Aşıq Seyid Əmir Əqili emphasizes that his visions, placed under the protection of Abolfazl, conveyed not only text but also ethical instruction – guidance about comportment and restraint. In all these cases, the dream is where gift, repertoire, and authority converge, and where public recognition acts as the first counter-gift.

Natal signs. Aşıq Qurban (I2:B3) frames his vocation through a story told by his mother. Just before conceiving him, she dreamt that a wandering dervish handed her a red apple. For her, the apple was a blessing, a token that the child to come would carry an

extraordinary fate. In his own words, Qurban interprets this dream as proof that "an ashiq is not an ordinary man": eloquence, memory, and poetic gift are already marked at birth by such symbolic signs. The image of the apple links his life story to a wider Sufi repertoire, where fruits are signs of election and transmission. In another case, Aşıq Dərviş (Komican) explains that he was the fourth child after three infants had died; to protect him, his mother gave him the name "Dərviş." Here again, the child's very existence is narrated as an inalienable sign of destiny. In GodAlier's sense, such gifts adhere permanently; they cannot be returned or erased. In Mauss's terms, they create a lifelong obligation: the child must honour what has been given.

Ritual transmission. Aşıq Ərşəd (I4:B2) describes a custom in Hamadan and Markazi province which eloquence itself is given through ritual. He recalls that when a child was slow to speak, the mother would ask an ashiq to pass the boy under the saz and the zurna. The instruments were lifted above him, and the passage was meant to "open his speech." In the story, the mother appears as the petitioner, the ashiq as the agent of transmission, and the child as the recipient of the gift. The power that is transferred is not mere speech, but eloquence tied to bardic legitimacy. Reframed as a life story, the ritual is presented not as a trivial village custom but as a rite of authorization: it is the moment when eloquence, the central medium of ashiqlıq, is ritually conferred. This is an exemplary scene of Maussian exchange: the child "receives" eloquence and is henceforth bound to use it responsibly. The gift adheres to him as an inalienable mark (GodAlier), and the repayment is deferred (Testart), stretching across his life in the form of comportment and service.

Narrativized gifts. Aşıq Məhəmməd Baqeri (I9:B1–B3) presents his trajectory as a living echo of *Aşıq Qərib–Şah Sənəm*. Orphaned and unable to ask for his beloved's hand, he recounts that on the night of her wedding he received his first dastans in a dream. He dared to recite them publicly at the celebration, turning his grief into revelation. Thereafter he continued to receive in dreams. Later, when a çöğür was placed in his hands for the first time, he could play it immediately. The instrument required no learning; the gift made him its master at once. In his narration, love is the trigger, but dream reception plus instant mastery define vocation. Here the gift is not only repertoire but also instrumentality, conferred in one stroke.

Love as catalyst. The motif recurs in other narratives. Aşıq Günəş recounts that a decisive career shift came from a love story; Aşıq Vəli Əbdi (I7:B1) likewise describes love as the turning point that made him embrace the path fully. These episodes are not psychologized as private emotions but reframed as calls to destiny. Integrated into the grammar of the gift, they transform passion into obligation: what is received must be repaid across a lifetime, through recitation and comportment.

Discipline as received charge. Not all receptions are visionary or ritualized; some are ethicized as discipline. Aşıq Əhməd Şahbazi explains that his father imposed trials from childhood: memorizing dastans, observing etiquette (*adab*), and mastering self-restraint. He interprets these ordeals not as paternal authority but as a charge received. The father acts as gatekeeper, ensuring that the son will not dishonour the path. Here the gift is responsibility itself, translated into habitus through repeated practice.

Taken together, these materials show how dreams, natal signs, rituals, love stories, and imposed discipline are narrated as different modalities of gift. In all cases, vocation is

something received rather than chosen, and repayment unfolds in the form of service. Mauss clarifies how reception obliges a return; GodAlier stresses that what is given adheres to the person permanently; Testart highlights how repayment is deferred and stretched over an existence. Ricœur and Bertaux help to see how the life story itself functions as the narrative device that makes this obligation visible: by refiguring childhood dreams, natal omens, and ordeals as the grammar of destiny. Yet the reception of a gift does not in itself suffice to establish legitimacy. What is received must be made visible, tested, and confirmed in public interaction. This is why life stories do not stop at evoking signs of vocation or moments of election: they move further, into episodes that demonstrate efficacy before others. In telling these stories during interviews, ashiqs are not merely recalling private memories but situating themselves within a recognizable grammar of legitimacy. By narrating their past as a sequence of gifts, trials, and proofs, they define what it means to be an ashiq, and at the same time validate their own position within that horizon of expectation. The movement from the gift to its demonstration thus opens onto an economy of charisma, where recognition rests on portable proofs.

3. Charisma and recognition

The passage from gift to proof is thus decisive: what has been received must be narrated in such a way that it convinces others. Charisma, accordingly, is not a hidden substance but a relation of recognition produced through scenes that audiences can test, repeat, and circulate. In these interviews, charisma appears not as an essence lodged in a person but as a relation of recognition produced by narrated scenes that audiences can test and repeat. Following Weber, the "extraordinary" exists only as it is bAlieved and recognized; following Ricœur and Bertaux, that bAlief is stabilized by emplotment and by "structured self-images," that is, selected episodes arranged to show efficacy across time (Weber 1978; Ricœur 1983–85; Bertaux 1981). What convinces are not abstract claims but portable proofs.

Meteorological charisma. In Ahar, Aşıq Vəli Əbdi recounts a rain-calling scene performed with zurna: prayer and sound are narrated as Aliciting a sudden opening of the sky, then folded back into the life story as confirmation of authority. In Hamadan, Aşıq Ərşəd tells an analogous scene, likewise with zurna, arranged on the same performative schema. At Qorveh-e Darjazin (Hamadan), Aşıq Qədyani (I6:B1) narrates how the community attributed unexpected spring rain to his performance, recounting that he had promised that "if I recite, the rain will come," and, when it did, villagers received this as proof of his baraka. Aşıq Cəvanmərd (I8:B1) offers a winter variant: his words are said to have brought about snowfall, transposing the same schema from rain to snow. Read narratively, these four episodes do not assert miracle; they stage an efficacy that publics can cite, circulate, and expect again — weather events requalified as proofs within a biography.

Blessings, maledictions, and mediation. Aşıq İzzət and Aşıq Hüseyn (I5:B1–B3) insist that an ashiq's words "take effect." They recall that when they bless a childless couple, the blessing is considered to work; and that when they curse, people fear it might come true. Precisely because of this, they stress their restraint in using malediction. They also recount mediating a quarrel: playing the saz and reciting verses until tempers cooled, even renouncing their *paiement* to restore peace. In another instance, they describe reciting verses from a

dastan, accompanied by *salavat*, to avert a fight. These scenes demonstrate charisma at the social scale: authority manifested in the ability to pacify conflict through performance.

Affective and embodied indices. In Urmia, Aşıq Əli Qaraağacı and Aşıq Qurban (I3:B15–B16) emphasize the criteria by which audiences judge an ashiq: a clean breath, memory that does not falter, and a straight gaze supported by canonical citation. Such indices are narrated as signs that charisma "shows itself" in performance, tangible markers by which publics decide whether authority is authentic. Elsewhere, first performances that "arrive all at once" are remembered as if capacity had always already been present.

Other cases extend the same evidential logic. In Zanjan, Aşıq Hüseyn İbrahimi recounts blessing a childless couple and notes the acknowledged fear that his curses might take. In Urmia, Aşıq Yusif Ohanus—Assyrian and non-Muslim—recalls how people came to him specifically to request prayers, and that the nickname he values, "erməni oğlu aşıq Yusif," circulated as recognition in itself. Ritual scripts also function as public confirmation: in Alborz, a dispute around *saz açmaq* condensed status into a single act; in Qom, Aşıq Ayət Rəhmani reports a sacrifice offered at his arrival, a communal honor before performance. Ethical motifs are also narrated as scenes: Aşıq Əli Səlimi recounts refusing money that would demean the role; Aşıq Fərzullah Ümidi links breath-purity and a straight gaze to a canonical line; Aşıq Fərəc justifies refusing "light airs" as a responsibility to the craft; Aşıq Xanmirzə sacralizes domestic handling of the saz.

Across these materials — rain at Ahar and Hamadan, rain at Qədyani (I6:B1), snow at Cəvanmərd (I8:B1), blessings and maledictions by İzzət and Hüseyn (I5:B1–B3), bodily indices in Qaraağacı and Qurban (I3:B15–B16), together with prayers, nicknames, ritual scripts, sacrifices, and ethical refusals — the same structure recurs: charisma exists as it is told. The scenes are empirical, quotable, repeatable; they align past performance with present expectation and teach publics how to recognize authority while teaching the ashiq how to carry it (Ricœur 1983–85; Bertaux 1981). That is why charisma in this corpus endures beyond any single event: it is narratively fabricated and socially maintained through the very episodes that listeners demand, remember, and pass on.

Discussion of Results. The interviews confirm that ashiq life stories are not neutral recollections but emplotted constructions that render vocation legible through recognizable proofs. As Ricœur notes, *"autobiographies… are not a direct reflection of reality but a mode of constructing it"* (2000, p. 68). Past events are recalled under the criterion of their present significance: the refusal of a saz in childhood, a dream of masters, or rain that followed a performance are not recounted as accidents but as episodes refigured to stabilize the present role. Bertaux describes this as *"structured self-images"* (1981, p. 66), narratives organized to display legitimacy before others.

Three analytic threads converge. Predisposition (Section 1) frames early responsibility, bricolage, and lineage as anticipations of vocation. Reception and obligation (Section 2) casts the role as a gift (*vergi almaq*), received in dreams, natal signs, rituals, or father-imposed discipline, obliging a lifelong return. Recognizable efficacy (Section 3) manifests charisma in public proofs: rain that answered, blessings that took, conflicts that subsided, or bodily indices of breath, gaze, and memory. Together, these three registers form what Ricœur calls the fragile interplay between *idem* and *ipse*: sameness guaranteed by canonical

repertoire, selfhood enacted by keeping promises of comportment and responsibility (2000, p. 98).

Ricœur's insistence on fragility under time is equally relevant: *"the first cause of the fragility of identity is its difficult relation to time; hence the recourse to memory as its temporal component"* (2000, p. 98). Life stories of ashiqs reorganize disrupted biographies through memory, transforming scattered events into a coherent destiny. Saturation, as Bertaux underlines — *"when certain elements show up with regularity, saturation makes it obvious"* (1981, p. 189) — also plays a crucial role: when motifs such as dreams, apples, rain, or straight gazes recur across interviews, they cease to be idiosyncratic anecdotes and become part of a shared repertoire of proofs.

These motifs also resonate with broader symbolic repertoires. The chamanic horizon provides a grammar of vision and natural efficacy: initiation by dreams, mastery of breath, and rain or snow answering performance continue motifs associated with the *ozan* and the *baksı*. As Ruşen Alizade (2020) emphasizes, the ozan stands as a typological continuation of the shaman, and Köroğlu's saz before his sword echoes the *kamlama* of earlier ritual specialists. Similarly, Mehmet Emin Bars (2020) has described the *aşıqlıq* tradition as the Islamized form of the shaman–ozan–baksı complex. Within this horizon, Dede Korkut appears as both last shaman and first bard, anchoring ashiqlıq in long-term symbolic continuities.

The soufi horizon, in turn, supplies idioms of transmission. As shown by Metin Barlık (2015) and Okan Alay (2018), motifs such as baraka, guidance of pirs, and ascetic discipline (*adab*) permeate ashiq narratives. Irene Markoff (1994) has highlighted how Alevi Âşıqs draw on Sufi mystical idioms in their poetry, embedding the role of the bard within a larger ethos of service (*xidmət*) and ethical comportment. When an ashiq narrates a dream of masters dictating verses, or a mother dreams of a dervish offering an apple, these are not random episodes: they mobilize shared symbolic repertoires rooted in Sufi idioms that continue to authorize bardic legitimacy.

Ricœur's second cause of fragility — confrontation with alterity, *"assaults on self-esteem under the blows of poorly tolerated otherness"* (2000, p. 99) — also applies here. Life stories show how identity is tested in front of peers (debates, competitions), publics (mejlis judgments), and institutions (folklorization, marginalization). Narrative emplotment turns these threats into ordeals that confirm vocation: persistence against opposition, recognition by audiences, or restraint in wielding blessings and maledictions.

In sum, the corpus demonstrates a narrative economy of legitimacy. Vocation is staged as predisposition, received as gift, and validated through recognizable proofs. Ricœur (2000, p. 127) helps to see how memory functions as the operator that binds these threads: to recount one's election, gift, and proofs is also to assume responsibility for them. Charisma, in Weber's sense, is not an occult essence but a relation of recognition continually maintained through portable episodes that publics demand, remember, and transmit. Two implications follow. First, because vocation is told as a gift, comportment and ethics are not add-ons to artistry but the very form of repayment owed for an inalienable charge. Second, the recurrence of portable motifs—rain, dream, apple, breath, gaze—across regions (Ahar, Hamadan, Təbriz, Urmia, Qəzvin, Tehran, Qom, Zanjan) indicates a shared grammar of recognition from which each ashiq composes a singular biography.

Conclusion. The materials gathered show that the professional identity of the ashiq is not given but narrated into being. Life stories emplot predisposition, gift, and efficacy into coherent biographies that publics can test, remember, and circulate. In Ricœur's terms, the past is refigured to fit a horizon of expectation; in Bertaux's sense, repetition across cases produces saturation that convinces more than individual claims. What appears as destiny is, in fact, narrative labor: the reshaping of dreams, ordeals, and proofs into a grammar of legitimacy.

Because vocation is narrated as gift, comportment and ethics emerge as its repayment: responsibility for the word, restraint in wielding blessing or curse, and discipline in performance. Charisma, likewise, is not an essence lodged in a person but a relation of recognition: weather events, bodily indices, ritual gestures, and public honors function as portable proofs that stabilize authority. These motifs also resonate with older repertoires — chamanic (vision, mastery of elements, inspired breath) and Sufi (baraka, adab, pir-guidance, xidmət) — which continue to provide symbolic resources for contemporary ashiq narratives.

This article has dAliberately focused on the individual dimension of identity, showing how ashiqs narrate themselves as men of word and responsibility. A subsequent article will extend the analysis to ashiqliq as a social group, in order to demonstrate how individual vocations are regulated and sustained through shared forms of civil bardic sociability.

REFERENCES

Alay, Okan. 2018. « Âşıklık Geleneğinde Tasavvufi Unsurlar ». *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş VAli Araştırma Dergisi*, 86 : 87-104.

Alizade, Ruşen. 2020. *Şaman, Ozan, Aşık : Tipolojik Bir İnceleme*. Bakü: Elm və Təhsil.

Barlık, M. Metin. 2015. « Âşıklık Geleneğinde Sûfî Etkiler ». *Türkiyat Mecmuası*, 25 (1) : 1-18.

Bars, Mehmet Emin. 2020. « Âşıklık Geleneği : İslamlaşmış Şamanizm ». In *Türk Kültüründe Kimdir?* Ankara : Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Bertaux, Daniel. 1981. *Biography and Society : The Life History Approach in the Social Sciences*. Beverly Hills : Sage.

Godelier, Maurice. 1996. *L'énigme du don*. Paris : Fayard.

Mauss, Marcel. 1925. *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. *L'Année sociologique*, 2e série.

Ricœur, Paul. 1983-1985. *Temps et récit*. 3 vol. Paris : Seuil.

Ricœur, Paul. 2000. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ».

Testart, Alain. 1998. *Des dons et des dieux. Anthropologie rAligieuse et sociologie comparative*. Paris : Errance.

Tee, Caroline. 2023. « The Sufi Mystical Idiom in Alevi Aşık Poetry: Flexibility, Adaptation and Meaning ». *European Journal of Turkish Studies*, 37. URL:http://journals. Opene ditio n.org/ejts/4683 ; DOI : https://doi.org/10.4000/ejts.4683

Weber, Max. 1978 [1922]. *Economy and Society : An Outline of Interpretive Sociology*. Berkeley : University of California Press.

Mübariz ƏLİYEV
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent,
Azərbaycan Milli Konservatoriyası
E-mail: nigaralizada.97@gmail.com

GƏDƏBƏY BALABANÇILARININ YARADICILIĞI VƏ İFAÇILIQ SƏNƏTİ

Özət. Azərbaycan aşıq sənətinin yarandığı, inkişaf etdiyi və yerli ənənələrin zənginləşdiyi mühitlərdən biri də Gədəbəy aşıq mühitidir. Bu diyarda tarix boyu Azərbaycanın qədim mənəvi mədəniyyəti, musiqisi, folkloru və saz-söz sənəti inkişaf etmiş və yaşamaqda davam etmişdir. Bu torpağın hər obasında, kəndində ustad aşıqlar və balaban ifaçıları yaşayır. Bu bölgədə fəaliyyət göstərən balaban ifaçılarının Gədəbəy aşıq sənətinin inkişafında əvəzsiz töhfələri olmuşdur. Gədəbəy bölgəsinin balaban ifaçıları digər bölgələrdən fərqləndirən əsas xüsusiyyət onların zurna, tütək kimi digər nəfəs alətlərində də peşəkar ifaçılıq bacarığına malik olmalarıdır.
Açar sözlər: aşıq, balaban, zurna, ifaçılıq, ənənə, folklor

Summary. One of the environments where Azerbaijani ashug art was born, developed, and local traditions were enriched is the Gadabay ashug environment. In this region, the ancient spiritual culture, music, folklore, and saz-soz art of Azerbaijan have developed and continued to survive throughout history. Master ashugs and balaban performers live in every hamlet and village of this land. The balaban performers operating in this region have made invaluable contributions to the development of Gadabay ashug art. The main feature that distinguishes the balaban players of the Gadabay region from those of other regions is that they also have professional skills in playing other wind instruments such as the zurna and the tutek.
Keywords: ashug, balaban, zurna, performance, tradition, folklore

Giriş. Milli mədəniyyətimizin tarixində aşıq sənəti öz bənzərsiz xüsusiyyətləri ilə seçilən sinkretik sahəni əhatə edir. Zəngin tarixi ənənələrə malik olan aşıq sənəti xalqımızın yaşayış tərzinin və intellektual səviyyəsinin ayrılmaz hissəsidir. Bu baxımdan tarixin dərinliklərindən günümüzədək gəlib çatan nəcib hislər, zərif duyğular və müdrik kəlamlar xalqımızın mənəvi dünyasının formalaşmasında və yüksək təfəkkürün inkişafında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir.

Təsadüfi deyil ki, bəşəri fikir xəzinəsinə Nizami, Nəsimi, Füzuli kimi dahilər bəxş edən xalqımız öz şairləri ilə birlikdə məşhur saz-söz ustadları ilə də fəxr edir. Buna misal olaraq Qurbaninin, Abbas Tufarqanlının, Miskinli Abdalın, Sarı Aşığın, Aşıq Alının, Aşıq Ələsgərin dərin mənalı, hikmətli sözləri bugün də xalqımızın qəlbində və ruhunda yaşamaqdadır.

Azərbaycan aşıq sənətini yaşadan tarixi bölgələrdən biri də Gədəbəy aşıq mühitidir. Bununla yanaşı, Gədəbəy Azərbaycanın füsunkar təbiəti, qədim tarixi abidələri və zəngin folklor yaradıcılığı ilə tanınan antik ərazilərdəndir. Bugün bərəkətli, səfalı torpağın hər obasında, kəndində ustad aşıqlar və balaban ifaçıları xalqın toy-düyünlərində iştirak edirlər. Məhz bu bölgədə fəaliyyət göstərən balaban ifaçılarının Gədəbəy aşıq sənətinin

inkişafında əvəzsiz töhfələri olmuşdur. Burada balaban ustadlarını digər bölgələrdən fərqləndirən əsas cəhətlərdən onların zurna, tütək kimi nəfəs alətlərində də peşəkar bacarıqlarını, məharətlərini nümayiş etdirməkdədirlər. Bu mahalın musiqi sənətində bəhs olunan tanınmış balaban ifaçıları Bəhlul Hacıyev (Şınıx kəndi), Leizm Bağırov (Kərimli kəndi), Dəmir Hacıyev (Şınıx kəndi), Məmmədov Hüseyn(Saratovka kəndi), Məhəmməd Məmmədov(Kərimli kəndi), Ələddin Əhmədov (Düzrəsul kəndi), Rəşid Rüstəmov (Gər-Gər kəndi), Bəşir Cəfərov (Parakənd), Nizami Abbasov (Parakənd kəndi), Eldar Musayev (Gər-Gər kəndi), Tahir Xəlilov (Dəyirmandağı kəndi), İsa Murğuzov (Qalakənd kəndi), Sərdar Məmmədov(Arıqıran kəndi) önəmli xidmətləri ilə xalqın hörmətini qazanmışlar.



Gədəbəyin Parakəndində yaşamış Nizami Abbasov zurna və balaban alətində el məclislərində müxtəlif konsert salonlarında sənətini uğurla nümayiş etdirmişdir. Qeyd etməliyik ki, bu sənəti atası Əli Abbasovdan öyrənmişdir.

Son illərə qədər Nizami Abbasov, övladları Nemət və Səxavətlə birgə bu sənəti ailə ənənəsi kimi davam etdirərək üçlük şəklində yaşatmışlar. Onu qeyd etmək istərdik ki, qara zurnada bir çox xalq rəqsləri, mahnıları, o cümlədən "Heyva gülü", "Cütçü", "Yallı", "Tərəkəmə", "Qarabağ Şikəstəsi", "Vağzalı", "Əjdər əmi mahnısı", "Aman Tello", aşıq havalarından isə "Ruhani", "Ruhani döndərməsi", "Misri", "Cəngi Koroğlu", "Sallama Koroğlu", "Əvşarı", "Çoban bayatı", "Kərəm gözəlləməsi" kimi havaları mükəmməl ifa etmişlər. Bu baxımdan Qazax bölgəsində də bu ənənə Gədəbəydə olduğu kimi davam etməkdədir.

Filologiya elmləri doktoru, professor, Azərbaycan aşıqlar birliyinin sədri Məhərrəm Qasımlı qeyd edir ki, aşıq sənətinin və ifaçılıq ənənələrinin qorunub yaşamasında Gədəbəy mühitinin böyük şöhrəti və tərəqqisi olmuşdur.

Bu gün də Gədəbəy aşıqlarının çağdaş musiqi-söz repertuarı və ifaçılıq ənənələri olduğu kimi yaşamaqda davam edir (Qasımlı, 2004: 187). Apardığımız tədqiqatlar nəticəsində bu baxımdan ustad balabançıların yaradıcılığında yeni havaların meydana çıxması əlamətdar hal kimi dəyərləndirilir.

Vaxtilə bu bölgədə yaşamış və yaradıcılıq fəaliyyətini göstərmiş balabançılardan:

1.Bağırov Leizm (1931-2016)

2.Məhəmmədov Məmməd (1935-2014)

3.Rüstəmov Rəşid (1938-1998)

4.Cəfərov Bəşir (1938-1999)

5.Murğuzov İsa (1932-1989)
6.Quliyev Şahniyar (1944-2017)
7.Musayev Eldar (1945-2017)
8.Abbasov Nizami (1946-2024)

Balaban sənəti şifahi ənənəyə əsaslanaraq ustaddan şəyirdə, dədədən oğula, nəsildən-nəsilə ötürülərək bugün də öz ilkin formasını, ifa tərzini və mahiyyətini qoruyub saxlamaqdadır. Türk xalqlarının musiqi mədəniyyətində ortaq dəyər kimi bu ənənə davam etməkdədir.

Gədəbəydə balaban, zurna aləti yüz illərdən gələn ənənə 30-cu illərdən daha da inkişaf etməklə günümüzədək toy-düyünlərin, el şənliklərinin yaraşığı kimi status qazanmışdır. Sazla balabanın birgə qoşalaşması aşıqların musiqi ifaçılıq sənətindəki məharətini daha da təkmilləşdirərək onların ifa üslubunu zənginləşdirmişdir. Onu da qeyd etməliyik ki, Sərdar Məmmədov 2016-cı ildə, Şəhniyar Quliyev 2017-ci ildə əməkdar mədəniyyət işçisi adına layiq görülmüşlər. Bu da balaban sənətinə verilən dəyərin bariz nümunəsidir.

Nəfəs alətləri ifaçısı tədqiqatçı alim, professor Abbasqulu Nəcəfzadə "Etnoorqanologiya" adlı əsərində qeyd edir ki, " Balaban aləti bütün dövrümüzdə Şirvan mahalında digər çalğı alətləri ilə müqayisədə daha çox sevilmişdir. Ulu ozanların yaratdığı saz qərb bölgəsində hər bir evdə olduğu kimi, balaban da Şirvan mahalı üçün bugünümüzə qədər mühüm çalğı aləti sayılmış və bugün də belədir" (Bəhmənli, 2025: 8).

Fikrimizcə, müəllifin burada düzgün yanaşmadığını hesab edirəm. Bu baxımdan qərb bölgəsinin aşıqları tarixən saz, balaban, zurna müşayiəti ilə el məclislərinin sənətkarları olmaqla əhəmiyyətli rol oynamışlar. Uzun illər ərzində Göyçə, Qaraqoyunlu, Gəncəbasar, Kəlbəcər, Qazax, Şəmkir, Gədəbəy və digər bölgələrdən olan aşıqlar saz və balabanda eyni anda sinxron şəkildə ifa edərək musiqidə xüsusi bir harmonik ahəng yaratmışlar. Bizlərə məlumdur ki, Qərb mühitinin balaban ifaçılarının əksəriyyəti qara zurna, tütək, hətta nağarada, sazda ifa edirlər.

Azərbaycanın məşhur aşığı Əkbər Cəfərov gənc yaşlarında balaban ifaçısı kimi aşıqları müşayiət etmişdir. Lakin bir neçə ildən sonra aşıqlıq sənətinə qayıdaraq xalqımızın böyük sənətkarlarından birinə çevrilmişdir.

Hal-hazırda Gədəbəydə balaban ustadı kimi tanınan Sərdar Məmmədov həm də aşıqlıq etmiş, xalq arasında hörmət, ehtiram qazanmışdır.

Günümüzdə Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio verlişləri musiqi arxivində Gədəbəy aşıqları və balabançıların vaxtilə lentə alınmış bir çox klassik aşıq havalarını müşayət etməsinin şahidi oluruq. Dastanlar fonetekada qorunub saxlanılır. Bununla yanaşı, "Valeh və Zərnigar" dastanını söyləyən prezident təqaüdçüsü, əməkdar mədəniyyət işçisi İsfəndiyar Rüstəmovun ansanblında çıxış edən balaban ifaçıları Rəşid Rüstəmov və Bəşir Cəfərov tərəfindən ifa olunan "Çoban bayatı" səsləndirilməsi təqdirəlayiqdir.

Musiqi dünyasının elmi yaradıcılıq mərkəzinin təşkil etdiyi ekspedisiyalar çərçivəsində, müxtəlif illərdə 1987-2003-cü illərdə musiqişünas alimləri Tariyel Məmmədov, Fəttax Xalqzadə, Gülnaz Abdullazadə, İlqar İmamverdiyev, Azad Ozan, Akif Quliyev və bu sətirlərin müəllifi Gədəbəyin ustad sənətkarlarından folklor nümunələrini audio-video yazıya almışlar. Bu sətirlərin müəllifi 2008-2013-cü illərdə İTV kanalında yayımlanan

“Ozan məclisi” adlı verlişdə proqram apardığımız illər çərçivəsində Azərbaycan, Təbriz, Qaradağ ustad aşıq və balaban ifaçılarının çıxışları xalqımız tərəfindən geniş maraq doğurmuşdur.

Müasir dövr hər bir xalqın milli-mənəvi ənənələrə qayıdışını və xalq mədəniyyətinin inkişaf mərhələsini ifadə edərək eyni zamanda xalqın öz kimliyini daha dərindən dərketmə prosesini əks etdirir. Bugün aşıq və balaban sənətinin, ustad-şagird ənənələrinin qorunub saxlanılması, təbliği, gələcək nəsillərə ötürülməsi Azərbaycan folklorunun və musiqişünaslığının mütəxəssisləri üçün həmişə aktual və diqqət mərkəzində olan məsələdir. Təəssüf ki, son illərdə Gədəbəy bölgəsinin balaban ifaçılarının sayında azalma müşahidə olunmaqdadır. Fikrimizcə, bu xoşagəlməz hal ustad və balaban sənətkarlarının dünyasını dəyişməsilə bağlı olan məsələdir. Bu bölgədə balabanın yerinə qarmon alətinin meydana gəlməsi və aşıq havalarını müşayiət etməsi ənənəvi musiqi mühitinin dəyişməsi baxımından arzuolunmaz bir hal kimi qiymətləndirilir. Onu da qeyd edək ki, bugün gənc aşıqların yanında balaban ifaçısı daha çox görünməməkdədir və onun əvəzinə çağdaş günümüzdə Gədəbəy bölgəsində aşıqları müşayiət edən qarmon musiqiçilərin adlarını – Fərhad Muradov, Rafiz Məmmədov, İzzət İsgəndərov və s. başqalarını misal göstərmək olar.

Balaban aşıq ansablların ayrılmaz tərkib hissəsidir. Aşığın repertuarını, onun səs imkanlarını, ifa etdiyi havaların kökünü, tonalllığını dərindən bilən balabançı hər bir aşıq üçün əvəzsiz dəyər daşıyır. Azərbaycanda mövcud olan aşıq məclislərinin əksəriyyətində aşıq dəstəsi öz sənətini nümayiş etdirərək balaban ifaçıları ilə birlikdə fəaliyyət göstərir. Balaban ifaçılığı aşıq sənətinin musiqi ənənələrini və harmoniyasını daha da zənginləşdirir.

Son olaraq balaban sənətinə lazımı qayğı və diqqətin yetirilməməsinə baxmayaraq, Gədəbəy balaban sənəti yerli regional imkanlar daxilində öz tarixi köklərini qoruyub saxlamaqdadır.

ƏDƏBİYYAT

Abdullayeva, Səadət (2007). “Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri”. Bakı: “Adiloğlu” nəşriyyatı, səh 276.

Bəhmənli, R.B. (2025). Ustad Əli Dədənin rəqs meolodiyaları. Monoqrafiya, Bakı: “Elm və Təhsil” nəşriyyatı, səh 160.

Cəmiloğlu, İlqar (2024). Əli İmamverdiyev “2024-cü ildə Türkiyədə Azərbaycan zurna ifaçılığı sənətinin ustadı” (Kalvalı Ali Dede-150.) Ankara: İrşad yayım evi, səh 262.

Əliyev, Mübariz F.(2000). “20-ci əsr Gədəbəy aşıq sənəti”. “Musiqi dünyası” jurnalı, Bakı, səh.86.

Əliyev, Mübariz F. (2011). “Aşıq sənətində musiqi ifaçılıq ənənələrinin bəzi tarixi aspektləri” (Gədəbəy aşıq mühiti). “Konservatoriya” jurnalı №3. Bakı: Elm, səh 70-73.

Qasımlı, Məhərrəm P. (2003). “Ozan aşıq sənəti”. Bakı: Uğur, səh. 308.

Qasımlı, Məhərrəm P. (2004). “Ozan aşıq sənəti”. Bakı, səh.187.

Qəniyev, S.M. (2003). “Şirvan aşıq Mirzə Bilal”. Bakı: Nurlan, səh.307

İsrafilova, İ.Q. (2021). “Şirvan (Şamaxı) bölgəsinin musiqi ənənələrində balaban alətinin yeri və əhəmiyyəti”. “Musiqi dünyası” jurnalı. 1-86, səh 93

Kərimi, A.K. (2000). “Göyçə aşıq məktəbi böyük Qaraqoyunlu”. “Musiqi dünyası” jurnalı №2, Bakı, səh 81-85

Nasiba SABIROVA
Filologiya fanlari doktori (DSc), professor
Xorazm viloyati Pedagogik mahorat markazi
E-mail: sabnas1@yandex.ru

O`ZBEK DOSTONCHILIGINING O'ZIGA XOS XUSUSIYATLARI
(Xorazm baxshilar repertuari va ijrochilik mahorati)

Özet. Ushbu maqolada Xorazmda doston ijrosida soz, musiqaga asosiy e'tibor qaratilishi, har bir nag'ma-kuy maxsus nomlangan bo'lganligidan kuylarni esda saqlash baxshi zimmasiga yanada ko'proq mas'uliyat yuklashi, baxshilar repertuari va ijrochilik mahorati haqida so'z boradi. Bundan tashqari baxshida o'z kasbiga e'tiqod, kuch-g'ayrat bo'lishi shart ekanligi, xorazmlik Suyav baxshi Muhammad Rahimxon Soniy-Feruz dargohida "Ero'g'li" dostonini 21 kecha muntazam kuylagani, hatto poyariqlik Amin baxshi "Alpomish" dostonini uch oy mobaynida kuylagani va bunday real ma'lumotlar hozirda afsonaday bo'lib tuyulishi, baxshi mahorati ko'p narsaga bog'liq ekanligi, eng avvalo an'anadan boshlanishi lozimligi xususida fikr-mulohazalar bildirilgan. Shuningdek, doston kuylash an'anasi asrlar bo'yi avloddan avlodga o'tib kelganligi, iqtidorli baxshilar uni muntazam takomillashtirib kAlishgani, ammo ijrochining shaxsiy mahorati faqat an'ana doirasidagina ro'yobga chiqshi maqolada misollar asosida keltirib o'tilgan. Dostonchilikning sir-asrorini puxta bilmagan ijrochi o'z mahoratini namoyon qila olmasligi, bu sir-asror asosan, doston kompozitsiyasida namoyon bo'lishi, folklorshunoslikda bu hodisani epik qolip deb yuritilishi yuzasidan qiziqarli ma'lumotlar berilgan.

Kalit so'zlar: baxshichilik, baxshichilik repertuari, ijrochilik mahorati, baxshichilik maktabi, doston ijrosi, soz, musiqa, dostonchilik, doston kuylash an'analari

Summary. This article discusses the emphasis on words and music in the performance of epics in Khorezm, the fact that each melody has a special name, so the memorization of melodies puts more responsibility on the baxshi, the repertoire of baxshis and performance skills. Besides, Bakhshi must have faith and energy in his profession. Suyav Bakhshi from Khorezm Muhammad Rahimkhan sang the epic "Erogli" for 21 nights at Soniy-Feruz. It has been suggested that the skill of the bakhsh depends on many things, starting with tradition. The article also cites examples of the fact that the tradition of singing epics has been passed down from generation to generation for centuries, and talented bakhshis have constantly improved it, but the personal skills of the performer are realized only within the tradition. Interesting information is given about the inability of the performer, who did not know the secrets of epic poetry, to demonstrate his skills, the fact that this mystery is mainly reflected in the composition of the epic, and in folklore this phenomenon is called an epic pattern.

Keywords: baxshichilik, baxshichilik repertoire, performance skills, baxshichilik school, epic performance, soz, music, dostonchilik, epic singing traditions

ÖZBƏK DASTANÇILIĞININ ÖZÜNƏMƏXSUS XÜSUSİYYƏTLƏRİ

(Xarəzm baxşılarının repertuarı və ifaçılıq məharəti)

Özət. Bu məqalə Xarəzmdə dastanların ifasında söz və musiqinin əhəmiyyətinə, hər bir melodiyanın xüsusi adının olmasına diqqət yetirir. Beləliklə, melodiyaların yaddaşda saxlanılması baxşının üzərinə daha böyük məsuliyyət qoyur, həmçinin baxşının repertuarı və ifa bacarıqları önə çıxır. Bundan əlavə, baxşi öz peşəsinə inam və enerji sahib olmalıdır. Xorazmdan olan Suyav Baxşi, Məhəmməd Rəhimxan, "Eroğlu" dastanını 21 gecə boyunca Soni-Fəruzda ifa etmişdir. Məqalədə baxşının bacarığının ənənə ilə başladığı və bir çox amildən asılı olduğu irəli sürülür. Məqalədə həmçinin qeyd olunur ki, dastan oxuma ənənəsi əsrlər boyu nəsildən-nəslə keçmiş və istedadlı baxşilər onu daim inkişaf etdirmişlər, amma ifaçının şəxsi bacarıqları yalnız ənənə daxilində reallaşır. İfaçının, dastan poeziyasının sirrlərini bilməməsinin, öz bacarıqlarını nümayiş etdirə bilməməsinin maraqlı məlumatları verilir; bu sirrin əsasən dastanın kompozisiyasında əks olunduğu və xalq ədəbiyyatında bu hadisənin "dastan naxışı" adlandırıldığı vurğulanır.

Açar sözlər: baxşıcılıq, baxşıcılıq repertuarı, ifa bacarıqları, baxşıcılıq məktəbi, dastan ifası, söz, musiqi, dostançılıq, dastan oxuma ənənələri.

Kirish. Doston xalqimiz bisotidagi buyuk obidadir. Uning asrlar osha saqlanib, ajdoddan-ajdodga o'tib kAlishida ko'plab baxshilar shajarasining hissasi bor. Shu boisdan ham "...keng mundarijali, chuqur mazmunli, xilma-xil obrazlarga, rang –barang badiiy vositalarga, arxaik va barhayot lug'atga, tadqiqotchilar hali payqab ololmagan grammatik xususiyatlarga juda boy xalq dostonlarining asrlar osha saqlanib kAlishida zo'r qobiliyat egasi bo'lgan xalq shoirlarining xizmati g'oyat katta va tahsinga sazovordir"[1], deb yozganida talantli folklorshunos Hodi Zarif mutlaqo haqdir. Darhaqiqat doston o'z ijrochisi bilan tirikdir. Baxshi yoki xalfa, qolaversa qissaxon matndagi tafilotga jon bag'ishlaydi. Biroq, bu ijrochilar orasida baxshiga tenglashadigani yo'q[2].Chunki baxshi kuy, qo'shiq va badiiy nutqni jozibali qilib birlashtirgan holda auditoriyaga yetkazadi. "Baxshi ijrosida uning betakror ijrochilik iqtidori, talanti va musiqiy mahorati namoyon bo'ladi[3]. Shu nuqtai nazardan qaraganda professional baxshi darajasiga erishish hammaning ham qo'lidan kelavermaydi. "O'zbek xalqi va barcha baxshichilik maktablarining estetik printsipiga ko'ra chinakam xalq baxshisi birinchi navbatda tabiiy talantga ega, ya'ni xalqona ta'bir bilan aytganda "Xudobergan" bo'lishi kerak"[4].Shu boisdan ham professor M.Saidov: "Doston murakkab san'at asari bo'lib, uning doston bo'lishi uchun adabiy tekst, musiqa bo'lishi, kuylovchi hofizlik san'atini puxta egallagan va soz cherta bilishi zarur"[5], deb yozadi. Albatta doston ijrochisi yuksak xotira egasi bo'lishi ham shart va zarurdir. Ayniqsa Xorazmda doston ijrosida soz, musiqaga asosiy e'tibor qaratilib, har bir nag'ma-kuy maxsus nomlangan bo'lganligidan kuylarni esda saqlash baxshi zimmasiga yanada ko'proq mas'uliyat yuklaydi. Bundan tashqari baxshida o'z kasbiga e'tiqod, kuch-g'ayrat bo'lishi shart. Aks holda xorazmlik Suyav baxshi Muhammad Rahimxon soniy - Feruz dargohida "Ero'g'li" dostonini 21 kecha muntazam kuylamagan bo'lar edi. Hatto poyariqlik Amin baxshi "Alpomish" dostonini uch oy mobaynida kuylagan[6]. Bunday real ma'lumotlar hozirda afsonaday bo'lib tuyuladi. Baxshi mahorati ko'p narsaga bog'liq bo'lib, avvalo an'anadan boshlanadi. Doston kuylash an'anasi asrlar bo'yi avloddan avlodga o'tib kelgan. Iqtidorli baxshilar uni

muntazam takomillashtirib kAlishgan. Ammo ijrochining shaxsiy mahorati faqat an'ana doirasidagina ro'yobga chiqadi. Dostonchilikning sir-asrorini puxta bilmagan ijrochi o'z mahoratini namoyon qila olmaydi. Bu sir-asror asosan doston kompozitsiyasida namoyon bo'ladi. Folklorshunoslikda bu hodisani epik qolip deb yuritishadi. Professor M.Saidovning ta'kidlashicha, epik qolip va an'anaviy formulalar ot ta'rifi, poyga tavsifi, safarga otlangan qahramonga ota, ona yoki biror yoshi ulug' kishining nasihati, yo'l bo'lsin va unga javob, jang oldidagi faxriya yoki maqtanish-manmanlik kabilar doimiy o'rinlarda ishlatilib, dostonchilikda muhim o'rin tutadi[7].Epik qolip baxshi uchun tayyor andoza bo'lib xizmat etadi. Agar iqtidorli ijrochi bo'lsa, o'zi tomonidan yangi lavhalarni ham qo'shib, syujetni yanada boyitadi. Epik qolip doston kompozitsiyasi bilan uzviy bog'liq holda namoyon bo'ladi. Stilistik formulalar esa dostondan dostonga ko'chib yuradi. Shu jarayonda tobora sayqallashib boradi. Xorazm dostonlari romanik xarakterda bo'lganligi sababli ularda ot ta'rifi,poyga tavsifi kam uchraydi. Ushbu lavhalarnifaqat "Go'ro'g'li" turkumi dostonlaridagina uchratish mumkin. "Oshiq" turkumida esa epik ot obrazi yo'qligi uchun ot ta'rifi va poyga tavsifi umuman tushirib qoldirilgan. "Go'ro'g'li" eposida g'irotning ta'rifi juda ko'tarinki ruhda madh etilgan Go'ro'g'li mo''jizali g'irotga ega bo'lib, eranlardan fotiha olgandan so'ng jo'shib ketib bedovining ta'rifini boshlaydi:

Bedov otning ta'rifini boshlasam,
Shunqorligi uch yoshinnan ballidir.
Horimas oyoqli, toshdan tuyoqli,
Ko'zi tog' boshinda, bo'yni yollidir.

Uch yoshinnan qadam qo'ysa beshina,
Qashlaganda qo'llar yetmas boshina,
Olazarak boqar degra-deshina,
Kishnaganda chiqqan sasi ballidir.

Nor tuyaday masdir yetti yoshinda,
G'animlari qaltiraydi qoshinda.
Baland-baland tog' go'rinar tushinda,
Burgut sifatlidur ovda ballidur.

Bedov otning orzu-joni tandadur,
Pirim Shohimardon, dastim sandadur,
Go'ro'g'libek bir Xudog'a bandadur,
Tablada bosh bedov yovda ballidur[8].

Bola baxshi ijrosidagi ushbu dostonda Go'ro'g'li tomonidan ot ta'rifi ikki –uch o'rinda berilgan bo'lib, unda epik qahramonning epik otga bo'lgan sadoqati, muhabbati madh etiladi. O'z navbatida epik qolip tarkibidagi faxriyalar, maqtanishlar ham ko'zga tashlanadi. Baxshi o'z ijrosida faxriyalarni go'yo o'zi haqida aytayotgandek ishtiyoq bilan kuylaydi. Faxriya –maqtanish-manmanlikning yorqin ko'rinishi "Go'ro'g'li" eposining "Bozirgon" shoxobchasida keltirilgan. Unda Go'ro'g'li o'zini juda ulug'lagan holda ta'riflab, manmanlikkacha borib yetadi:

O’n sakkiz archin ot mindim,
Mindim, armonim qolmadi.
Zardan to’shaklar ustinda,
Yotdim, armonim qolmadi.

Savash guni quyruq eshdim,
G’anim bilan ko’p tashlashdim.
Dushman bilan qilichlashdim,
Chopdim armonim qolmadi.

Man surdim ajab davronni,
Tanda qo’ymadim armonni.
Urushg’anda yov qonini,
Do’kdim armonim qolmadi.

Umrim o’tar qolmas boqi,
Man gazdim yaqin yiroqi,
Go’rdim Shirvonu Iroqi,
Yurdim armonim qolmadi.

Dog’lardan jayron qochirdim,
Daryodan otni oshirdim,
Eramnan pari gatirdim,
Surdim armonim qolmadi.

Go’ro’g’li der: ot chopdirdim,
Yeddi fildan o’q o’tirdim,
Do’stlara sharob ichirdim,
Ichdim armonim qolmadi.

O’n to’rt banddan iborat ushbu faxriyada Go’ro’g’li barcha faoliyatini bir-bir maqtab o’tadi. Baxshi ulardagi maqtanish ifodasini alohida urg’u bilan ifodalashga harakat qiladi. Chunki, dostonning ushbu joyi syujet tuguni bo’lib, voqealar rivojini boshlab beradi. Shu sababli ijrochi faxriyaning, o’zicha maqtanishning oqibatinimalarga olib kAlishini ko’rsatish uchun Go’ro’g’lining faxriyasiga Og’a Yunus parining munosabatini so’z orqali ifodalashga o’tadi: Go’ro’g’li bu so’zni aytib tamom qilg’onnan keyin, Og’a Yunus pari qarasa, Go’ro’g’li suvchisinacha maqtadi,lekin parizodni dila olmadi, Go’ro’g’li bu so’zni aytib durg’onda parizod dolonning u yoqinnan bu yoqina o’tib, ashulani eshitib: tomosha qilib durg’on adi.

Parizod Go’ro’g’lini so’zlarini eshitgannan keyin, qopisini gumburdatib ochib yubordi: ey, Go’ro’g’li sulton san na dab maqtanib o’tiribsan, dedi. O’n ikki ming uyli takali turkmanim bor, yigirma to’rt ming uyli ali ilim bor, mani na armonim bor, dab aytasan dadi. Qirq yigitim yonimda bo’lsa, olg’on yerni oldim, chopg’on yerni chopdim dab aytasan, zo’rdan zo’r ko’p, dadi. Magaram bir yera borsang, qazong yetib o’lsang,

izingda og'adan ining, otadan zuryoding yo'q, bu sango bir armon amasmi, dadi. Go'ro'g'li lol bo'lib o'tirvadi, zuryod so'zini eshitib, mazasi qochib getavardi. Saiston viloyatinda Salsolni o'g'li Bozirgon dagan do'ragan akan dadi, sani talab qilib, galib, qal'angni bir hafta qamal qilib getdi, bu sango bir armon amasmi, dedi. Agarda mani so'zima ishonmido'vin bo'lsang, darvozog'a bir xat diqib getdi, chiqib olib go'r na dagan akan dadi. Go'ro'g'li shatta o'rninnan turib, xatni go'rib, Bozirgonni galganligini bilib, yigitlarini chaqirib yonina oldi.Yigitlarina maslahat barib, yigitlarini urusha tayyorlab otlarni zardan zabardan egarlab, o'q-yoylarini bo'ynina osib, qalqona cho'lanib Go'ro'g'li Bozirgonni izinnan sharpildab otlandi [9]. Bola baxshi nasriy bayonda eshituvchilarning ruhiyatiga kirib, bosh qahramonning ichki kechinmalarini tasvirlash orqali ularga ta'sir o'tkazadi. Og'a Yunus pari erining maqtanishiga quloq solib, o'zining nomiga bir og'iz xushomad so'z aytilmaganidan jahli chiqib, Go'ro'g'liga Bozirgon raqibi haqida xabar beradi. Ayniqsa Og'a Yunus parining befarzandlik haqidagi so'zi Go'ro'g'liga jiddiy ta'sir o'tkazadi. Baxshining ushbu bayoni tinglovchilarda jiddiy e'tibor uyg'otadi. Voqeaning endi qaysi tomonga yo'nalishini baxshidan orziqib kutishadi. Shu tariqa doston voqealari o'z rivojiga chiqa boshlaydi. Baxshining badiiy nutqdagi mahorati auditoriyani to'la doston voqealari ichiga olib kiradi. Barcha doston ijrochilari ham asar voqealariga auditoriyani to'la rom qila olmaydi. Buning uchun baxshi soz va so'z qudratini o'zida jamlagan bo'lishi, yuksak talant va mahorat egasi sifatida shakllanishi zarur.

Bola baxshi-Qurbonnazar Abdullaev og'zaki badiiy nutqda turli stilistik usullarga murojaat qiladi. Ayniqsa, "Go'ro'g'li" turkumi dostonlari ijrosida badiiy nutqqa ko'proq e'tibor qaratadi. Dialog personaj xarakterini, ichki tuyg'usini ochib berishda asosiy omil bo'lib xizmat etadi. "Go'ro'g'lining uylanishi" dostonida Og'a Yunus pari bilan Go'ro'g'lining uchrashuvi epizodi bo'lib, unda Og'a Yunus pari Go'ro'g'li bilan Chamlibelga yo'l olmoqchi bo'ladi. O'shanda uning enaga kampir bilan o'zaro so'zlashuv sahnasi baxshi tilidan dialog shaklida juda ta'sirchan ifodalangan. Parcha keltiramiz:

"Darrov xizmatkor kampirni chaqirdilar. Xizmatkor kampir deshona chiqib, Go'ro'g'liga bir qaradidon ortina qaytavardi. Galib parizoda aytdiki, ey Og'a Yunus parizod, dushingda go'rgan odamzod shumi, dadi.

-Top o'zi, shu-dadi parizod.

-Agar shu bo'ladovin bo'lsa, san mani so'zima quloq sol-dadi kampir. –Ammo lekin so'zimni qabul qilsang ham ixtiyoring qilmasang ham ixtiyoring o'zingda, dadi kampir.

-Qani na gaping bo'lsa aytavar, -dadi parizod.

-Agar aytsam, -dadi kampir, -bu galgan odamzoddur, san parizodsan. Odamzod tuproqdan, parizod nurdan yaralg'an, sizlar bir-biringa hech do'g'ri galmisan, -dedi kampir.

-Yo'q, -dedi parizod, man rost dushimda shungo al bardimmi, tuproqmi, doshmi shungo o'z tanimni baxsh etaman, dadi parizod. Shunda kampir aytdiki, odamzodning boshqa hunarlari ham bor. San odamzoda borsang, xaros qo'shasan, yer ag'darasan, non yopasan, maydonnan tazak yig'nisan, o'joqa o't yoqasan, bu ishlar saning alingnan galavo'larmakin, dadi kampir.

-Roziman – dadi parizod.

-Agar san munga rozi bo'lsang, odamzodning yana bir hunari bor, mungo rozi bo'lmassan, -dadi kampir.

-Na hunar akan, dadi parizod.

-Bu odamzod dagani bir –ikki xotina qanot atmidi, ustinga o'ylanadi, yor so'vadi, -dadi kampir. Hamma gapa rozi bo'lib durgan parizod shu yera galganda sal o'ylanib qoldi.

Go'ro'g'li qopida durip bu gaplarni eshitib durvadi. Oxirgi gapdan so'ng parizodning ikkilanganini ko'rib, sal mazasi qochdi. Kampirni bu gapina ishonib ishni buzjoq-ov, bu dap, parizoda qarab, ko'nglini go'tarib" [10].

Ikki ayolning ichki kechinmasi dialog shaklida juda ta'sirchan ifodaga tortilgan. Unda ayollarga xos bo'lgan andisha, xavotir, ehtiyotkorlik, tashvish, rashk, sevgi, iztirob kabi turli tuyg'ular aralashib, oilaviy-maishiy hayotga oid kartina yuzaga kelgan. Ammo oxir oqibat sevgi-muhabbat bularning barchasidan ustun keladi. Bu lavhani baxshi tabiiy, ravon badiiy nutq orqali bayon qiladi. Eng asosiysi ayol tuyg'usiga jiddiy ta'sir etadigan nuqtani ijrochi aniqtopa olgan. Og'a Yunus pari enaganing aytgan barcha e'tirozlariga befarq qaraydi. Biroq, "Odamzoti bir-ikki xotinga qanoat qilmaydi, ustingga xotin oladi", degan so'zini eshitgach, ikkilanib qoladi. Ushbu epizod ayolning ruhiy holatiga aloqador bo'lib, baxshi uni qahramon ichki tuyg'usini yoritish uchun kiritgan va real kartinani namoyon qilib, tinglovchilarda hayotiy tuyg'u uyg'ota olgan. Chunki auditoriya ahli Og'a Yunus parining qaysi tomonga rizolik bildirishiga qiziqib, uning Go'ro'g'li bilan bosh qo'shishiga hayrixoh sifatida qarashadi. Bola baxshining badiiy nutqida kinoya, qochirim, shama, kesatik kabi leksik usullar ham ko'p uchraydi. Uning repertuarida "Go'ro'g'li" turkumi dostonlari asosiy o'rinni egallaydi. Og'zaki nutq negizida namoyon bo'ladigan badiiy tasvir ijrochi mahorati orqali o'zining rangin qirralariga ega bo'lgan. Unda Xorazm xalqining og'zaki so'zlashuv nutqidagi milliy kesatiq va kinoyalar faqat o'g'uz lahjasi vakillari leksikasi bilan aloqadordir. "Avazxon" dostonidagi badiiy nutqda tilning leksik ma'nodorligi baxshi mahorati orqali original tarzda namoyon bo'lgan.

ADABIYOT

Hodi Zarif. Ulkan xalq san'atkori. // Ergash shoir va uning dostonchilikdagi o'rni. –T.: Fan, 1971. –B.8. (8-40).

Ro'zimboyev S.R. Epos haqida qaydlar. // Saylanma. –Urganch, "Xorazm", 2012. –B.222. (222-295).

Bozorov A. Вопросы авторство и творческой индивидуальности бахши в узбекском нпродном дастанном сказительстве. AKD. –T.: 1991. –S.15. (18).

Qahhorova Sh. Baxshi estetik ideali haqida. / O'zbek folklorshunosligi masalalari. Vtom, -T.: 2015. –B.41. (40-44)

Saidov M. O'zbek xalq dostonchiligida badiiy mahorat. –T.: Fan, 1969. –B.21. (264).

Mirzaev T. Эпос и сказитель. –S.47-48.

Saidov M. Xalq dostonlarida epik qolip va an'anaviy formulalar. // O'zbek filologiyasi masalalari. Научные труды ТашГУ вып. 362. –T.: 1970. –S.52.

"Go'ro'g'li". –Urganch, "Xorazm", 2004. –B.41 (476).

"Go'ro'g'li". –Urganch, "Xorazm", 2004. –B.358-359(476).

"Go'ro'g'li". –Urganch, "Xorazm", 2004. –B.65 (476).

Sabirova N. Xorazm baxshichilik va xalfachilik an'analari.- Toshkent, "FAN" 2021.- B.56-68

Nərmin BABAYEVA
AMEA Folklor İnstitutu
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0007-7012-1480
E-mail: armin.babayeva.85@inbox.ru

AŞIQ YARADICILIĞINDA DAĞ MOTİVLƏRİ MİLLİ KİMLİK KONTEKSTİNDƏ

Özət. Türk-Oğuz babalarımızın bizə miras qoyub getdiyi Azərbaycan adlı Vətənimiz nəhəng tarixi, siyasi və mədəni coğrafiyaya malik olmuşdur. Xalqımız Azərbaycanın bütövlüyünü qorumaq, onun tarixi əzəmətini yaşatmaq uğrunda ağır mücadilələr aparmışdır. Lakin tarixi gedişat zəminində Vahid Azərbaycan zamanla parçalanmış, ayrı-ayrı dövlətlərin tərkibində qalmışdır. Buna baxmayaraq, xalqımızın mənəvi kimliyi o qədər güclü olmuşdur ki, heç bir parçalanma bizi bir-birimizdən ayrı sala bilməmiş, xalq öz birliyi və bütövlüyünü daim özünün milli yaddaşında və bu milli yaddaşın əsas kodlarından olan folklor yaddaşında qorumuşdur.

Məqalədə Qərbi Azərbaycanın, Göyçə, Zəngəzur və Dərələyəz sənətkarlarının yaradıcılığından verdiyimiz bu nümunələr həm adları çəkdiyimiz şairlərin, həm də ümumiyyətlə, Qərbi Azərbaycan aşıq və el şairlərinin dağlara həsr etdiyi şeirlərinin cüzi bir hissəsidir. Əsasən təsviri xarakter daşıyan bu tədqiqatımızdan aydın olan əsas nəticə ondan ibarətdir ki, Qərbi Azərbaycan el-aşıq poeziyasında təbiət təsvirləri aparıcı mövqeyə malikdir. Təbiət təsvirləri içərisində tərənnüm olunan obyektlərdən ən birincisi dağlardır. Dağlar Qərbi Azərbaycan sənətkarlarının poeziyasında, sadəcə, təbiət obyekti kimi deyil, canlı varlıqlar kimi tərənnüm və təqdim olunur. Bununla bağlı gəldiyimiz əsas qənaətə görə xalq inanclarının, ənənəvi düşüncənin çox güclü olduğu bu regionda dağların antropomorflaşdırılması əski dağ kultu mifik düşüncəsi ilə bağlıdır. Bu cəhətdən belə hesab edirik ki, Qərbi Azərbaycan el-aşıq poeziyasındakı dağ obrazının poetik semantikasını dağ kultu inancları, mifik görüşləri ilə əlaqədə tədqiq etmək daha doğru istiqamətdir.

Açar sözlər: Qərbi Azərbaycan, aşıqlar, el şairləri, təbiət motivi, dağ motivi

Summary. The homeland we inherited from our Turkic-Oghuz ancestors, Azerbaijan, has historically possessed vast political, cultural, and geographical significance. Throughout history, our people have fought hard to preserve the unity of Azerbaijan and to keep alive its historical grandeur, sacrificing their blood in this struggle. However, as a result of historical processes, united Azerbaijan was fragmented and remained under the rule of different states. Nevertheless, the spiritual identity of the Azerbaijani people proved to be so strong that no partition could separate us; our people preserved their unity both in the collective memory and in folklore, which is one of the main carriers of this memory.

This article examines nature descriptions in the works of poets from Western Azerbaijan, particularly from the regions of Goycha, Zangazur, and Daralayaz. The examples presented here represent only a small portion of the poetry dedicated to

mountains by both individual poets mentioned and Western Azerbaijani folk and ashig poets in general. The study reveals that depictions of nature hold a leading role in this poetry, with mountains being the most prominent object of praise. In these works, mountains are not portrayed merely as natural elements but are personified as living beings. This feature is closely connected with ancient mountain cults, traditional bAliefs, and mythological thinking that were deeply rooted in the region. Therefore, we conclude that the poetic semantics of the mountain motif in Western Azerbaijani folk-ashig poetry should be studied in the context of mountain cult bAliefs and mythological views.

Keywords: Western Azerbaijan, ashigs, folk poets, nature motif, mountain motif

Giriş. Türk-Oğuz babalarımızın bizə miras qoyub getdiyi Azərbaycan adlı Vətənimiz nəhəng tarixi, siyasi və mədəni coğrafiyaya malik olmuşdur. Xalqımız Azərbaycanın bütövlüyünü qorumaq, onun tarixi əzəmətini yaşatmaq uğrunda ağır mücadilələr aparmış, qanı qurbanlar vermişlər. Lakin tarixi gedişat zəminində Vahid Azərbaycan zamanla parçalanmış, ayrı-ayrı dövlətlərin tərkibində qalmışdır. Buna baxmayaraq, Azərbaycan xalqının mənəvi kimliyi o qədər güclü olmuşdur ki, heç bir parçalanma bizi bir-birimizdən ayrı sala bilməmiş, xalq öz birliyi və bütövlüyünü daim özünün milli yaddaşında və bu milli yaddaşın əsas kodlarından olan folklor yaddaşında qorumuşdur.

Akademik Yaşar Qarayev yazır: "Vaxtilə bir bütün olan milli-inzibati ərazimizdən tarixi folklor bölgələri əsrlər boyu tez-tez qopub-düşüb. Ən böyük itkilər son iki yüz ildə baş verib. Təkcə onu demək kifayətdir ki, ən səciyyəvi folklor bölgələri hamısı (əksəriyyəti) indi çağdaş milli-inzibati ərazidən çıxdaş olub, hüquqi-siyasi xəritədən kənarda qalıb: Göyçə mahalı və Çıldır-Ağbaba, Borçalı və Dərələyəz, Dərbənd və Kərkük-Tuz Xurmat... Urmiya, Təbriz, Savə, Zəncan ilə ayrılığı mən hələ demirəm. Xəritəmiz yalnız folklorumuzda dəyişməyib, bütün qalıb. Kərküklə və Təbrizlə, Göyçə ilə və Qarabağla, Dərbəndlə və Borçalı ilə indi də bir yerdə, bütövdə yaşadığımız mənəvi məkanın adı – folklordur... Sehrli və müqəddəs folklor ərazisindən bir sətri, bir qarışı da Qorqud və Koroğlu, Oğuz xan və Boz Qurd, Xıdır Nəbi... yada, qəsbkara güzəştə getməyib" (Qarayev, 2009: 3).

Tarixi Azərbaycan yaddaşının ən nəhəng və mühüm fəsillərindən birini Qərbi Azərbaycan təşkil edir. Bu, XX əsrin əvvəllərində Çar Rusiyasının Azərbaycan torpaqlarında yaratdığı və ermənilərə forpost dövlət kimi verdiyi torpaqlarımızdır. Azərbaycan xalqı 44 günlük Vətən Savaşında qanlı mübarizə edərək Azərbaycan Respublikasının torpaq bütövlüyünü bərpa etdi. Hal-hazırda Qərbi Azərbaycan adlanan tarixi Vətənimizə olan haqlarımız uğrunda böyük bir mübarizə başlanıb. Bu mübarizə müzəffər ali baş komandan İlham Əliyevin dəfələrlə bəyan etdiyi kimi, tanklarla olmayacaqsa da, Azərbaycan xalqı dinc yolla milli ruhumuzun əsas ocaqlarından olan İrəvana qayıdacaqdır.

Cənab İlham Əliyevin elan etdiyi qayıdış milli yaddaşa qayıdışdan keçir. Bu mənada, Qərbi Azərbaycan folklorunun öyrənilməsi xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Çünki folklor yaddaşı milli yaddaşın bünövrəsini təşkil edir.

S. Rzasoyun yazdığı kimi: "Folklor – xalqın yaddaşıdır: fərd yaddaşı, etnos yaddaşı, millət yaddaşı və xalq yaddaşı. Xalqın varlığı söz və sənət kodları ilə onun yaddaşında ini-

kas olunur. Yaddaş "qalar-qopar" dünyada "gəlimli-gedimli" ritmlə öz yaşamını gerçəkləşdirən xalqın fiziki-mənəvi mövcudluğunun fövqünə qalxır: yaddaşı yaradan xalqın mövcudluğu yenə də birbaşa onun yaddaşına müncər olunur. Milli yaddaşda millətin tarixi bütöv xalqın taleyindən keçdiyi kimi, hər bir fərdin taleyindən də keçib gələcəyə gedir. Folklor xalqın taleyidir: hər bir etnosun taleyi onun milli yaddaşa nə dərəcədə bağlılığından asılıdır. Yaddaşına qayıda bilən xalq onu millətlər içində millət edən zirvəyə qalxa bilir. Hər bir xalqın bir millət kimi bütövlüyü, ölkə kimi tamlığı və təhlükəsizliyi etnokosmik yaddaşın onu hansı şəkildə ayaqda saxlamasından birbaşa asılıdır" (Rzasoy, 2008: 3).

Nəhəng sənət və yaradıcılıq məkanının əhatə edən Qərbi Azərbaycan coğrafiyasının əsas mədəni göstəricisi aşıq sənəti və el-aşıq poeziyasıdır. Burada xalq poeziyası o dərəcədə yüksək sənət estetizminə malikdir ki, akademik Yaşar Qarayev Qərbi Azərbaycanın Göyçə mahalını ümum Azərbaycan folklorunun zirvəsi hesab etmişdir. O yazır: ""Azərbaycan folkloru" adlanan mənəvi kosmosu zirvədə saxlayan təməl sütun Qafqazda – Göyçədir... Göyçədə cocuq sazın səsini sözün sədasından daha əvvəl eşidir. Sözün laylası ilə körpə hər yerdə, sazın laylası ilə isə təkcə Göyçədə gözünü və dilini açır... Tarixdə hər şey bizim üçün folklordan, folklor isə... Göyçədən başlayır" (Qarayev, 2009: 3-5).

Yaşar Qarayevin bu fikrinə əsaslanan Əziz Ələkbərli göstərir ki, "Türkün ilk beşiyi, doğub-törədiyi, Şumerdən bütün Avrasiya məkanına, Qafqazdan Misirə, Amerikaya qədər yayıldığı gerçək Ərgənəkon-Üçbucağın (Göyçə-Van-Urmiya) bir bucağı Göyçədir. Türkün Ana Yurdu – Qafqaz, Yaxın Şərq, Ata Yurdu – Türküstan, Altaydır. Tanrı dağına qalxıb, Göy Tanrıya ibadət edən böyük Türk hökmdar-sərkərdələri Tanrıya qovuşmaq üçün Tanrı dənizinin (Gögcə dənizin) sahilinə gəlirdilər" (Ələkbərov, 2017: 69).

Orta əsrlər tarixçisi Əbubəkr Tehrani də özünün "Kitabi-Diyarbəkriyyə" əsərində göstərir ki, Oğuz xan İran, Turan, Şam, Misir, Qıbçaq çölü, Hindistan, Kəşmir, Xətay, Türküstan və yer üzərindəki digər məmləkətləri öz ölkəsinə çevirdi. Altmış il dünyanı gəzdi. Alınmaz qalaları fəth etdi. Çox ölkələri tutub fəth etdikdən sonra Sayram şəhərinə qayıtdı... Məmləkətini oğlanlarına verdi. Gögcə dəniz tərəfdə əcəl... atını onun üstünə çəkdi və onu bu fani dünyadan əbədi dünyaya apardı" (Tehrsni, 1998: 46).

Göründüyü kimi, Oğuz imperiyasının banisi Oğuz kağan son nəfəsində Göyçəyə qayıtmış, ruhunu barada Allaha təslim etmişdir. Bu mənada, Göyçənin Azərbaycan folklor yaddaşının, Yaşar Qarayevin təbiri ilə desək, mənəvi kosmosunun zirvəsi olması təsadüfi deyildir.

Qərbi Azərbaycan el-aşıq poeziyası sənət coğrafiyası, ədəbi-estetik hüdudları bilinməz və bitib-tükənməz bir ümmandır. Onu bütövlüqkdə öyrənmək, sistemləşdirmək, ideya-estetik əsaslarını müəyyənləşdirmək, əslində, çətin və nəhəng mövzudur. Ancaq bu ümmana daldıqca onun özünə məxsus olan cəhətləri tədqiqatçıya tədricən aydın olmağa başlayır. Bu cəhətdən, diqqəti ilk növbədə cəlb edən motvilərdən biri təbiət gözəlliklərinin təsviridir. Həmin təsvirlər içərisində isə əsdas yeri dağların təsviri tutur.

XVI əsr Göyçəli sənətkar Miskin Abdal dağları belə tərənnüm edir:

Məğribdən Məşriqə səf çəkib durub,
Qüdrətdən çəkibdi baş-başa dağlar.
Qoynunda mehmandı şahi-mərdanım,
Yanaşı qarıyın siz qoşa, dağlar... (QAA, 2023: 110)

Burada ən mühüm məqam dağların qüdrət və əzəmətinin, Göyçə insanının düşüncəsindəki müqəddəsliyinin Şahi-Mərdan, yəni Həzrət Əli kultu ilə əlaqələndirilməsidir. Bu, bizim yadımıza Əbubəkir Tehraninin "Kitabi-Diyarbəkriyyə" əsərində Oğuz xanın son nəfəsində Göyçəyə qayıtmasını və son mənlizinə burada qovuşmasını salır. Yəni İslama qədər Oğuz türkləri ulu əcdad Oğuz xanın Göyçədə dəfn olunduğuna inanırdılarsa, biz artıq XVI əsrdə insanların Həzrət-Əlinin (Şahi-Mərdanın) Göyçə dağlarınmda dəfn olunduğuna inandığı görürük.

S.Rzasoy bu şeir parçası ilə bağlı yazır: "Şeirdə işlənmiş "qoşa dağlar" ifadəsi XVI əsrdə Azərbaycan milli yaddaş sisteminin ən mühüm bədii-estetik, ideoloji-poetik konseptini ifadə edir. Şeirdəki iki dağın – irfani "Şahi Mərdan" dağı (Həzrət Əli ə.) və Oğuz türkünün əcdad kimi sığındığı "qarşı yatan Qara dağın" əbədi yaşaması haqqındakı arzu-dilək sazı və sözü ilə dövlət quran ərənlərdən olmuş Miskin Abdalın öz xalqına və sənət sələflərinə etdiyi vəsiyyəti idi. Azərbaycan aşıq şeirinin bütün tarixinə nəzər saldığımızda bu "qoşa dağlar" hər tərəfdən ən uca məqamlar kimi boy verir. Nə Azərbaycan xalq poetik yaddaşı, nə də Qərbi Azərbaycan aşıqları heç vaxt bu "qoşa dağlardan" ayrı düşməmiş, hər zaman onu milli yaddaşlarında gəzdirmiş və saz-sözləri ilə günümüzədək yaşatmışlar. Azərbaycan xalqı məhz həmin qoşa dağların eşqindən irfanlandığı üçün özünü bir xalq, millət, dövlət olaraq günümüzə qədər yaşada bilmişdir. Təsadüfi deyildir ki, "torpaqdan yaranmışlıq" fəlsəfəsi "dünya binə olandan" fitrətində yaşayan, torpağı öz əcdadı sayan Oğuz türkləri hər səhər Günəş boylananda "qarşı yatan Qara dağa" salam verdikləri kimi, Oğuz Xatunu Mahirə Nağı qızı da Qarabağda dağlara sığınan "mehmedciyə" salam verir:

Nağıqızı, az de, deyin,
Qardaş verər dərdə çiyin.
Kəlbəcərdə mehmedciyin
Salamına salam olsun.

Şah babamızın Miskin Abdalın dilindən bizlərə ünvanlanan "qoşa dağlar" vəsiyyəti, sadəcə, bir poetik bənzətmə olmayıb, türklüyün özünüqoruma, özünütəşkil və özünüyaşatma formuludur. Və çox maraqlı və çox əlamətdardır ki, türkün milli kimlik fəlsəfəsinin formulları Azərbaycan milli yaddaş sistemində həmişə poetik sözlə deyilib və qılıncla gerçəkləşib. Bu cəhətdən, Mahirə Nağıqızının "Qardaş verər dərdə çiyin" poetik kəlamı Miskin Abdalın "Yanaşı qarıyın siz, qoşa dağlar" kəlamının bütün yükünü özündə daşımaqla Şah babamızın dövlətçilik fəlsəfəsinin özəyini, mayasını, cövhərini təcəssüm etdirir. Məhz "qoşa dağlar" Qarabağda "çiyin çiyinə verərək", Azərbaycan kimliyinin qüdrəti və zəfərini əbədi olaraq təmin etdi. Bu, ilk baxışdan, bəlkə də, gözə dəyməsə də, milli zəfərimiz həm də aşıqların yaddaşında yaşayan milli kimlik ruhunun təcəssümü və təntənəsidir" (Rzasoy, 2024: 26-27).

Azərbaycan aşıq poziyasınıln nəhənglərindən olan Aşıq Ələsgər dağları sosial ədalətin, ilahi haqqın yer üzündəki simvollarından biri kimi tərənnüm edir:

Bahar fəsli, yaz ayları gələndə
Süsənli, sünbüllü, lalalı dağlar.
Yoxsulu, ərbabı, şahı, gədanı
Tutmaz bir-birindən aralı dağlar... (Rzasoy, 2024: 127)

Musa Ağkilsəlinin yaradıcılığında dağlar sanki bir anasıdır:

Kəmənd əldə, səyyad ov bərəsində,
Ovçusu da ağlar, maral da ağlar.
Oxun sədasından, güllə səsindən
Ürküdüb əyləməz maralı dağlar... (Rzasoy, 2024: 159)

Sənətkarın digər bir şeirində dağlar canlı bir insan kimi təqdim edilir. Uzun bir səfərə çıxan aşıq onlardan halallıq istəyir. Çünki dağlar ona qarşı həmişə vəfalı və sadaqətli olmuş, sənətkar ömrünün bütün zövqü-səfasını dağlardan almışdır:

Mən gedirəm, halallaşaq, ayrılaq,
Görmüşəm sizlərdə vəfanı, dağlar!
Gəzdim, gəşt eylədim çəməngahını,
Sürdüm çox zövq ilə səfanı dağlar... (Rzasoy, 2024: 160)

Aşıq Şirin isə dağlardan onların özünə şikayət edir:

Kişilər, ağalar, ər oğlu ərlər,
Qarışdı, əridi, dumana, dağlar.
İnsafın yoxdumu, niyə söz verdin
Yağıya, murdara, yamana, dağlar... (Rzasoy, 2024: 164)

Ümumiyyətlə, Qərbi Azərbaycan aşıqlarının yaradıcılığında dağlar cansız təbiət obyekti kimi yox, canlı varlıq kimi tərənnüm edilir. Çoban Məhəmməd fəsildən-fəsilə cürbəcür dona bürünən dağların bu dəyişməsini onların öz gözəlliyini nümayiş etdirməsi kimi nəzmə çəkir:

Yaz olanda, gözəl dağlar,

Car olur sellərin sənin.
Dönəndə payız fəslinə,
Qayıdır ellərin sənin... (Rzasoy, 2024: 168)
Yayda yaylağımdı, qışda oylağım,
Yazda seyrangahım bu dağlar mənim.
Köçürüb ellərin payız ayları,
Gözüm görüb, könlüm budu, ağlar mənim... (Rzasoy, 2024: 171)

Aşıq Talıb dağlara öz dərdini danışır, onlardan Vətənə qayıtmaq üçün imdad diləyir. Şeirdə təsvir olunan Vətən həsrəti ermənilərin XIX əsrin sonlarında və XX əsrin əvvəllərində xalqımızın başına gətirdiyi bəlalarla bağlıdır:

Bir yanım dumandı, bir yanım qardı,
Yol ver, dağlar, könül Vətən arzular.
Bir yanım gədikdi, bir yanım qardı.
Yol ver, dağlar, könül Vətən arzular.

Bəd ürüzgar məni bəndə salıbdı,
Qara qayğı ürəyimi alıbdı,
Qohum-qardaş gözü yolda qalıbdı,
Yol ver, dağlar, könül Vətən arzular.

Talıb qürbət eldə düşdü zindana,
Boran qeyzə gəlib, səyriyər qana.
Sizi and verirəm Şahi-Mərdana,
Yol ver, dağlar, könül Vətən arzular (Rzasoy, 2024: 199).

Qərbi Azərbaycan el-aşıq poeziyasında dağlar bütün hallarda xoş həyatın, firavanlığın, maddi rifahın, gələcəyə bəslənən ümidin metaforası kimi çıxış edir. Məsələn, Ululu Kərimin şeirində tərənnüm olunan dağlar bütün hallarda xoş ovqatı təcəssüm etdirir:

Yaz gəldi, yaşıdı döşün, yamacın,
Sellər dərə boyu sallandı, dağlar.
Tez aldın qoynuna malı-qoyunu,
Suların elə bil ballandı, dağlar.

Yenə qurulacaq dəyə, alaçıq,
Sinəndə dolanıb xoşbəxt olacıq.
Qonağa hər zaman yolların açıq,
Lalənin yanağı allandı, dağlar.

Heyif, ömür keçdi dərddə-ələmdə,
Yaxşı günüm hanı dünya aləmdə.
Zildən düşüb indi dinirəm bəmdə,
Ululu Kərimin hallandı, dağlar (Rzasoy, 2024: 33).

Amma sənətkarın fərdi dərd-qəmi ona dağların gözəlliyindən doyası şəkildə zövq almağa imkan vermir. Lakin sənətkar yenə də öz dərdlərini dağların gözəlliyindən aldığı zövqlə yüngülləşdirə bilir.

XIX-XX əsrlər Qərbi Azərbaycanın ən ağrılı dövrlərindəndir. Ruslar qaniçən ermənilərin əli ilə bu torpağın avtoxton xalqı olan azərbaycanlılara olmazın zülmlər etmişlər. Bu zülm o qədər ərşə dayanmışdır ki, dağlar da qəmə batıb kədərlənmişdir. Nəbi Əhmədoğlu bu halı belə təsvir etmişdir:

Dağlar Dağılıb ağır elləri,
Həsrət qalıb xasa dağlar.
Dərdin-qəmin şərbətindən,
İçibdi bir kasa dağlar... (Rzasoy, 2024: 46)

Eyni kədərli motiv Mehdi Mehdiyevin dağlara xitabən yazdığı öz ifadəsini belə tapmışdır:

Saysız igid yola salıb?
Özü təkcə qalan dağlar.
Ağ örpəyin örtən kimi
Matəm marşı çalan dağlar.

Bilinməyir yaşın sənin,
Əyilməzdir başın sənin,
Vüqarlıdır daşın sənin,
Payız oldu solan dağlar... (Rzasoy, 2024: 75)

Həmid Ağamalıyev də Qərbi Azərbaycan faciələrini dağlar mövzusu ilə belə təsvir etmişdir:

Məğrur olan qartalların,
Ağ çalmandı zivə qarın,
Səndən köçsə dostun yarın,
Qəlbin sızlar, mələr, dağlar... (Rzasoy, 2024: 83)

Qulu Bayramoğlunun dağlara həsr etdiyi şeirdən görünür ki, Qərbi Azərbaycan insanı bütün bu ağrılı-acılı hadisələrə dağlardan güc alaraq dözmüşdür:

Əziz dostlar, gəlin sizə söyləyim,
Gör necə xoş keçir halı dağların.
Süsəni, sünbülü, gülü, reyhanı,
Nə gözəl bəslənir malı dağların (Rzasoy, 2024: 59)

Əlbəttə, Qərbi Azərbaycanın, Göyçə, Zəngəzur və Dərələyəz sənətkarlarının yaradıcılığından verdiyimiz bu nümunələr həm adları çəkdiyimiz şairlərin, həm də ümumiyyətlə Qərbi Azərbaycan aşıq və el şairlərinin dağlara həsr etdiyi şeirlərin cüzi bir hissədir. Əsasən təsviri xarakter daşıyan bu tədqiqatımızdan aydın olan əsas nəticə ondan ibarətdir ki, Qərbi Azərbaycan el-aşıq poeziyasında təbiət təsvirləri aparıcı mövqeyə malikdir. Təbiət təsvirləri içərisində tərənnüm olunan obyektlərdən ən birincisi dağlardır.

ƏDƏBİYYAT

Əbubəkr Tehrani (1998). Kitabi-Diyarbəkriyyə. Fars dilindən tərcümə edən, ön söz və şərhlərin müəllifi R.Şükürova. Bakı: Elm, 336 s.

Ələkbərov, Ə.F. (2017). Folklorda tarixilik və etnoregional xüsusiyyətlər (Qərbi Azərbaycan folklor nümunələri əsasında) / Filologiya elmləri doktoru dissertasiyasının əlyazması. Bakı, 319 s.

Qarayev, Y. (2009). Göyçəyə qayıdan yol folklordan keçir. Azərbaycan folkloru antologiyası, III kitab, Göyçə folkloru, Bakı: Nurlan, 766 s.

Qərbi Azərbaycan aşıqları (poeziya antologiyası) (2023). Bakı: "Zərdabi nəşr" MMC nəşriyyatı, 512 s.

Rzasoy, S. (2008). Mifologiya və folklor: nəzəri-metodoloji kontekst. Bakı: "Nurlan", 188 s.

Rzasoy, S. (2024). Qərbi Azərbaycanda aşıq yaradıcılığı: milli yaddaş və tarix // "Ulduz" jurnalı, may s. 25-29

Nigar ABDULLAYEVA
AMEA Folklor İnstitutu
ORCID ID: 0000-0002-0006-6179
E-mail: imamaliyevanigar@gmail.com

AZƏRBAYCAN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNDƏ ZURNA VƏ BALABAN ALƏTİNİN ROLU: KALVALI ƏLİ DƏDƏ YARADICILIĞI KONTEKSTİNDƏ

Özət. Azərbaycan musiqi mədəniyyəti minilliklər boyu xalqın tarixi yaddaşını, mənəvi dəyərlərini və estetik dünyagörüşünü özündə birləşdirən çoxşaxəli bir sistem kimi formalaşmışdır. Bu zəngin sistemdə nəfəs alətləri, xüsusilə də zurna və balaban, həm funksional, həm də simvolik baxımdan mühüm yer tutur. Hər iki alət xalqın gündəlik həyatında, mərasimlərdə, toy və el şənliklərində, dini və qəhrəmanlıq motivli musiqilərdə geniş istifadə olunmuş, zamanla milli musiqi mədəniyyətinin ayrılmaz atributuna çevrilmişdir. Zurna – qüdrətli və coşqun səsi ilə xalqın sevincini, döyüş ruhunu və birliyini ifadə edən alət kimi qəbul edilir. Balaban isə daha dərin, sakit və lirizmlə dolu səslənməsi ilə xalqın kədərini, nisgilini və mənəvi dərinliyini ifadə edən musiqi vasitəsinə çevrilmişdir. Zurna və balaban alətləri vasitəsilə xalq öz emosional dünyasını, bədii düşüncəsini və həyat fəlsəfəsini ifadə etmişdir. Xüsusilə Qərbi Azərbaycan, Qarabağ, Zəngəzur və Naxçıvan bölgələrində zurna-balaban ənənələri həm ifaçılıq texnikasında, həm də musiqi janrlarının formalaşmasında özünəməxsus məktəblər yaratmışdır.

Bu kontekstdə Kalvalı Əli Dədənin yaradıcılığı Azərbaycan zurna və balaban ənənələrinin qorunması və inkişafı baxımından mühim elmi və mədəni dəyərə malikdir. O, uzun illər xalq arasında ustad ifaçı, sənətkar və ənənə daşıyıcısı kimi tanınmış, öz ifa tərzi ilə zurna-balaban sənətinə yeni nəfəs gətirmişdir. Kalvalı Əli Dədənin ifa etdiyi havalar xalqın kollektiv yaddaşında yaşayıb, musiqi irsimizin canlı nümunələrinə çevrilmişdir. Kalvalı Əli Dədənin yaradıcılığında zurna və balaban sadəcə musiqi aləti kimi deyil, xalqın ruhunun, tarixinin və kimliyinin səsi kimi səslənir. Onun sənəti milli musiqi təfəkküründün qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsi baxımından mühüm missiya daşıyır. Əli Dədənin ifaçılıq məktəbi bu gün də bir çox bölgələrdə davam etdirilir və zurna-balaban sənətinin tədrisində əsas nümunələrdən biri kimi öyrənilir. Onun yaradıcılığı Azərbaycan musiqi mədəniyyətində zurna və balaban alətlərinin həm tarixi, həm estetik, həm də mənəvi funksiyasını dərinləşdirərək, bu alətlərin xalq ruhunun səsi kimi yaşamasına şərait yaratmışdır.

Açar sözlər: Azərbaycan musiqisi, zurna, balaban, Kalvalı Əli Dədə, xalq yaradıcılığı

Summary. Azerbaijani musical culture has developed over millennia as a multifaceted system that embodies the historical memory, spiritual values, and aesthetic worldview of the people. Within this rich system, wind instruments, particularly the zurna and balaban, occupy a significant position both functionally and symbolically. These instruments have been widely used in daily life, ceremonies, weddings, public festivities, as well as in rAligious and heroic-themed music, gradually becoming inseparable attributes of the national musical heritage. The zurna, with its powerful and exuberant sound, is regarded

as an instrument expressing the joy, fighting spirit, and unity of the people. In contrast, the balaban, with its deeper, calm, and lyrical tones, serves as a medium for conveying sorrow, longing, and emotional depth. Through the zurna and balaban, the people have articulated their emotional world, artistic thinking, and philosophy of life. In particular, in regions such as Western Azerbaijan, Karabakh, Zangezur, and Nakhchivan, zurna-balaban traditions have established distinctive local schools both in performance techniques and in the formation of musical genres.

In this context, the creative work of Kalvali Ali Dada holds significant scholarly and cultural value in preserving and developing the Azerbaijani zurna and balaban traditions. For many years, he has been recognized among the people as a master performer, artist, and custodian of tradition, bringing new life to the art of zurna and balaban with his unique performance style. The melodies performed by Kalvali Ali Dada have endured in the collective memory of the people, becoming living examples of the nation's musical heritage. In his artistry, the zurna and balaban resonate not merely as musical instruments but as the voice of the people's spirit, history, and identity. His work carries an essential mission in preserving national musical thinking and transmitting it to future generations. Ali Dada's school of performance continues today in many regions and serves as a primary example in the teaching of zurna-balaban artistry. His legacy enriches the historical, aesthetic, and spiritual functions of these instruments in Azerbaijani musical culture, ensuring that they continue to resonate as the voice of the nation's soul.

Keywords: Azerbaijani music, zurna, balaban, Kalvali Ali Dada, folk creativity

Giriş. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin əsas dayaqlarından biri xalq musiqisidir. Xalq musiqisinin əsas başında nəfəs alətləri, xüsusən də zurna və balaban dayanır. Zurna və balaban xalqın sevinci və kədərini, təbiətə, həyata və insana münasibətini ən saf, səmimi və emosional şəkildə ifadə edən musiqi vasitələridir. Xalqın kollektiv yaddaşında zurna və balaban xüsusi məna daşıyır. Əsrlər boyu el şənliklərində, yas mərasimlərində, milli bayramlarda və digər mərasimlərdə hər hadisəyə öz emosional çalarını əlavə etmişlər. Zurnanın gur, coşqun və çağırış dolu səsləri xalqın qüdrətini, iradəsini və birliyini ifadə edir. Balabanın isə yumşaq, dərin və kədərli tonu insanın daxili aləmini, təbiətə və taleyə olan nostalji münasibətini əks etdirir. Hər iki alət bir-birini tamamlayan, fəxri və duyğulu qatları birləşdirən musiqi dilinin fərqli, amma vəhdət təşkil edən səs daşıyıcısıdır. Zurna və balabanın səsi xalqın folklor və mərasim sisteminin struktur elementi kimi möhkəmlənmişdir.

Zurna və balaban sənətinin inkişafında ifaçılıq məktəblərinin, ustad sənətkarların rolu danılmazdır. Bu sənətkarlardan biri də Kalvalı Əli Dədədir. O, təkcə ifaçı kimi deyil, bir məktəb və ənənə daşıyıcısı kimi tanınır. Əli Dədənin yaradıcılığı zurna və balaban sənətinin texniki və melodik tərəflərini deyil, həmçinin mənəvi ruh mahiyyətini özündə əks etdirir. Kalvalı Əli Dədə ifaçılığında xalq ruhunun saflığı, təbiiliyi və bədii ifadə qüdrəti birləşərək, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin canlı təcəssümünə çevrilmişdir. Ustadın sənəti regionun musiqi ənənəsini qoruyub saxlamaqla yanaşı, həmçinin onu gələcək nəsillərə ötürmək baxımından xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

Məqalədə əsas məqsəd Azərbaycan musiqi mədəniyyətində zurna və balaban alətlərinin tarixi, funksional və estetik rolunu Kalvalı Əli Dədə yaradıcılığı kontekstində araşdırmaqdır. Milli musiqi yaddaşının qorunmasında Əli Dədənin sənət irsinin oynadığı

rol elmi-nəzəri əsaslarla təhlil edilir. Zurna və balaban kimi qədim nəfəs alətlərinin Kalvalı Əli Dədə kimi ustad sənətkarların yaradıcılığında qazandığı bədii dəyər, milli musiqi mədəniyyətimizin həm ənənəvi köklərinin, həm də müasir inkişaf istiqamətlərinin dərinliyini göstərir.

Əsrlər boyu formalaşan Azərbaycan musiqi mədəniyyəti təkcə bədii yaradıcılıq nümunəsi deyil, həm də milli kimliyimizin, dünyagörüşümüzün və həyat fəlsəfəsinin güzgüsüdür. Azərbaycan musiqisi Şərq və Qərb musiqi ənənələri ilə qarşılıqlı təsirə malik olmuş, zamanla özünəməxsus sintez və üslub formalaşdırmışdır. Aşıq sənətinin, muğam ifaçılığının və xalq rəqslərinin inkişafı Azərbaycan musiqisinin xalq təfəkküründə daha da yaxınlaşmasını təmin etmişdir. Dahi bəstəkarlar - Üzeyir Hacıbəyov, Qara Qarayev, Fikrət Əmirov və Səid Rüstəmovun yaradıcılığı milli musiqinin professional səhnəyə çıxışını təmin edərək milli musiqimiz dünya miqyasında tanıdılıb. 1960-1980-ci illərdə Azərbaycanda konsert zallarında ardıcıl olaraq müxtəlif musiqilər səslənirdi. Burada həm klassik, həm akademik musiqi, xalq musiqisi, caz və həm də avanqard musiqi ifa olunurdu. Həmin illərdə xaricdən məşhur ifaçılar gələrək əsasən yerli və xarici bəstəkarların əsərlərindən ibarət idi. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banilərindən olan Qara Qarayev öz çıxışlarında dəfələrlə vurğulayırdı: "...belə fikirləşmək düzgün deyil – bu bizik, bu da dünyanın nailiyyətləridir. Axı biz də bu dünyanın bir hissəsiyik və bizim bugünkü işimiz ümümdünya işinin bir hissəsidir" (Az. musiqi tarixi, 2020: 10).

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti janr müxtəlifliyi ilə seçilir. Onun ənənəvi və professional istiqamətləri arasında qarşılıqlı təsir və harmoniya mövcuddur. Milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında əsas amillərdən biri də zəngin musiqi alətləridir. Məsələn, tar, kamança, balaban, zurna, qaval və nağara kimi alətlər xalqın emosional və estetik dünyasını ifadə edir. Tar, qaval və kamança muğam ifaçılığında aparıcı rol oynayır. Saz aşıq yaradıcılığının, yəni aşıq sənətinin rəmzi sayılır. Zurna və balaban isə mərasim və xalq bayramlarının ayrılmaz hissəsidir.

Kalvalı Əli Dədə XIX əsrin sonu, XX əsrin birinci yarısı peşəkar xalq yaradıcılığının ən görkəmli nümayəndələri ilə bir sırada dayanır. Kalvalı Əli Dədənin yaradıcılığı nəfəs alətlərinin Azərbaycan musiqi mədəniyyətindəki yerini, funksiyasını və estetik imkanlarını dərindən anlamağa imkan verir. Əli dədə zurna, balaban, tütək kimi nəfəsli alətlərdə çox böyük sənətkarlıqla çalmağı bacarmış və texniki baxımdan genişləndirib. Onun məktəbi təkcə Qarabağ ilə deyil, ifa üslubu Zəngəzur, Şirvan və digər regionların musiqi mühitinə də təsir etmişdir. Bu, Əli Dədənin yaradıcılığının regional musiqi ənənələrini birləşdirən bir körpü rolunu oynadığını göstərir. Kalvalı Əli Dədənin ifasında türkün qədimliyi görünür. Məsələn, "Türk rəqsi" musiqisini dinləyərkən türkün yenilməzliyini, həyatın yeni mərhələlərini həmin melodiyada hiss edirik.

Xalq musiqisində zurna və balaban yalnız səs mənbəyi deyil, sosial və mənəvi hadisələrin ayrılmaz hissəsidir. Aşağıda zurna və balabanın qısa təsviri ilə tanış olaq:

- **Zurna** – adətən açıq məkanlarda səsləndirilir və xalqın coşqusu, birlik və həyat enerjisini ifadə edir. Zurna alətini həm "qara zurna" və həm də "kələ zurna" adlandırırlar. Gövdə, maşa, mil, dil, tağalaq və qapaqdan ibarətdir. Zurna geniş ağızlı alət olduğu üçün onu dodaq və barmaqla kökləmək çətindir. Musiqişünas-alim Səadət Abdullayeva Şirvan və Muğan bölgələrində çalğı dəliklərini (pərdələri) belə adlandırır: "1 – baş; 2 – Segah; 3 – şah; 4 – Bayatı-Qacar; 5 – Çargah, Segah; 6 – açıq (ümumi kök); 7 – Mahur; alt dəlik - arxa;

Quba-Dəvəçi bölgəsində: 1, 2 – zil; 3 – bayatı yeri; 4 – sə`ya; 5 – kök; 6 – zil-bəm; 7 – ma vərən; arxa dəlik – ma vərən (zil); Şəki bölgəsində: 1 – Qarabağ şikəstəsi; 2 – Bayatı-kürd; 3 – Kürdü-Şahnaz; 4 – Bayatı-Qacar; 5 - Segah; 6 – Şur; 7 – Rast; arxa – Bayatı, Koroğlu; Gəncə-Qazax bölgəsində: 1 – Cəngi; 2 – xünguzari (Keçiməməsi); 3 – şah, 4 – Ruhani; 5- Tərəkəmə; 6 - Bağdaduru (Şur); 7 – boyatı; arxa dəlik – atdandırma" (Abdullayeva, 2002: 171).



Şəkil 1. Ən qədim nəfəs alətlərindən biri – zurna

Zurnanın çalğı dəliklərinin adları, balabanda olduğu kimi, onun funksional, məqam-intonasiya və akustik əlamətlərini xarakterizə edir. Kalvalı Əli Dədənin zurna ifası xüsusil emosional intensivliyi və melodik dəqiqliyi ilə seçilirdi. Əli Dədənin yaradıcılığında zurna Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin, həm ənənəvi, həm də yaradıcı tərəflərini mühüm alət kimi çıxış edir. Ustadın sənəti sayəsində zurna ifaçılığı sadə xalq ifasından sənət səviyyəsinə yüksəlmiş, milli musiqi irsində dərin iz buraxmışdır.

• **Balaban** – Balaban alətinin yaranmasının çox qədim tarixi kökləri var. Sakit, dərin və lirizmlə dolu səsi ilə kədər, sevgi, və mənəvi düşüncəni ifadə edir. Müştüyün yastı və yumşaq, zərif səsinə görə ona "yastı balaban" da deyirlər. Gövdə, qamış, xərək və qapaqdan ibarətdir. Musiqişünas S.Abdullayevanın kitabında qeyd olunur: "Şirvan və Muğan zonalarında üz çalğı dəliklərini (pərdələrini) belə adlandırırlar: 1 – baş; 2 – Segah (Mirzə Hüseyn segahı üçün); 3 – Bayatı kürd 4 - şah; 5- Segah (Orta segah üçün); 6 – açıq (ümumi kök); 7 – Mahur; 8 - ayaq; arxadakı dəlik isə – arxa; Quba-Dəvəçi zonasında - 1, 2, 3 - zil, 4 – bayatı yeri, 5 – sə`ya, 6 - kök, 7 - zil-bəm, 8 – ayaq, arxadakı – ma vərən (zil); Qazax-Gəncə zonasında - 1 – Koroğlu, 2 – Divani (Bayatı-kürd), 3 – şah, 4 – Ruhani (mey), 5 – Müxəmməs (Segah), 6 – Şur, 7 – Mahur, arxadakı – yarım (Çargah)" (Abdullayeva, 2002: 167). Balabanın çalğı dəliklərinin adları alətin funksional (baş pərdə, şah pərdə, açıq pərdə, ayaq pərdə, arxa pərdə), lad-məqam intonasiya (Segah pərdəsi, Mahur pərdəsi və s.) və akustik (nizam pərdəsi) əlamətlərini əks etdirir. Kalvalı Əli Dədənin balaban ifasında hər melodik xətti sanki xalqın daxili aləmindən xəbər verir, duyğu ilə tarix arasında bir körpü yaradır.



Şəkil 2. Xalq musiqisinin lirizmini ifadə edən balaban

Erməni mənbələrində balabanı özlərinin qədim musiqi aləti kimi təqdim edir, onlar bu aləti "duduk" adı altında dünya ictimaiyyətinə çatdırırlar. Ölkəmizdə bir sıra tədbirlər görülür və dünyaya balabanın bizim milli nəfəs alətimizin olması ilə bağlı geniş məlumatlar verilir. "Balaban: erməni saxtakarlığının şah əsəri" filmi "Azərbayca Telulaları" adlı vətənpərvərlər qrupunun erməni saxtakarlığını ifşa edən silsilə filmlərindən biridir. Bu filmdə qrup üzvləri balaban musiqi alətinin türk mənşəli olduğunu sübut edən, müstəqil mənbələrə əsaslanan danılmaz faktlar təqdim etmişlər. Bununla da onlar ermənilərin guya "erməni düdüyü" adlandırdıqları alətə dair uydurmalarını və iddialarını tamamilə puç etmişlər. Filmdə həmçinin indiyədək geniş auditoriyaya təqdim olunmamış yeni faktlar da yer alır (URL -1). Türkiyədə nəşr olunan Kalvalı Əli Dədənin 150 illik yubileyinə həsr olunmuş kitabda folklorşünas alim Elçin Qaliboğlunun yazısında qeyd olunur: "Balabanın yaradıcısı və ən yaxşı ifa edən də yenə Azərbaycan türkləridir. Aşıq Əhməd Rüstəmov xatirələrində zəngin bir adamın toyundan bəhs edərdi. Toyda Azərbaycanın xalq artisti Şövkət Ələkbərova və Qaro adlı erməni balaban ifaçısı iştirak edirdi. Şövkət və Qaronun çıxışından sonra Əli Dədə özünün yaratdığı "Koroğlu nağarası" bəstəsini ifa etdi. Musiqi bitən kimi Qaro Əli Dədənin qarşısında diz çökdü və "Sən balabanın tanrısısan" dedi: Mənim klarnetim sadəcə səs çıxardır, məni bağışla Əli, sənin olduğun toyda bir daha ifa etməyəcəm" (Qaliboğlu, 2024: 195-196).

Əli Dədənin ifasında zurna və balaban qarşılıqlı şəkildə bir-birini tamamlayır. Hər iki alətin qarşılıqlı istifadəsi xalq arasında səs harmoniyasını yaradır. Kalvalı Əli Dədə də bu harmoniyanı öz ifasında birləşdirmiş, qəhrəmanlıq ruhunu və mənəvi duyğunu eyni anda yaşatmağı bacarmışdır. Zurnada ifa edilən qəhrəmanlıqla bağlı havalara Əli Dədənin "Qəhrəmani", "Koroğlu" cəngisində və digər musiqi əsərlərində rast gəlirik. Muğam ansamblındakı çıxışlarda zurna-balabanın yer alımasına, zurna və balaban ilə müşayiət olunan aşıqların çıxışında Əli Dədənin melodiyalarına rəst gəlirik. "Asta çal balabanı..." kitabının müəllifi Qalib Soltanoğlu vurğulayır: "Qara zurnanın, yastı balabanın səsi gələndə ruhum bütünlüklə yenidən köklənir. O ki ola Əli Dədənin bənzərsiz, sehrli çalğısına. Onun çalğısı möcüzəlidir. Mən ustadın havacatlarını dinləyəndə, su kimi yumşaq, qayalar kimi sərt, buludlar kimi uca, gün kimi odlu, qış kimi soyuq oluram..." (Soltanoğlu, 2009: 5).

Şirvan məclislərində nəfəs alətləri hər zaman üstünlük təşkil etmiş və bu ənənə halhazırda da davam etməkdədir. Tədqiqatçı və bəstəkar İlahə İsrafilova özünün məqaləsində qeyd edir ki; "Bölgədə zurna-balaban sənətinə maraq olduqca genişdir. Bu alət qədimdən indiyədək xalqın mədəni həyatında xüsusi rola malik olmuşdur" (İsrafilova, 2021: 93). Nəfəs alətləri ifaçısı, professor Abbasqulu Nəcəfzadə "Etnoorqanologiya" adlı əsərində vurğulayır: "Balaban aləti bütün dövrlərdə Şirvan mahalında digər çalğı alətləri ilə müqayisədə daha çox sevilmişdir. Ulu ozanlarımızın yadigarı olan saz Qərb bölgəsində hər bir evdə olduğu kimi, balaban da Şirvan mahalı üçün ən qədim dövrlərdən bu günümüzə qədər mühüm çalğı aləti sayılmış və bu gün də belədir. Şirvanda balabansız toy-düyün ötüşmür" (Nəcəfzadə, 2016: 159-160).

Nəfəs alətlərinin məşhur ifaçılarından biri sayılan Əli Kərimov xalq arasında Dədə adını qazanmışdır. Əli Dədənin kino-filmlərdə səsləndirilən, Azərbaycan Radiosunun "Qızıl fondu"na yazılmış, hal-hazırda Azərbaycan Respublikasının Səs Yazıları Arxivində rəqs havaları qorunaraq saxlanılır. Azərbaycan aşıqlarının I və II qurultaylarının iştirakçısı

olub. Kalva kənd Mədəniyyət Evinin bədii rəhbəri oduğu dönəmdə onun yaradıcılığı araşdırmacılar tərəfindən öyrənilib. Öz ifasında səslənən muğam gəzişmələri bu gün də instrumental ifaçıları üçün yenə də maraqlıdır və bununla yanaşı hələ də öyrənilir. "Ustad Əli Dədənin rəqs melodiyaları" adı ilə çap edilmiş kitabda Əli Dədənin 57 rəqs melodiyası ilə tanış oluruq. Hətta kitabda ermənilərin Əli Dədənin rəqs melodiyalarının mənimsənilməsi faktı ilə də qarşılaşırıq. Sənətşünas Rauf Bəhmənli yazır, "Əli Kərimov" kitabının müəllifi Bayram Hüseynli Əli dədənin ömrünün sonlarına yaxın müsahibələr alaraq onun yaradıcılığında tədqiqatlar aparmışdır. Müəllif 13 rəqsin not yazısını işaqlandırmış, lakin kitabın növbəti səhifələrində Kalvalı Əli Dədənin müəllifi olduğu 26 rəqs melodiyasının adını qeyd etmişdir. Sənətşünas Rauf Bəhmənlinin müəllifi olduğu "Ustad Əli Dədənin rəqs melodiyaları" adlı kitabında həmin rəqs melodiyaların adları çəkilib. Həmin rəqs melodiyaları bunlardır:

"Alma gülü	Heyva gülü *
Alça gülü	Çəməni - 1
Bənövşə *	Çəməni - 2
Əfruzə	Çoban rəqsi
Yasəməni	Çəhrayı
Koroğlu nağarası *	Şən kolxoz *
Kürd rəqsi	Şirvanı *
Gənclik rəqsi *	Marş *
Mehribanı	Neftçilər rəqsi *
Məxməri	Bayram marşı *
Sərvəri	Qəhrəmanı *
Sima	Xırdaca *
Sünbülü	Natella * " (Bəhmənli, 2025: 11)

Əsərdə qeyd olunur ki, yalnız ulduzla işarələnmiş rəqslər zurna alətində, digər melodiyaları isə balabanla ifa etmişdir. Zurna alətində - "Bənövşə", "Koroğlu nağarası", "Gənclik rəqsi", "Heyva gülü", "Şən kolxoz", "Şirvanı", "Marş", "Neftçilər rəqsi", "Bayram marşı", "Qəhrəmanı", "Xırdaca və Natella". Balaban alətində isə - "Alma gülü", "Alça gülü", "Əfruzə", "Yasəməni", "Kürd rəqsi", "Mehribanı", "Məxməri", "Sərvəri", "Sima", "Sünbülü", "Çəməni -1", "Çəməni -2", "Çoban rəqsi", "Çəhrayı".

Kitabda daha sonra fərqli məqamla qarşılaşırıq. Müəllif vurğulayır ki, "təqdim edəcəyimiz faktlar bizim müxtəlif illərdə görüşdüyümüz, ifalarını yazdığımız, Əli Dədənin bu gün adları məşhur olan yetirmələrinin – Həsrət Hüseynov, İzzətəli Zülfüqarov, Bəhruz Zeynalov, Manaf Məmmədov, Qələmşah Quliyev, Əli Dədənin nəvəsi Ağasəf Seyidov, eləcə də Əli Dədəni özünə ustad sayan bir çox ifaçıların çalğısından və söylədiklərindən qaynaqlanır. Əli Dədənin melodiyalarından ibarət nəşr olunan not məcmuələri, kinofilmlərdə səsləndirilən rəqs havaları və digər arxiv materialları ilə öz təsdiqini tapmışdır. Apardığımı tədqiqatlar nəticəsində ustad Əli Dədənin yaratdığı 57 rəqs melodiyası toplnamışdır:

1. Ağırlama	30. Hicazi / Gəlin atlandı
2. Ağsu	31. Xırdaca
3. Alça gülü	32. Kalvalı
4. Alma gülü	33. Kişmişi

5. Ayşadı
6. Azərbaycan
7. Azərbaycan dağları
8. Badamı
9. Bayram marşı
10. Bənövşə
11. Bəxtəvəri
12. Bulaq başında
13. Cecimi
14. Cığatayı
15. Cığatayı / Balabançılar rəqsi
16. Çəhrayı
17. Çəməni
18. Çəmənlik
19. Çənlibel
20. Çobanlar
21. Çoban rəqsi
22. Dağ çiçəyi
23. Əfruzə
24. Əntiqə / Tamara
25. Gəlin havası
26. Gənclik rəqsi
27. Gövhəri
28. Gülnazı
29. Yasəməni" (Bəhmənli, 2025: 12-14)
34. Koha
35. Koroğlu cəngisi
36. Qəhrəmanı
37. Mehribanı
38. Məxməri
39. Muğan bulağı
40. Narıncı
41. Natella
42. Naznazı
43. Neftçilər rəqsi
44. Reyhanı
45. Sərvəri
46. Sima
47. Söyüdü
48. Sünbülü
49. Şən kolxoz
50. Şirvan cəngisi
51. Şirvan gülü
52. Toy
53. Turşəngi/ Azərbaycan qızı
54. Türk rəqsi
55. Ulduzu / Ağasəfi
56. Yarış
57. Heyva gülü

Yuxarıda adlarını qeyd etdiyimiz melodiyalar müəyyən dəyişikliyə məruz qalıb, eləcə də bəzi melodiyaların musiqi məzmunu hafizələrdən silinməkdədir. Sənətşünas Rauf Bəhmənli ilə həmsöhbət olarkən deyirdi: "Əli Kərimov haqqında nəşr edilmiş bəzi mənbələrdə bəstələdiyi melodiyaların sayı, notlar və bir neçə melodiyanın adı səhv göstərilir. Əli Dədənin melodiyalarının adları fərqli adlarla təqdim edilir" (arxiv). "Azərbaycan musiqisinin Əli Dədə zirvəsi" adlı kitabın təqdimatında folklorşünas alim Hikmət Quliyev söylədiyi kimi: "Onun ifasında zurna və balaban sadəcə melodik alət deyil, xalqın emosional ritmini, estetik duyumunu və mərasim yaddaşını daşıyan akustik simvollardır. Bu musiqiləri akustik kardioqramma kimi oxusaq, orada türk ruhunu, şamanlıq kodlarını, söz-səs-hərəkət vəhdətini hiss edə bilərik" (URL-2).

Kalvalı Əli Dədənin ifa məktəbi müasir dövrdə də davam edir. Yeni, gənc nəsil musiqiçilər Əli Dədənin melodik quruluş, nəfəs idarəsi və emosional ifadə prinsiplərini öz repertuarlarına daxil edirlər. Bu da Əli Dədənin yaradıcılığının ənənəsini qoruyur, müasir musiqi təfəkküründə inteqrasiya etmək imkanını göstərir. Kalvalı Əli Dədənin yaradıcılığında özünün istifadə etdiyi nəfəs alətləri – zurna və balaban Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tarixi, simvolik və estetik sütunları kimi qiymətləndirilir. Xalqın ruhu, duyğusu və kimliyinin ifadəsi onun ifasında hiss olunur. Əli Dədənin ifasında zurna və balaban alətləri xalq musiqisindəki funksional və mənəvi rolunu məksimum dərəcərə göstərir. Beləliklə, gələcək nəsillər üçün zəngin bir ifa və estetik örnək yaradır.

ƏDƏBİYYAT

Abdullayeva, S. (2002). Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq – orqanoloji tədqiqat). Bakı: Adiloğlu, s.171, 167

Azərbaycan musiqi tarixi (2020). 5 cilddə, V cild. Bakı: Elm, s.10

https://www.musicacademy.edu.az/images/elmi_neshrler/z_safarova_5cild.pdf

Bəhmənli, R. (2025). Ustad Əli Dədənin rəqs melodiyaları. Bakı, s.11, 12-14

İsrafilova, İ. (2021). Şirvan (Şamaxı) bölgəsinin musiqi ənənələrində balaban alətinin yeri və əhəmiyyəti. "Musiqi dünyası" jurnalı, 1/86, s.93

Cemiloğlu, İ. (2024). İmamverdi A. Azerbaycan zurna-balaban icracılığı sanatının üstadı Kalvalı Ali Dede – 150. Kitab. Çağdaş Azerbaycan zurna-balaban okulunun yaratıcısı Kalvalı Əli Dədə. Ankara, Iksad Publications, s. 195-196

Nəcəfzadə, A. (2016). Etnoorqanologiya. Musiqi təmayüllü ali məktəblər üçün dərslik. Bakı, Ecoprint, s.159-160

Soltanoğlu, Q. (2009). Asta çal balabanı. Kalvalı Əli Dədə. Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi. Bakı, Azərbaycan, s. 5.

İNTERNET RESURSU

URL -1 https://www.youtube.com/watch?v=145c3hPG88E&t=176s

URL -2 https://folklor.az/az/news/443

Nizami MƏMMƏDOV-TAĞISOY
Filologiya elmləri doktoru, professor
Bakı Slavyan Universiteti
ORCID ID: 0009-0009-9837-4564
E-mail: nizami.mamedov@mail.ru

ƏNƏNƏNİN YADDAŞI: NƏFƏS ALƏTLƏRİNİN VİRTUOZ İFAÇISI, BƏSTƏÇİ KALVALI ƏLİ DƏDƏ

Özət. Təqdim etdiyimiz məqalədə Azərbaycan musiqi folklorunun toplanması, işlənməsi və ifa edilməsində əvəzsiz xidmətləri olan Kalvalı Əli Dədənin zurna-balaban sənətinin inkişafında və formalaşmasında yerinə və roluna nəzər salmışıq. Onun ifaçılığının özəl örnəklərindən bəhs etməklə, həm də toplayıb ifa etdiyi sənət nümunələrinin özünəməxsus tərəflərinə münasibət sərgiləməyə çalışmışıq. Eyni zamanda bunu da xüsusi olaraq vurğulamışıq ki, Əli Dədənin zurna-balaban musiqi alətinə qəlbən yaxınlığında onun ənənəyə bağlılığı və yaddaş faktoru aparıcı əhəmiyyətə malik olmuşdur.

Açar sözlər: Kalvalı Əli Dədə, musiqi folkloru, zurna-balaban sənəti, ifa, oyun havaları, virtuoz sənətkar, sənətçi

Sammary. The presented article briefly, concisely and purposefully analyzes the work of a major collector of musical samples and a virtuoso performer of national musical instruments zurna and balaban Ali Kerimov (Ali Deda from the village of Kalva in the Akhsu district), and also indicates his place and role in the development and formation of this unique art form. Interestingly, his performing activities have always included an individual approach not only to the named musical instruments, but also to individual numbers. In our opinion, Ali Dede's genuine interest in these musical instruments is primarily related to his love of tradition and memory factors.

Key words: Ali Dede, musical folklore, zurna balaban, dance songs, virtuoso master

Резюме. В представленной статье кратко, сжато и целенаправленно анализируется творчество крупного собирателя музыкальных образцов и виртуозного исполнителя национально-музыкальных инструментов зурны и балабана Али Керимова (Али Деда из селения Калва Ахсуинского района), а также указывается на место и роль его в развитии и формировании этого уникального вида искусства. Интересно, что в его исполнительской деятельности всегда ставился индивидуальный подход не только к названным музыкальным инструментам, но и отдельным номерам. По нашему мнению, неподдельный интерес к указанным музыкальным инструментам Али Деде в первую очередь связан с его любовью к традиции и факторам памяти.

Ключевые слова: Али Деде, музыкальный фольклор, зурна-балабан, танцевальные песни, виртуозный мастер

Giriş. Zurna-balaban sənətinin inkişafı, formalaşması və təkmilləşməsi sahəsində ustad sənətkar kimi tanınan əslən Ağsu rayonunun Kalva kəndindən olan Əli Zülfüqar

oğlu Kərimovun (Kalvalı Əli Dədənin) xidmətləri son dərəcə nəzərə çarpandır. Əslində yüksək sənətkarlıq haradasa, bir tərəfdən, ənənəyə söykənirsə, digər tərəfdən onun kükrəməsində istedadın rolu danılmazdır. Başqa tərəfdən isə onun hələ gənc yaşlarından Cabbar Qaryağdıoğlu, Üzeyir Hacıbəyli, Əhməd Bakıxanov, Qurban Primov, Bülbül və onlarla böyük musiqiçilərimizlə dostluq və yaradıcılıq əlaqələrinin olması da bu böyük insanın yaradıcılığının boy verməsində əsaslı təsiri olmuşdur.

Araşdırma. Əi Dədənin məsuliyyətli tədqiqatçılarından biri Elçin Qaliboğlu "Asta çal balabanı…" məqaləsində göstərir ki, "Hələ 1930-cu illərdə dahi bəstəkar, xalq havalarını nota köçürmə, ilə məşğul olan, milli opera sənətimizin banisi Üzeyir bəyin tapşırığı ilə Bülbül Kalvalı Əli Dədənin 40-a yaxın el havasını lentə köçürmüş və onların bir hissəsi hazırda Azərbaycan Dövlət Radiosunun "Qızıl fond"unda qorunub saxlanılmaqdadır". Bundan başqa məqalə müəllifi Respublika Xalq Yaradıcılığı Evində Əli Dədə ilə bağlı xeyli sənədlərin qorunub hifz edildiyini də bildirmişdir. Məqalə müəllifi davam edərək həm də yazır ki, ustad Əli Dədənin yaradıcılığı onun çağdaşları olan musiqişünasların, sənət bilicilərinin də diqqətini çəkmişdi. Qara zurnanın atası ona görə xoşbəxt sənətkarlardan olub ki, hələ sağlığında onu öyrənməyə başlayıblar. Məqalə müəllifi daha sonra söyləyir ki, tədqiqatçı Bayram Hüseynli bundan ötrü Kalvaya getmiş, bir neçə ay ustadın evində qonaq olmuş, onun zurna-balabanla bağlı sənət dünyasını öyrənmişdi (Qaliboğlu, 2009: 6).

Yeri gəlmişkən bildirək ki, əslən Kalvadan olan Elçin Qaliboğlu (o, yaradıcılığını həm də İşıqlı Atalı adıyla təqdim etməkdədir) və atası Qalib Soltanoğlu Əli Dədənin sənətkarlıq irsinin təbliğində və populyarlaşmasında aparıcı rol oynamışlar. Onlar o sənətkarın yaradıcılığına illərdir ardıcıl olaraq araşdırırlar, (Soltanoğlu Q. Kalvalı Əli Dədə. Bakı, 2009). Qalib müəllimlə Elçin müəllim haqlı olaraq apardıqları tədqiqatlar nəticəsində belə bir qənaətə gəlirlər ki, Əli Dədənin çalğısında bu alətin (zurna-balabanın – N.M.T.) bütün imkanları yetərincə aşkarlanır. Yaradıcılığında iki əsas cəhət – möhtəşəm döyüşkənlik və haray daha çox diqqət çəkir (https://www.turkustan.az/news/authors/123678) .

Doğrudan da Əli Dədənin sənətkarlıq irsini dəyərləndirənlər və tədqiq edənlər həm də belə bir yekdil fikirdədirlər ki, bu ustad ifaçı zurna, balaban və tütək kimi nəfəs alətlərində böyük sənətkarlıq bacarığı ilə adı çəkilən alətlərin imkanlarını həm də texniki baxımdan genişləndirməyə müvəffəq olmuşdur. Bunu da qeyd etmək yerinə düşər ki, ustad ilk dəfə olaraq zil tembrli zurnanı peşəkar kamera alətinə çevirmişdir. Əli Dədə el havalarının mahir ifaçısı olmaqla yanaşı, həm də "Uzundərə", "Azərbaycan rəqsi", "Koroğlu nağarası", "Tərəkəmə", "Dağ çiçəyi", "Heyvagülü", "Qəhrəmani" və b. bu kimi 70-dən artıq mahnının, çeşidli musiqi nömrələrinin yaradıcısı olmuşdur. Əli Dədənin çalğısında daim türkün qədimliyi, döyüşkənliyi eşidilir, duyulur (Tağısoy, 2009).

Elçin Qaliboğlunun "Azərbaycan balaban sənəti: ənənə necə yaşadılır?" mövzulu analitik araşdırmasında ustadın dillər əzbəri olmuş zurna-balaban havaları "Heyvagülü", "Qəhrəmani", "İnnabı", "Əfruzə", "Yasəməni" və s. bu kimi ifalarının Azərbaycanda keçirilən toy-nişan məclislərinin bəzəyi olduğu bildirilməklə, həm də Əli Dədənin şəxsində bu havacatların sənətkarlıq keyfiyyətlərinə nəzər salınır, Türk Dünyasında aşıq sənətinin, xalq şeirinin savadlı inkişafı, folklor ruhunun əlvanlı ömürləşməsi üçün bu kimi sənətkarların yaratdıqlarının öyrənilməsinin zəruriliyi ortaya qoyulur.

(https://www.researcgate.net/publcation/371023130_Elcin_Qaliboglu_AMEA_Folklor_Institutunun_a).

Əli Dədə ilə bağlı belə bir məlumat da maraq doğura bilər ki, dünya bəstəçilik sənətinin azman nümayəndələrindən olan, Şərq bəstəkarlıq məktəbinin öncülü Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən Bakıya dəvət edilsə də, o, elə-obaya bütün varlığı ilə bağlı olduğundan Bakıya getməkdən imtina etmişdir. Lakin milli yaddaş musiqi sənəti və ənənələrinə ürəkdən bağlılıq onu bu sənətin daimi xidmətçisinə çevirmişdir. Eldən-obadan gilə-gilə, qətrə-qətrə, misqal-misqal topladığı müsiqi folkloru incilərini – Azərbaycan zurna-balaban ifaçılığının nadir nümunələrini toplayıb Radiomuzun qızıl fonduna ötürmüşdür. Təsadüfi deyildir ki, 1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan Ədəbiyyatı və İncəsənəti Dekadasında o, özünün balabançılar dəstəsi ilə çıxış etməklə dahi Üzeyir bəyin və Moskva tamaşaçılarının rəğbətini qazanmışdır. Məhz yüksək sənət nümayiş etdirdiyinə görə də o, ifalarına görə "Şərəf nişanı" ordeninə layiq görülmüşdür.

(https://www.facebook.com/profile/100023947682068/search/?q=%C6%8Fli%20D%C9%99d%C9%99%20)

Əli Dədə nəinki kalvalı Allahverən Şıxalı oğlundan zurna-balaban sənətinin sirlərini öyrənmiş, həm də bu sənətin yükünü şərəf və məsuliyyətlə çəkmiş və davam etdirmişdir. Burada, fikrimizcə, iki mühüm məqam rol oynamışdır: onlardan biri ənənədirsə, digəri Yaddaşdır. Bunu da bilməliyik ki, onlardan hər ikisi etik-milli kimliyin ifadəçisi kimi çıxış etməkdədir. Əli Dədə yaxşı təsəvvür edirdi ki, mədəni-musiqi ənənəsi folklorun (xalq hikmətinin) mühüm mədəni dəyəri, bədii-poetik – improvizasiyalar təcrübəsi olaraq nəsildən-nəslə adlayıb, yaşadılmaqla yanaşı, dünyagörüşü, xalqın estetik təsəvvürləri, bu və ya digər ifaçının daha çox özünifadə etmə üsulu kimi də dərk edilməlidir. Zəngin ənənələrə o etnoslar sahib çıxa bilirlər ki, onların etnik varlığının səsi-sorağı minilliklərin o yanından gəlir. Türk xalqları o, cümlədən Azərbaycan türkləri həmin minilliklərin o üzündən süzülüb gələn etnik ənənələrin daşıyıcısı olmaqla, həm də daim onları qoruyub, zənginləşdirməyə çalışmaqla sahib çıxmağı da özlərinin şərəf və ləyaqət borcu hesab etmişlər.

Əli Dədə ömrünü Şirvan torpağından folklor ənənələri, nümunələri, ifaçılıq, poetik təfəkkür elementləri, musiqi mədəniyyətinin tarixi minilliklərlə ölçülən regiondandır. Onu da bildirək ki, ənənə genealojidir, genealogiya isə əslində antropologiya ilə yanaşı yaşayan etnik, sosial, bioloji, tarixi faktordur. Genealogiya özündə qədimlik elementini daşıyır. Azərbaycan türkü əsrlər ərzində nə varsa, onların hamısını göz-bəbəyi kimi qoruyub, nəsildən-nəsillərə ötürmüşdür. Azərbaycan türkü digər xalqlardan daha çox yurda-yuvaya, etnik kimliyə bağlı olmaqla ona qulluq edib, onun keşiyində dayanan xalqdır. Ermənilərin milli kimliyi olmadığından onların nə özəl folklor nümunələri, etnik musiqisi, nə də poetik ənənələri olmamış, onların hamısı musiqi mədəniyyəti, rəqsləri, ifaçılıq sənəti, türklərin, o cümlədən Azərbaycan türklərinin nümunələri əsasında formalaşmışdır. Əslində ənənə basılması, dağıdılması mümkün olmayan qəsr, qaladır. Çünki əsrlərin o yanından üzü bəri gələn nə varsa, türkün yaddaşında daşlaşmışdır. Buna görə də Əli Dədənin zurna-balaban alətləri üzərində formalaşan musiqi ənənəsinə çeşidli musiqi nömrələri, forma-üslub, ifaçılıq praktikası və mədəniyyət məkanlarının bütövlüyünü yaratmışdır. Onun ifasında səslənmiş, lentə alınmış xalq musiqi inciləri, onların üslub xüsusiyyətləri həmin ənənədən, keçmişdən gələn səs, nəfəs ahəngini qoruyub saxlaya bilmiş və bir sıra hallarda fərdi bacarıq hesabına zənginləşdirilmişdir. Hesab edirik ki, Əli Dədənin yalnız zurna-balaban ifaçısı kimi təqdim olunması onun fəaliyyət sferasının kiçildilməsi, daradılması kimi mənaların sinonimini xatırladır. Lakin fikrimizcə, Əli Dədə zurna-balaban

ifaçısı kimi tanınmaqla yanaşı, həm də folklor örnəkləri toplayıcısı, təbliğatçısı, yayıcısı, etnoqraf və musiqişünas kimi də təqdim edilməlidir. Əli Dədə unikal musiqi ənənələrini yaşatmaqla, həm də xalqımızın zəngin tarixini və bu tarixin mədəniyyətə və onun çeşidli nümunələrinə təsirini əyani olaraq ortaya çıxarmağa müvəffəq olmuşdur.

Əli Dədə bütün şüurlu ömrünü keçmişlə gələcək arasında yaşamaqla onların köməyi ilə sosial-mədəni yaddaşın köklərinə baş vurmağı daha gərəkli hesab etmişdi. O, yaxşı dərk edirdi ki, indiki zaman keçmişlə gələcəyi bir-birinə bağlamasa bəşər övladı öz mənşəyindən xəbərsiz olardı. Odur ki, Əli Dədə, hər şeydən öncə, genealogiyaya aşağıya, yəni əvvələ, qədim dövrə, başlanğıca, ilkin varlığa müraciət etməyi üstün tuturdu. Bu da bilinməlidir ki, başlanğıc ənənədən də əvvələ aid olmaqla, həm də dəyişkənliyə məruz qala bilir. Bununla belə, eyni zamanda başlanğıc həm də irsi, ənənəvi nə varsa, onu qoruyub saxlayır. Ənənə başlanğıcın üstünü müəyyən dərəcədə örtməyə istiqamətli olsa da, o həm də köhnənin xüsusiyyətlərini bu və ya digər şəkildə gələcəyə ötürür, daşıyır. Əli Dədə yaxşı bilir və dərk edirdi ki, etnik dəyərlərimizin mənbəyi yaddaşdır. Eyni zamanda bunu da bilirdi ki, Azərbaycan türklərinin çoxəsrlik həyatının ruhi-mənəvi oriyentirləri min bir bəlalardan keçməklə mürəkkəb şəraitdə formalaşmışdır. Əli Dədə öz sələflərindən götürdüklərini nəinki doğru-dürüst yaddaşında saxlayıb, daşlaşdırır, kamilləşdirir, həm də ifa zamanı qibtəediləcək virtuozluqla ortaya qoymağı bacarırdı. Bütün bunların nəticəsində Əli Dədə zurna-balaban musiqisinin (həm də tütəyin) hər bir melodiyasını, ritmini, tembrini, intonasiyasını, ifa üçün zəruri olan hərəkət ardıcıllığını qoruyub saxlamağı və bizlərə ötürməyi bacarmışdır. Tədqiqatçı Y.V.Yefimova haqlı olaraq yazır ki, musiqi sənətinin hər bir növündə yaddaş ən mühüm faktorlardan biri olmaqla onun mahiyyəti ifaçı-musiqiçilər üçün olduqca böyükdür. Odur ki, müəllif yaddaşın funksiyalarına aid olan yadda saxlama, qoruyub saxlama, yenidən səsləndirmə və yaddan çıxarma kimi elementlərlə bağlı uyğun təsəvvürlərə malik olmalı, həm də onları ön plana çıxarmalıdır

(https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-pamyat-vidy-muzykalnoy-pamyati-priemy-razvitiya-muzykalnoy-pamyati/viewer).

Əli Dədənin ifasında səsləndirilmiş musiqi nömrələri tədqiqatçıların qəti qənaətinə görə o qədər mükəmməl şəkildə bərq vururmuş ki, onu dinləyənlər həmin ifanın təsirindən uzun müddət kənarlaşa bilməmişlər. Əli Dədənin zurna-balaban ifaçılığı sənəti həm də o qədər mükəmməl imiş ki, onun ifa zamanı ortaya qoyduğu improvizasiyalar, həyat verdiyi melodiyalar özünün fərdi ifaçılıq üslubunu formalaşdırmış və ona sənət aləmində virtuoz sənətkar adını bəxş etmişdir.

Kalvalı Əli Dədənin zurna-balaban ifasından və onun bu alətlərdə ortaya qoyduğu mahir sənətkarlıq vərdişlərindən bəhs etdikdə həm də gözümüz önünə dünyasını vaxtsız dəyişmiş zurna-balaban ifaçısı, ustad Natiq Fərhadoğlu Soltanovun bu sahədəki fəaliyyəti gəlməkdədir.

2009-cu ildə doğma kəndimizin folklor örnəklərinə həsr etdiyimiz "Şilyan: özü, sözü-çeşmənin gözü" kitabımızda biz adını çəkdiyimiz aşıq Fərhad oğlu Natiqin musiqi yaradıcılığını işıqlandırdığımız "Natiqlə qara zurnanın nağılı və ya hər ikisinə elegiya" povestində onun ifaçılıq məharətindən bəhs edərək yazmışdıq: "Məclisin xoş ahəngi Natiqin barmaqlarının ucundan asılmışdı. Natiq yanırdı, çalırdı, çalırdı, yanırdı. Onun ifasına qulaq kəsilənlərin musiqinin çalarlarından, xalından, ahəngindən asılı olaraq, gah sifətlərinə xəfiflik, xoşhallıq, gah da kədərli-hüzünlü hallar gəlirdi. Natiq sevindirir, dərd-

ləndirirdi. Natiq nəşələndirir, düşündürürdü. Natiqin bu "ilmələri"ni digər ifaçılar öz zurnalarında hörə bilmirdilər... (Tağısoy, 2009: 49]. Azman sənətkar olduğuna görə Natiqin zurnasının səsi daim mötəbər, möhtəşəm məclislərdən, şadlıq saraylarından, xarici ölkələrdəki festivallardan gəlmişdi.

Nəticə. Yazıda ona görə Şirvan regionunun digər bir ünlü zurna-balaban ifaçısı haqqında eksklüziv şəkildə bəhs etdik ki, istedadlı sənət nümayəndələrimiz xalqımızın mədəniyyət nümunələrini daim geniş və yüksək şəkildə təqdim etdiklərini nəzərə çatdıraq və Əli Dədənin ifaçılıq sənətin daim necə formalaşdırıldığını bir daha göz önünə gətirək. Eyni zamanda bunu da qeyd etməyi zəruri hesab edirik ki, Azərbaycan folklorşünaslığı Əli Dədənin ifaçılıq irsinin hələ də yetərincə öyrənilməmiş tərəfləri ilə daha sistemli və fundamental tədqiqatlar səviyyəsində təhlillər aparmağı planlaşdırmalıdır.

ƏDƏBİYYAT

Atalı İ. Yenilməz döyüşkənlik və haray soraqçısı. Türküstan.az

https://www.turkustan.az/news/authors/123678

https://www.turkustan.az/news/authors/124228

Dadaşqızı M. Kalvalı Əli Dədə.

https://www.facebook.com/profile/100023947682068/search/?q=%C6%8Fli%20D%C9%99d%C9%99%20

Elçin Q. Asta çal balabanı…" Mədəniyyət qəzeti", 2009, 20 may, s. 6.

Ефимова Е. В. Музыкальная память, виды музыкальной памяти. Приемы и развития музыкальной памяти. cyberleninka.ru

https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-pamyat-vidy-muzykalnoy-pamyati-priemy-razvitiya-muzykalnoy-pamyati/viewer

Qaliboğlu E. Azərbaycan balaban sənəti: ənənə necə yaşadılır?

https://www.researchgate.net/publication/371023130_Elcin_Qaliboglu_AMEA_Folklor_Institutunun_aparici_elmi_iscisi_filologiya_uzr_flsf_doktoru_dosent_-_Azrbaycan_balaban_snti_nn_nec_yasadilir_Mshur_balabanci_Kalvali_li_Ddnin_hyat_v_yaradiciligi_sasinda

Soltanoğlu Q. Kalvalı Əli Dədə. Bakı, 2009

Tağısoy N. Şilyan: özü-sözü, çeşmənin gözü. Bakı, Mütərcim, 2009, s. 49 (172 s.).

"Azərbaycan musiqisinin Əli Dədə zirvəsi" adlı kitabın təqdimat mərasimi keçirilib.

https://azertag.az/xeber/azerbaycan_musiqisinin_Ali_dede_zirvesi_adli_kitabin_teqdimat_merasimi_kechirilib-3610595

Ozan ŞİAR AĞDAŞAN
Şahturna &Şiar Kültür Sanat evi,
Berlin, Almanya
E-mail: info@siarcan.com
ozan@sahturna.com

AVRUPA'DA OZANLAR VE ÂŞIKLARIN – GENEL SANATIN EĞİTİM VE YAŞAMSAL SORUNLARI (KÜLTÜREL ÇAĞDAŞ NORMLARA ERİŞİM - TOPLUM BİLİMSEL İLETİŞİMDE; MEDYA SORUNLARINI AŞMADA ÇÖZÜM ÖNERİLERİ...)

Özet. Bu makalede Avrupa'da yaşayan ozan ve âşıkların sanatsal üretim, toplumsal görünürlük, tanıtım ve kurumsal destek bakımından karşılaştıkları sorunlar çok boyutlu olarak ele alınmaktadır. Küreselleşmenin yarattığı kültürel asimetriler, popüler kültürün baskınlığı ve maddi-manevi kaynakların sınırlılığı, geleneksel âşık–ozan sanatının gAlişimini olumsuz etkileyen başlıca faktörler olarak bAlirtilir. Türk devletlerinin Avrupa'daki kültür temsilciliklerinin bu alana yeterli ilgi göstermemesi, sanatın geniş kitlelere ulaşmasını daha da zorlaştırmaktadır. Şehir ortamının sunduğu imkânlara rağmen, sanatçıların resmi kurumlar, sponsorlar ve medya tarafından yeterince desteklenmemesi Avrupa'daki kültürel görünürlüğü sınırlamaktadır. Makalede ayrıca akademik çevrelerdeki çifte standartlar, dar ideolojik yaklaşımlar ve yalnız bAlirli sanatçı gruplarına öncAlik verilmesi gibi yapısal problemlere dikkat çekilir. Sonuç olarak, âşık–ozan sanatının hem ulusal hem de evrensel bir kültürel değer olarak korunması için resmi kurumlar, akademi, diaspora yapıları ve medya arasında eşgüdümlü bir işbirliğinin gerekliliği ifade edilmektedir. Sanatın gAlişimi için yaratıcı özgürlük, kurumsal destek ve çok sesliliğin korunması temel şartlar olarak sunulmaktadır.

Anahtar kAlimeler: Âşık–ozan sanatı, Avrupa Türkleri, kültürel temsil, Diaspora kültürü

Xülasə. Bu məqalə Avropada fəaliyyət göstərən ozan-aşıq sənətinin bədii istehsal, sosial görünürlük, təşviq və institusional dəstək baxımından üzləşdikləri kompleks problemləri araşdırır. Qloballaşma, populyar mədəniyyətin dominantlığı və maddi və mənəvi resursların məhdudluğu nəticəsində yaranan mədəni asimmetriyalar, ənənəvi ozan-aşıq sənətinin inkişafına mənfi təsir göstərən əsas amillər kimi müəyyən edilir.

Türk dövlətlərinin Avropadakı mədəni nümayəndələrinin marağının məhdudluğu isə bu sənətin daha geniş auditoriyaya çatmasına əngəl yaradır. Şəhər mühitinin təklif etdiyi imkanlara baxmayaraq, rəsmi qurumlar, sponsorlar və medianın kifayət qədər dəstək verməməsi Avropadakı mədəni görünürlüyü məhdudlaşdırır. Məqalədə həmçinin akademik dairələrdəki ikili standartlar, dar ideoloji yanaşmalar və yalnız müəyyən sənət qruplarına üstünlük verilməsi kimi struktur problemlərə diqqət yetirilir.

Nəticə olaraq, minstrel-bard ifaçılığı sənətinin həm milli, həm də ümumbəşəri mədəni dəyər kimi qorunması üçün rəsmi qurumlar, akademiya, diaspora strukturları və media arasında əlaqələndirilmiş əməkdaşlığın vacibliyi vurğulanır. Yaradıcılıq azadlığı, institusional dəstək və plüralizmin qorunması bu sənət formasının inkişafı üçün fundamental şərtlər kimi təqdim olunur.

Açar sözlər: ozan-aşıq ifaçılığı, Avropa türkləri, mədəni təmsilçilik, diaspora mədəniyyəti

Summary. This article examines the multidimensional challenges faced by ozans and ashiks living in Europe, focusing on artistic production, public visibility, cultural promotion, and institutional support. Cultural asymmetries caused by globalization, the dominance of popular culture, and the lack of financial and moral resources are identified as key factors hindering the development of traditional ashik–ozan art. The insufficient attention paid by cultural representatives of Turkic states in Europe further complicates the transmission of this art to wider audiences. Despite the opportunities offered by urban environments, the lack of support from official institutions, sponsors, and media limits the cultural visibility of these artists. The article also highlights structural issues such as double standards within academic circles, ideological narrowness, and the preference for certain artist groups over others. In conclusion, the article emphasizes the necessity of coordinated collaboration among governmental institutions, academia, diaspora organizations, and the media to preserve ashik–ozan art as both a national and universal cultural value. Creative freedom, institutional support, and the protection of pluralism are presented as essential conditions for the development of this artistic tradition.

Keywords: Ashiq–ozan art, European Turks, cultural representation, diaspora culture

Giriş. Avrupa genAlinde sanat ve sanatçıya bakış açısı, küreselleşmenin de olumsuz etkisiyle dezavantajlı durumlar oluşturabiliyor sanat adına bazen. Geleneksel otantik sanatın korunması ve gAliştirilmesinde ki eşitsizlikler, olanakların kısıtlı olması sınırlıyor; sanat ve sanatçının kendi gAlişim ve toplumla bağ kurmasını zorlaştırıyor genellikle. Sorunları ve çözüm önerilerimizi sıraladığım üst Ana Başlıklarda Toparlayabiliriz.

A) Tanıtım Boyutu:

Genel geçerli sanatta, Âşık ve Ozan sanatı özAlinde daha büyük sorunlar yaşanıyor. Bunda popüler kültürün, maddi manevi olanakların yetersizliği de eklenebilinir. Bir başka önemli konu başlığı: Türki devletlerin bir çoğunun yurt dışı temsilcilikleri özellikle de Avrupa yansıması sanat araştırma, gAliştirme ve çalışmalarında yeterli oldukları söylenemez. Örneğin, harcamaları ve makamlarıyla devlete ekonomik külfet olan Kültür Sanat müşavirliklerin, kadim kültürümüz olan Âşık Ozan sanatının tanıtım, gAlişimi için gereken ilgi ve itinayı göstermemeleridir.

İyi niyetliler bir Alin beş parmağını geçmez sayıları, istisna olanları tenzih ediyorum. Özellikle de ulusal basında gereken yeri bulamamaları geniş kitlelere ulaşımda sorun teşkil ediyor.

B) Tarihi Değerlerin, Sanatın Yaşatılmasında Kent Olgusunda Avrupa Boyutu:

Büyük kentlerin avantajlı yanlarından birisi de, sanatın geniş kitleye ulaşmasında daha geniş olanaklar sunması, kırsal kesimlere göre... Avrupa'daki bir çok ülkelerde, müziklerin, yöresel geleneksel sanatların yaşatılması, önemli kültürel değerlerin kaybolmasını önlemek için çaba göstermektedirler. Ancak bu olgu, bAlirttiğim gibi, Avrupa dışından gelen sanat kültür değerlerinin temsil edildikleri ülkelerin temsilcilikler, büyükelçi, konsolos düzeyinde ilgili görevlilerin bir çoğu bu itinayı kendi ülkelerinden gelen sanat kesimine göstermiyor veya gösteremiyorlar maalesef!

C) Âşık, Ozan Sanatın, Sanatçıların Genel Sorunları Arasında: Sosyal, Resmi Temsilcilik ve Ekonomik Boyut: Maddi katmanların, sponsorların sanata, kültüre gereken

destek ve yatırım yapmada ki yetersizlikleri veya özelliklede Âşık Ozan sanatını göz ardı etmeleri, sanatsal, kültürel değerlerine fazla istekli davrandıkları söylenemez. Popülist anlayışla piyasa sanat kesimine gereken ilgi ve desteği sunan iş insanları ve yurt dışı elçilik temsilcileri, Halk kültürü ve edebiyatımızın yaşatılmasında önemli tarihi görevler üstlenen, öz kültürümüzün bel kemiğini oluşturan Ozan Âşık özellikle de Halk Ozanına bazen şaşı bakmaları göz ardı edilemez.

D) Kimi Akademik Çevrelerin Tebliğ ve Sunumlarında Bazı Sorunlar Sanata bakışta Çifte Standart - Dar Alanlara Hapsolma Sorunu!

Avrupa ve Türkiye'de ve kimi Türki devletlerimizde ilgili Akademik çevrelerde, araştırmacı, yazar dostlarımız bazen Ozan ve Âşıkların topluma yansıtılmasında darlık gösterdikleri, bu konuda kısırlık yaşadıkları söylenebilinir. Somut örneklerden, bazı akademiker arkadaşlar öznel davranıyorlar. Konser, sunum etkinliklerine kendi bireysel duygu ve düşüncelerine uygun sanatçı, ozan aşık adlarını öneriyorlar

Organizayyonlara, çeşitli sunum ve proğramlar takriben belli simalar, belli sanat kesiminden oluşuyor. Çok yetenekli olup ta sahnede yer bulamayanlar var. Bir diğer çok önemli konuyu arz etmek isterim ki, sanat ulusal aynı zamanda evrensel bağımsızlık arz etmelidir. Resmi kuralların, ita amirlerinin keyfiyetine göre dizayn edilen sanat organizasyonları geniş kitlelere ulaşamaz. Bu sadece kitle, kalabalık katılım sorunu da değil; dahası sanatın yaratıcılığına indirilen balyoz gibidir. Bir sanatçı katı tüzük, kararname ve yöneticilere boyun eğdiğinde; onların direktiflerine göre tasallutla hareket ettiğinde, gelişme, dönüşme ve daha geniş kitlelere ulaşma alanı daralır.Tabii ki mevzuata uygunluk, belli bir plan ve usul, yöntmenliğe tabi olunması gereği vardır; ancak bu ast- üst veya emir komuta zinciri olarak yansımamalı sanata… Ki, bir düşünce kalıbına çeşitli endişelerle dayatmalarla entegre olmaması gereken sanatçı kültür erbabı, sanatta bağımsız olmadığında sanat kültürün nefes boruları daralır. Hele ki daha sosyal, toplumsal ve özgürlükçü olması gereken Ozan Âşık misyonunu zedeler. Ne var ki, olumsuz olmamak adına, tüm elverişsiz koşullara rağmen sanatında yaratıcılık arz eden, topluma sesini duyurmasını bilen mücadeleci azimli sanat kesimi, özellikle Aşık Ozan ruhunda var olan devinimci değerlerimiz de mevcuttur sayıları az olsa da…

Konumuzun başlığına dönersek, tek renkte ısrarcı olmak, slogancı, tek sanat şekli hasıl olur ki, bu sanatın yaratıcılığına, öznel ve toplumsal yapısına ters düşer. Oysa, sanat kültür bir renk bahçesini andırır. Tek renkle ahenk olmaz. Bir tek renkle renksiz kalır, solmağa yüz tutar. Sevgiyi, aşkı, duyguyu köreltir, sosyal ve toplumsal mizanı bozar.

Somut örneklerden: Diğer kadim kültürler gibi, Azerbaycan'da da Âşıq - Ozan sanatının değerli olduğu sanat beşiği ülkesinde değerli Âşıklardan merhum Âşıq Mikail Azaflı ki düşünceme göre Ozan kavramına en uygun Âşıklardandır; şayet yaşadığı dönemin resmi sistem kurallarına boyun eğseydi, sadece sanat reklamını düşünseydi bu gün kalıcı Aşıqlardan olmazdı. Keza, Türkiye doğumlu yaşayan efsane kadın Âşığımız Ozan Şahturna Türkiye'den Dünya'ya seslenen ulusal ve evrensel bir değerimiz olarak resmi sistemlere boyun eğmediği, çeşitli kurum ve statükoların dar ideolojik kalıplarına girmediği ve bu uğurda sistemleri, kendini ve çevresini aşarak müzikal sanatta, sazında estetik nakşettiği ve edebi felsefi değeri yüksek eserler vücuda getirdiğinden, bu özgünlüğünü ağır bedellerle süslediğinden Ulusunun ve Dünya insanlığının gönlüne girebildi. Resmi kurumların, üniversitelerin genelde halka açılmayan kapalı dar salonlarında sadece tebliğ ve sunumlarla geçiştiriliyor olması da sanat kültür alanını daraltıyor. Tabii ki, mad-

di manevi destek önemlidir sanatın inkişafında. Ancak, salt devlet, üniversite desteği veya sponsorlarla bu işin ciddiyeti kavranamaz, sanat kültürde aşama kaydetmeğe yetmez! Dahası Âşık Ozan, sanat ifasında, eserlerinin içeriğinde çok yönlü olmadıkça gelişme kaydedemez. Ama maalesef çoğu akademiker ve araştırmacılar sanatın Âşık Ozanlığa yansımasında sadece bir renge özel itina gösteriyorlar. Genellikle kendi ideolojisine yakın sanat icra edenleri tercih etmeleri de sanatı daraltan başka bir boyuttur. Almanya'da Ozan Âşık geleneğini, geleneksel ortamlardan, asrın gereklerine uygun çağdaş bilimsel verilerle akademik düzeyde üniversitelere taşıdık, Ozan Şahturna ve Dr. a çalışmalı Tarih Öğretmeni genç kuşak Ozan Ozan Şirin Ağdaşan ve naçizane bendeniz Ozan Şiar ile. Yanısıra, dar kürsü alanlarından, üniversite salonlarıyla beraber geniş kitlelere ulaşma yollarını aradık ve çoğu kez olumlu aşama kaydettik organize ettiğim renkli kültür sanat ve edebiyat festivallerimizde. Ki, sinema, müzik, edebiyat, bilim insanları çeşitli ülkelerden temsilcilerle ve Avrupa kamuoyuna da yansıyacak şekilde avrupalı sanatçı ve bilim insanlarını da proğramlarımıza, festivallerimize dahil ederek bir arada üç gün süren geniş salonlarda konserlerimiz, festivallerimizle Somut örneklerden; tarihe not düşebilecek ölçekte büyük sanat ve reelde duruşlarıyla kendini kanıtlayabilen Halk Ozanı kavramını hak edebilen gerçek Ozan, Ozanlar...

Bu arada Halk Ozanlığı ile Ozan ve Aşık arasındaki kavram farkını irdelemek gerekir. Zira, bu iki biribirine yakın, hatta zaman zaman iç içe olan bu mefhumlar çoğu kez birbirlerine karıştırılır. Yanlış anlayış ve algılamalara sebebiyet vermemek için farklı ve ortak yönlerini irdelemek gerekir. Şöyle ki: Aşık- Ozan tanımı diğer bir ifadeyle Saz Şairi olarak sazda, sözde etkin ve sesiyle yetkin olması; sevgi, doğa, duygusal, tarihi ve kültürel temalarıyla birlikte, bağrından geldiği toplumun, ulusun manevi değerleri, doğa, gurbet, sevgi temalarının yanısıra; barışın, özgürlüğün, kardeşliğn şairi, sevginin ve umudun türkücüsüdür. (E) Halk Ozanı, Hak Âşığı; Söz, Ses, Saz ve Sosyal (Toplumsal) olmak üzere ''4 S'' dörtlü bileşende vücut bulduğunda; reel anlamda Toplumcu Halk Ozanı ve Hak Âşığı niteliği kazanacağını müşahade ettim somut araştırmalarımda. Ki, bir çok bilim insanları, önemli araştırmacılar bu edebiyatımıza kazandırdığım (naçizane) bu 4S formülüyle, yeni bakış açısı getirdiğimi taktir eden makaleler yayınladılar. Çeşitli araştırmalarım ışığında Halk Ozanı kavramı; 4 S ''Dört S'' açılımı: SÖZ- SAZ- SES ilaveten SOSYAL sentezinde buluşmalı. İlaveten SOSYAL sentezinde buluşmalı. Tarihe ışık tutmak kalıcılık adına bu ''4 S'' ye bağlı olarak bedel, haykırışla donanır özde Halk Ozanı. Hatta yeri geldiğinde eserleriyle, duruşuyla bedel ödemeği göze almalıdır! Salt söz, güfte, beste ve saz icra etmek Halk Ozanı olmağa yetmiyor. Almanya'da teorik sunum yaptığım ve sazımız, sözümüz, musiki icramızla pekiştirdiğimiz akademik çevrelerde sout çalışmalarımız, katkılarımızdan örnekler:

Prof. Dr Anabel TERNES (Int. Enstitute) tarafından Ozan Şiar Ağdaşan Müzik Besteleri, Şiirleri ve Ozan Âşık Halk Ozanı Sunum Yazıları Türkçe Almanca İngilizce araştırma söyleşi ve sunumlara konu oldu Aşık Ozan Halk Ozanı Saz Ses Söz Sosyal (Toplumsal) 4 S özgün çalışmam. 2016 Berlin Ayrıca, Almanya Berlin'de 1985 yıllarından itibaren iki binli yıllara kadar uzun süreçte Aşıklar konusunda araştırmacı, bilim insanı Freie (Hür) Univ eski Öğr. Üyesi Prof. Kurt Reinhard (Ki alanında otorite, Aşık sanatında Türkiye boyutuyla uluslararası uzman) eşi danışmanlık yaptığım Priv. Doç. U. Reinhard araştırmasında şahsımızdan aldığı kaynak bilgilerle takviye yaparak, düşüncelerimde buluşan yeniliklerle katkı sunduğum Aşık sanatına, ''Ozan''lığın sosyal, toplumsal, kültürel misyonunu ekleyerek geniş kapsamlı kitap yayınlandı Almanya, Türkiye, Abd, Arnavutluk dahil

Balkanlar, vb ülkelerde. Ayrıca, çeşitli dillerde makaleler, sunumlar. Uluslararası değerimiz Halk Ozanı Âşık Şahturna ve Ozan Şiar'ın ''Âşık-Ozanlık sanatı kültürel, duygusal dokusu, toplumsal evrensel misyonu'' teorik görüşlerine ve renkli eserlerine yer vererek..

Geniş saha araştırması gerektiren bu önemli mevzuda U.Reinhard vb bilim insanlarına yeni teorik düşüncelerimizi, araştırmalarımı sundum, uygulamada sözümüz, sazımız, yorumumuzla sunum yaparak. Âşık Ozan Müzik makamları, dokusu hakkında şahsımızdan aldığı kaynak bilgileri ekleyerek yeni kitaplar neşredildi.

Sevgili İnsanlaşmayı hedef seçenler, doğduğu yüksek dağlardan, Murat suyu *gibi büklüm büklüm ovaları aşan, bereketli Anadolu'dan Mezopotamya'ya taşan... Yeryüzü İnsanlık ovasına gürül gürül akan...*

Poeten mit der Laute Türkische Âşık und Ozan. Berlin, Reimer, 1990 Ursula Reinhard, Prof. Tiago de Oliveria Pinto Akademik Çalışma Almanya Buch zweite Auflage 2013 Türk Aşık ve Ozanları Yapı Kredi yayınları Türkçe U. Reinhard, Tiago de Oliveria Pinto (Güncel Prof. Dr. Tiago) Şahturna, Ozan Şiar vb Aşıkların yer aldığı Kaynak Eser Araştırma- Belge- Söyleşi ve Bant Kayıtlı Eserleriyle S. Ağdaşan (Ozan Şiar) 2019 Ki, daha önceleri Türkiye'de genelde Kars ve civar illerde yaptığı araştırmalar U. Reinhard tarafından uzun yıllar ''Âşık-Âşıklar''başlığıyla yayınlamıştı. Beraber çalışmalarımızda şahsımızdan not aldığı bilgi ve belgeleri takviye ederek, bilim insanları, araştırmacılar ile neşrettikleri akademik yayınlarda Âşık ve Ozanlar olarak yayınlandı Almanya,Türkiye, Abd, Balkanlar vb ülkelerde neşredilen kitaplara katkı sunduğum tezlerimle pekiştirerek...

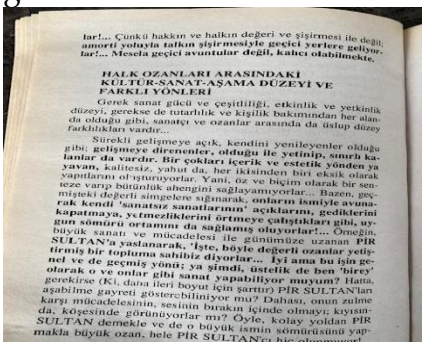
Ozan Aşık Halk Ozanı misyonu adına mutluyum, kültür sanatımıza uluslararası alanda katkı sunarak, yeni araştırma ve gAlişmelere pencere açtığımız için. Ki, kitabımızın ilerleyen bölümlerinde detaylı teorik ve görsel kitap bilgi belgelerine rastlayacağız.

Humboldt Universität Berlin vb Fakültelerde. Azerbaycan Bakü Amea'da, Türkiye'de bir çok akademik ve genel sunumlarda da bu konularda tebliğ sunmuştum. ABD Columbia üniversitesinden vb ülkelerden kimi araştırmacı, bilim insanlarına nazariyat ve sazlı, sözlü sunum olarak bu tezimi işlemeği sürdürdüm. Yurt içinde, gerekse uluslararası bir çok araştırmacı yazarlar, sanatçılar, 985 lerden beri anlata geldiğim, yazıp, çizdiğim, bilimsel organizasyonlarda sunumlarda bulunduğumuz bu yenilikçi düşüncelerim ve araştırmalarımdan esinlenerek dillendirmeğe yazmağa başladılar Âşık- Ozan olgusunu, aralarında ki nüansları. Şah Turna Studie zu divergierenden Rezeptionen der Geschlechterrollen des türkischen Volksmusikgenre der Âşık und Ozan Magisterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Magister Artium (M.A.) im Fach Vergleichende Musikwissenschaft Freie Universität zu Berlin 2013 Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften Seminar für Vergleichende Musikwissenschaften Prof. Dr. Gert- Mathias Wegner u. Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto Berlin, 2019 Archiv die Registratur Şahturna & Şiar Kültür Evi Ayrıca, çeşitli kitaplarımda, dergi ve araştırma kaynaklarında, görsel yayınlarda da yayınlanmağa devam ediyor uzun yıllardır.

F) Yaratıcılık Sorunu:

Sanat çift kanatlıdır. Hem öznel duygu, sevgi, meşk, doğa, tasavvuf, hem de sosyal, toplumsal duyarlılık yartmayı erek edinir. Zaman zaman bu iki düşünce biribirleriyle bağdaşır, bazen de bu iki roller çatışabiliyor. Kimi Aşık Ozan kesimi sırtını resmi kurumlara, sstemlere hatta sponsorlara dayadığından fazla üretici olamıyorlar maalesef. Tek kanatlı kuş misali, sanatın egemen güçlere bağımlı tek kanadıyla özgürce uçamayınca bağımlılık tutsaklık yaratıyor ve özgün gelime sağlanamıyor haliyle. Hele ki Aşık Ozan

ağaya, beye, paşaya, amire, hocaya methiye dizmeği, çıkar uğruna destan yazmayı Aşıklık Ozanlık sayıyor sa yanılıyor. Tarihte ve gelecekte hiç bir kalıcılığı olmuyor, olmaz. Saman alevi gibi yanıp sönmemeli değerler...



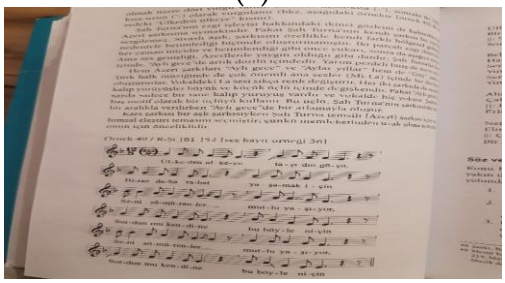
lar!... Çünkü hakkın ve halkın değeri ve şişirmesi ile değil; amorti yoluyla tatkın şişirmesiyle geçici yerlere geliyor. lar!... Mesela geçici avantular değil, kahcı olabilmekte.

HALK OZANLARI ARASINDAKİ KÜLTÜR-SANAT-AŞAMA DÜZEYİ VE FARKLI YÖNLERİ

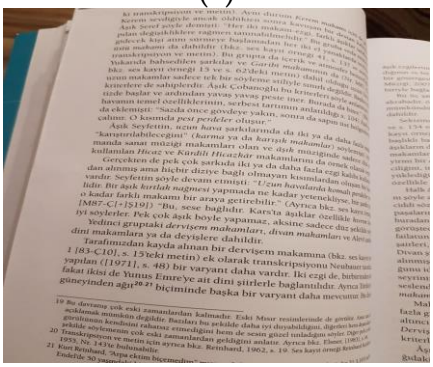
Gerek sanat gücü ve çeşitliliği, etkinlik ve yetkinlik düzeyi, gerekse de tutarlılık ve kişilik bakımından her alanda olduğu gibi, sanatçı ve ozanlar arasında da üslup düzey farklılıkları vardır...

Sürekli gelişmeye açık, kendini yenileyenler olduğu gibi; **gelişmeye direnenler, olduğu ile yetinip, sınırlı kalanlar da vardır. Bir çokları içerik ve estetik yönden ya yavan,** kalitesiz, yahut da, her ikisinden biri eksik olarak yapıtlarını oluşturuyorlar. Yani, öz ve biçim olarak bir sentezе varıp bütünlük ahengini sağlayamıyorlar... Bazen, geçmişteki değerli simgelere sığınarak, **onların ismiyle avunarak kendi 'sanatsız sanatlarının' açıklarını, gediklerini kapatmaya, yıkmezliklerini örtmeye çalıştıkları gibi, uygün sömürü ortamını da sağlamış oluyorlar!...** Örneğin, büyük sanatı ve mücadelesi ile günümüze uzanan **PİR SULTAN'a yaslanarak, 'İşte, böyle değerli ozanlar yetirmiş bir topluma sahibiz diyorlar... İyi ama bu işin gerekirse (Ki, daha ileri boyut için şarttır) PİR SULTAN'lan aşabilme gayreti gösterebiliniyor mu? Dahası, onun zulme karşı mücadelesinin, sesinin bırakın içinde olmayı; kıyısında, köşesinde görünüyorlar mı? Öyle, kolay yoldan PİR SULTAN demekle ve de o büyük ismin sömürüsünü yapmakla büyük ozan,** hele PİR SULTAN'ın bir

(1)



(2)



(3)



Şah Turna –
Studie zu divergierenden
Rezeptionen der Geschlechterrollen
des türkischen Volksmusikgenre
der Âşık und Ozan

Magisterarbeit zur Erlangung des
akademischen Grades
Magister Artium (M.A.)
im Fach Vergleichende Musikwissenschaft

Freie Universität zu Berlin
Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
Seminar für Vergleichende Musikwissenschaften
Wissenschaftliche Betreuer:
Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner u. Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto

(4)

(H) Sanat Endrüsrisinin, Modern Çağın Sanata Olumlu ve Olumsuz Yansımaları:

Günümüz dünyasında sanat kültür de, teknoloji ve sanayi ile iç içe girdiğinden, Sanatın özünde ki ruhsal, toplumsal sentez ve otantik yapı aşınmağa başlıyor. Ancak, buna rağmen Kültür endrüstrileri Halklar Kültürler arasında bağlantı ve geçişkenlik sağlayabiliyor. Tanış olup, üretim ve dostluklar kurabiliyorlar. Önemli olan özünden kopmadan, kültürel, teknoloji ve sanayi çağında bütünleşebilmektir. Burada özen gösterilmesi ve dikkat edilmesi gereken çok incebir nüans, birine yaslanıp, diğerini es geçmemek, yani hem öz-

gün, yöresel ulusal sanatın bağrına yaslanmak, hem de bilimsel ekolojik ve kültürel dünyaya el uzatmak.

Asrımızda ülkeler ve sanatçılar arasında da uluslararası yarış sürmektedir. Çoğu kez gerçek üreten, yüreki dağlayan sanatçı, derin felsefi değerler görmezden gelinip, toplumlara yansıtılmazlarken; reklamı, sponsoru olan, hükümetlerin, bakanlıkların veya araştırmacı organizetörlerin himayesine yaslananlar medyada, sunumlarda yansıtılıyorlar.

Yeni Kavramlar Üretilme Yolunda: Artık çağımızda, sanatsal ve kültürel arenada yeni aşamalar yeni önlemler gündeme gelmekte. Sanat endüstrisine paralel olarak oluşan sanatın önünü açmak için yöresel ve evrensel birliktelikler oluşmakta.

UNESCO gibi sanat kültür ve bilim şemsiyesinde kimi haksız rekabet uçurumları dizginlenebilmekte, yöresel, mahalli, ulusal değerler küresele rekabet ve sanat endüstrisi kıskancından korunabilmektedir. Kimi zaman Unesco'da da haksız uygulamalar ve küresel sermayeye vve egemen devletlere ve baskın ekonomilerine bağımlı yönetici, denetçilerce tarafgirlik olsa da, yine de olumlu gelişmedir.

(I)


IN THE TURKISH DIASPORA IN GERMANY

1. From generation to generation – forms of transmission in oral and written tradition, used by Aşık Şahturna and her husband Ozan Şiar

Only a very few aşık came to live in Berlin, mainly with the first generation of immigrants. In the middle of the 1970s, Aşık Kenturi, born in 1953,* and a female aşık, Şahturna Dumlupınar, born in 1953, arrived in Germany. The blind female singer-poet Şahturna was born in Eastern Anatolia. In 1975, at the age of 22, she went to Berlin. Aşık Şahturna had been educated in Turkey by her father, who was also an aşık. She was also trained by other aşık-lar during her stay in Istanbul. She had to leave Turkey in 1975 for political reasons. Aşık Şahturna (www.sahturna.com/ has written and composed more than 200 songs. Most of them are political songs, some of them are about the problems of the immigrant workers and their life in Germany.*

(5)



(İ)

(J)


„Kanak" my name ... ich heiße „Mensch"

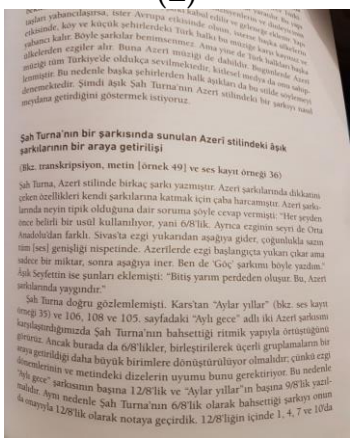
Bestnoten für Şirin

(K)



(8)

(L)



Şah Turna'nın bir şarkısında sunulan Azeri stilindeki âşık şarkılarının bir araya getirilişi

(Bkz. transkripsiyon, metin [örnek 49] ve ses kayıt örneği 36)

Şah Turna, Azeri stilinde birkaç şarkı yazmıştır. Azeri şarkılarında dikkatini çeken özellikleri kendi şarkılarına katmak için çaba harcamıştır. Azeri şarkılarında neyin tipik olduğuna dair soruma şöyle cevap vermişti: "Her şeyden önce belirli bir usûl kullanılıyor, yani 6/8'lik. Ayrıca ezginin seyri de Orta Anadolu'dan farklı. Sivas'ta ezgi yukarıdan aşağıya gider, çoğunlukla sazın tüm [ses] genişliği nispetinde. Azerîlerde ezgi başlangıçta yukarı çıkar ama sadece bir miktar, sonra aşağıya iner. Ben de 'Göç' şarkımı böyle yazdım." Âşık Seyfettin ise şunları eklemişti: "Bitiş yarım perdeden oluşur. Bu, Azeri şarkılarında yaygındır."

Şah Turna doğru gözlemlemişti. Kars'tan "Aylar yıllar" (bkz. ses kayıt örneği 35) ve 106, 108 ve 105. sayfadaki "Aylı gece" adlı iki Azeri şarkısını karşılaştırdığımızda Şah Turna'nın bahsettiği ritmik yapıyla örtüştüğünü görürüz. Ancak burada da 6/8'likler, birleştirilerek üçerli gruplamaların bir araya getirildiği daha büyük birimlere dönüştürülüyor olmalıdır; çünkü ezgi dönemlerinin ve metindeki dizelerin uyumu bunu gerektiriyor. Bu nedenle "Aylı gece" şarkısının başına 12/8'lik ve "Aylar yıllar"ın başına 9/8'lik yazılmalıdır. Aynı nedenle Şah Turna'nın 6/8'lik olarak bahsettiği şarkıyı onun da onayıyla 12/8'lik olarak notaya geçirdik. 12/8'liğin içinde 1, 4, 7 ve 10'da

Aynı yolda gidenler iz bırakamazlar. Kökden kopmadan dal budak salan yeni söylem, yeni iz şiarımızla. Ozan ulusal olduğu kadar evrensel olmalıdır. İnsanlığın göz yaşı, derdi Ozanın derdi olmalı. Ozan salt bireysel duyguları terennüm etmez, diğergamdır, toplumsaldır. Özgür ama sanatı daraltan özgürlük değil, nakış nakış işlediği sanatında yaratıcı özgün olabilmeli.

(9)

(M)



(10)

(N)



(11)

(O)

Konumuzun ana başlığıyla bütünsellik arz eden konuya dikkat çekmek isterim ki:

‘’Güzel sanatların en üst düzeyde önem ve saygınlık kazandığı içinde yaşadığımız zaman dilimi, belli bir bilimsel ve tarihsel yaklaşımla “sanat çağı” olarak da adlandırılmaktadır.Yeni yüzyılımızın öne çıkardığı köklü değişimlerden biri de sanatta ve sanatsal etkinliklerde olmuştur. Fütürist, filozof, değişim otoritesi John Naisbitt, 1990 yılında yayınlanan “Megatrends 2000” adlı kitabında, geleceği bAlirleyecek en önemli 10 yönAlim ve değişim arasında ‘Sanatta Yeniden Doğuş’u da saymıştır. Yazar, bu değişimi “Bin yıl dönemecine yaklaştığımız 1990’lı yıllarda sanat, sporun yerini alarak toplumun başlıca boş zamanlarını değerlendirme etkinliği oluyor.” sözleriyle ifade ettikten sonra: “Sanatseverler çoğunlukla eğitimli insanlar arasından çıkıyor. Günümüz, tüketicisi de artık sanatın değerini takdir edebilecek ve bedelini ödeyebilecek düzeyde” şeklinde özetlemektedir. Kültür ve sanatın evrensel dili ve etkileyici özelliği nedeniyle, tüm dünya ülkeleri kendilerini başka ülkeler ve milletler nezdinde tanıtabilmek, ilgi, sempati, saygınlık kazanabilmek, ülkelerine daha fazla turist çekebilmek için, kültürel ve sanatsal etkinlikleri en önemli etkileşim, iletişim ve tanıtım aracı olarak kullanmaktadırlar. Gerek teknik, gerek sanatsal ve estetik bağlamda, bilgi çağında gelişen sanatsal etkinliklerin zenginliği ve çağdaş entelektüel düzeydeki yeni erişim kaynaklarının çoğulluğu, sanata kolay erişimin doğal sonucu olarak, özgürlüğün ve özgünlüğün sanat olgusundaki rolünü vazgeçilmez bir unsur olarak öne çıkarmaktadır.

Değişen toplumsal ve kültürel şartlar altında, kültür ve sanatta da elbette yeni arayışlar içinde olmak, yeni anlayışlar benimsemek, yeni sentezlere ulaşmak, değişimin kaçınılmaz bir sonucudur.

Bu hızlı değişim sürecinde, Türk dünyası da adeta bir yeniden doğuşun sancılarını çekmektedir. Bu süreçte geçmişimizden kopmak, kaçmak veya onu inkâr etmek yerine, öncAlikle kendi öz dinamiklerimize yönelmek, esas itici gücümüzü kendi kültürel temellerimizden ve kaynaklarımızdan almak, yerelden evrensele, gelenekten geleceğe doğru ulaşmaya çalışmak en akılcı yaklaşımdır. Zaten bütün dünyada da Batıda da bu böyle olmuştur. Batı dünyasında, bilimde, kültürde, sanatta, yeniden doğuşu ifade eden Rönesans Döneminde, sanat eserlerinin, başyapıtların büyük bölümünün konusu, bu eserleri üreten sanatçıların kendi tarihleri ve kültürleriyle ilgilidir. Dünyaca ünlü Rus edebiyatçıların işledikleri konuları Rus halkının günlük yaşantılarından seçtikleri, yine dünyaca ünlü Rus beşlileri gibi Rus müzisyenlerinin besteledikleri olağanüstü ilgi gören eserlerin temAlinde de Rus halk müziği ezgilerinin bulunduğu bir gerçektir.’’

(12)

(Ö)



(13)

(P) SANATIN TOPLUMLARA, AKADEMİK ÇEVRELERE YAYGINLAŞMASINDA BASIN YAYININ MEDYANIN ÖNEMİ:



Konumuzun başlıklarında bAlirttiğimiz gibi, sanat ve kültürün geniş Halk kesimlere giderek evrensel Dünyaya açılmasında Basın Yayının önemli işlevleri vardır. ''Kültür Sanat katarında Türkiye ve Avrupa Yolcuları'' olarak yürüdüğümüz yolda ve gerek sanatsal edebiyat, gerek se toplumsal, sosyal arenada çok yönlü Basın Yayın görsel Medya aracılığıyla çeşitli toplum kesimlerine, renkli yapıtlarımızla ulaşabilmemiz mümkün olabiliyor. Gazete dergilerimizde, kitaplarımızda, albüm ve çeşitli sosyal medyada.

Ayrıca yapım yönetmenliğini devam ettirdiğimiz ''TURNALARIN KANADINDA'' Tv Proğramları Yayınlarımızda...

Kültür sanatımızı dünya'ya yayma yolunda özverili yoğun çalışmalarımızla Avrupa'da sanat kültür elçileri elçileri olarak, Sanat kültürün çok renkli dallarında Müzik, edebiyat, sinema vs eserlerimizi, renkli çalışmalarımızı yansıtıyoruz. Yanısıra paylaşımcı felsefi anlayışımızdan hareketle gerek Azerbaycan, Türkiye gerek se başka ülkelelerden diğer sanatçı ozan aşıklara da yer veriyor, eserlerini, şahsiyetlerini tanıtıyoruz basın yayınlarımızda Türkiye Kafkasya, Ortadoğu gerek se Avrupa ve Uluslararası boyutuyla.

KAYNAKÇA

Ozan Şiar Ağdaşan Aşık- Ozan- Halk Ozanı Araştırma Makale 10: Şakıyan Turna Şahturna Kitap Can Yayınları 1998 İstanbul

Şahturna Azeri Müziği Eserleri ve Teorik yorumları. Şahturna, Ozan Şiar vb Aşıkların yer aldığı Kaynak Eser Poeten mit der Laute Türkische Âşık und Ozan. Berlin, Reimer, 1990 Ursula Reinhard, Prof. Tiago de Oliveria Pinto Akademik çalışma Almanya Buch zweite Auflage 2013

Türk Aşık ve Ozanları Yapı Kredi Yayınları. Ursula Reinhard, Tiago de Oliveria Pinto (Güncel Prof. Dr. Tiago) Şahturna Azeri Müziği Eserleri ve Teorik yorumları. Şahturna, Ozan Şiar vb Aşıkların yer aldığı Kaynak Eser Araştırma- Belge- Söyleşi ve Bant Kayıtlı Eserleriyle S. Ağdaşan (Ozan Şiar) 2019

Ramazan QAFARLI
Filologiya elmlər doktoru, professor
AMEA Folklor İnstitutu
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0007-6422-0423
E-mail: ramazanqafar@gmail.com

AZƏRBAYCAN AŞIQ POEZİYASINDA MUSİQİ-POETIK SİNTEZ: SAZ–BALABAN–ZURNA TRİADASININ SEMİOTİK-FƏLSƏFİ MODELİ
(Kalvalı Əli Dədənin 150 illik yubileyinə həsr edirəm)

Özət. Məqalə Azərbaycan aşıq poeziyasında söz və səs harmoniyasına həsr olunmuşdur. Burada saz, balaban və zurnanın bədii-fəlsəfi kodları sistemli şəkildə təhlil edilir. Tədqiqat üç əsas yanaşma əsasında aparılmışdır:

1. Poetik-fəlsəfi yanaşma: Bu hissədə üç səsin poetik kosmosu analiz olunur: sazın qəlbi, balabanın nəfəsi və zurnanın meydanı. Daxili dünya, könül yanğısı və xalqın səsi aşıq poeziyasının musiqi spiralında təqdim edilir.

2. Simvolik-sinergetik yanaşma: Məqalədə xaosdan kosmosa keçidin aşıq poeziyasında Saz–Balaban–Zurna sinergetik spiralı vasitəsilə izahı verilir. Zamanın insandan məkanadək uzanan istiqamətləri Azərbaycan aşıq poeziyasının musiqi alətlərinin semiotik paralelləri ilə göstərilir və söz–musiqi sintezinin nəticələri təhlil olunur.

3. Səs-triada modeli: Saz–Balaban–Zurna Azərbaycan aşıq poeziyasında səs üçlüyü kimi təqdim edilir. Tədqiqat göstərir ki, Azərbaycan aşıq irsində musiqi və sözün birliyi xalq poeziyasının əsas nəfəsinə çevrilmişdir.

Açar sözlər: Azərbaycan aşıq poeziyası, musiqi-poetik sintez, saz, balaban, zurna, poetika-fəlsəfə, simvolik-sinergetik yanaşma, səs triadası, semiotik model, xalq poeziyası.

Özet. Bu makale, Azerbaycan âşık şiirinde söz ve ses uyumuna odaklanmaktadır. Saz, balaban ve zurnanın sanatsal-felsefi kodları sistematik bir şekilde incelenmiştir. Çalışma üç temel yaklaşım üzerinden yürütülmüştür:

1. Poetik-felsefi yaklaşım: Bu bölümde üç sesin poetik evreni analiz edilmektedir: sazın kalbi, balabanın nefesi ve zurnanın alanı. İçsel dünya, gönül ateşi ve halkın sesi âşık şiirinin müzik spiralinde sunulmaktadır.

2. Sembolik-sinerjetik yaklaşım: Makalede, kaostan kozmosta geçiş, âşık şiirinde Saz–Balaban–Zurna sinerjetik spirali ile açıklanmaktadır. Zamanın insandan mekâna uzanan yönleri, Azerbaycan âşık şiirinin müzik aletlerinin semiyotik paralelleriyle gösterilmekte ve söz–müzik sentezinin sonuçları analiz edilmektedir.

3. Ses-triada modeli: Saz–Balaban–Zurna, Azerbaycan âşık şiirinde ses üçlüsü olarak sunulmaktadır. Çalışma göstermektedir ki, Azerbaycan âşık mirasında müzik ve sözün birliği halk şiirinin temel ruhuna dönüşmüştür.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan âşık şiiri, müzik-poetik sentez, saz, balaban, zurna, poetik-felsefe, sembolik-sinerjetik yaklaşım, ses üçlüsü, semiyotik model, halk şiiri

Резюме. Статья посвящена гармонии слова и звука в азербайджанской ашыкской поэзии. В ней системно анализируются художественно-философские коды саза, балабана и зурны. Исследование проводится с трёх основных позиций:

1. Поэтико-философский подход: В этой части анализируется поэтическая вселенная трёх звуков: сердце саза, дыхание балабана и пространство зурны. Внутренний мир, горение души и голос народа представлены в музыкальной спирали ашыкской поэзии.

2. Символико-синергетический подход: Рассматривается переход от хаоса к космосу через синергетическую спираль Саз–Балабан–Зурна в ашыкской поэзии. Направления времени, простирающегося от человека до пространства, демонстрируются через семиотические параллели музыкальных инструментов, а результаты синтеза слова и музыки анализируются.

3. Модель звуковой триады: Саз–Балабан–Зурна представлен как звуковая триада в азербайджанской ашыкской поэзии. Исследование подтверждает, что единство музыки и слова в ашыкском наследии стало основным дыханием народной поэзии.

Ключевые слова: Азербайджанская ашыкская поэзия, музыкально-поэтический синтез, саз, балабан, зурна, поэтика-философия, символико-синергетический подход, звуковая триада, семиотическая модель, народная поэзия

Summary. The article is dedicated to the harmony of word and sound in Azerbaijani Ashiq poetry. The artistic and philosophical codes of the saz, balaban, and zurna are systematically analyzed. The study is conducted through three main approaches:

1. Poetic-philosophical approach: This section analyzes the poetic cosmos of the three sounds: the heart of the saz, the breath of the balaban, and the domain of the zurna. The inner world, emotional fervor, and the voice of the people are presented within the musical spiral of Ashiq poetry.

2. Symbolic-synergetic approach: The transition from chaos to cosmos is explained through the Saz–Balaban–Zurna synergetic spiral in Ashiq poetry. The trajectories of time, extending from humans to space, are illustrated through semiotic parallels of musical instruments, and the outcomes of word–music synthesis are analyzed.

3. Sound-triad model: The Saz–Balaban–Zurna is presented as a triad of sounds in Azerbaijani Ashiq poetry. The study demonstrates that the unity of music and word in the Ashiq heritage has become the essential breath of folk poetry.

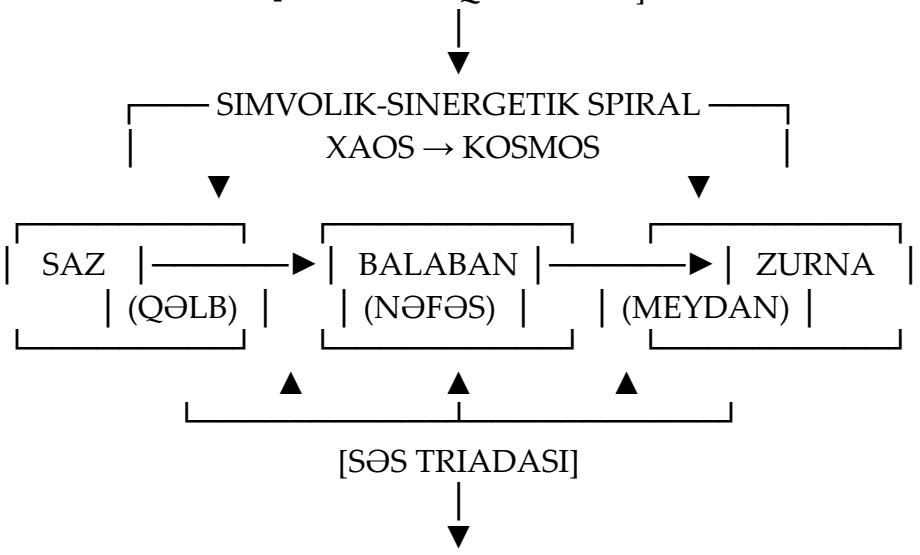
Keywords: Azerbaijani Ashiq poetry, music-poetic synthesis, saz, balaban, zurna, poetic-philosophical, symbolic-synergetic approach, sound triad, semiotic model, folk poetry

Giriş. Vizual-sxematik modAlin akademik quruluşu (qrafik plan)

1. Forma:
   - Mərkəz: Üçbucaq və ya dairə
     - Hər ucu/aləti təmsil edir:
       - Saz → Qəlb
       - Balaban → Nəfəs
       - Zurna → Meydan

2. Xarici qat:
• Simvolik-sinergetik spiral (xaos → kosmos)
• Spiraldan oxlar mərkəzdəki üçbucağa yönəlir
3. Üst qatda:
• Söz–Musiqi sintezi və Xalq poeziyası nəfəsi
• Mərkəz və spiral ilə oxlarla əlaqələndirilmiş
4. Stil:
• Ağ-qara
• Minimalist, akademik
• Bütün elementlər oxlarla bir-birinə bağlı

VIZUAL-SXEMATIK MODEL: AZƏRBAYCAN AŞIQ POEZIYASI [SÖZ–MUSIQI SINTEZI]



Təsviredici açıqlama:



1. Saz–Balaban–Zurna üçbucağı/dairəsi: Mərkəz elementi; hər alətin poetik-fəlsəfi mənası göstərilir.

2. Simvolik-sinergetik spiral: Xarici qat; xaosdan kosmosa keçidi və zaman-məkan paralellərini ifadə edir.

3. Söz–Musiqi sintezi: ModAlin üst qatı; xalq poeziyasının nəfəsi kimi birləşməni göstərir.

4. Oxlar və əlaqələr: Poetik, simvolik və musiqi qatlarını qarşılıqlı əlaqəyə gətirir.

Azərbaycan aşıq poeziyası milli-mədəni yaddaşın həm söz, həm də musiqi qatında formalaşmış ən qədim sənət növlərindən biridir. Onun mahiyyəti yalnız poetik mətnlə məhdudlaşmır; söz musiqi ilə vəhdətə girərək çoxqatlı estetik məkan yaradır. Aşıq

poeziyasında sazın səsi ilə sözün ritmi, balabanın nəfəsi ilə duyğunun dərinliyi, zurnanın gur ahəngi ilə ictimai kollektivin nəfəsi birləşir. Beləliklə, Azərbaycan aşıq sənəti həm fərdi introspeksiyanı, həm də milli kollektivliyi, həm də kosmik harmoniyanı ifadə edən bədii-fəlsəfi sistem kimi çıxış edir.

Bu məqalədə biz Saz–Balaban–Zurna triadasını mərhələ-mərhələ təhlil edəcək, hər bir musiqi alətinin poeziyada funksional, simvolik və fəlsəfi mənalarını geniş şəkildə izah edəcəyik. Daha sonra isə onların birlikdə yaratdığı sinergetik spiral modAlini şərh edəcəyik.

I. SAZ – Poeziyanın qəlbi və daxili dünyanın səsi

1. Poetik funksiyası

Saz aşığın ən yaxın sirdaşı, sözünün səsi və poetik yükünün daşıyıcısıdır. O, həm solo, həm də müşayiət aləti kimi çıxış edərək aşığın dərdini, sevincini, qəhrəmanlığını, daxili duyğularını dinləyiciyə çatdırır.

2. Simvolik rolu

Saz "poetik introspeksiya" ilə bağlıdır: fərdin daxili dünyasına eniş, özünü dərk, suallar, ziddiyyətlər və tənhalıq. Aşıq saz vasitəsilə daxili xaosunu poetik şəkildə ifadə edir.

3. Fəlsəfi mənası

- Saz → insanın daxili monoloqu, fərdi lirizm.
- Bu mərhələ poeziyanın başlanğıcıdır: söz daxildən doğur, insan özünü anlamağa çalışır.
- "Saz → daxili xaos" anlayışı burada mərkəzi mövqedədir.

II. BALABAN – Könül yanğısının nəfəsi və emosional kollektivlik

1. Poetik funksiyası

Balaban nəfəs aləti olduğu üçün insana ən yaxın musiqi simvoludur. Onun səsi "ağlayan nəfəs" kimi qəbul edilir. Balaban aşıq poeziyasına lirizm, kədər, hüzn və sevgi fəlsəfəsi qazandırır.

2. Simvolik rolu

Balaban fərdi duyğuları kollektiv duyğuya çevirir. Dinləyici özünü balabanın səsində tapır, öz yanğısını orada hiss edir. Bu səbəbdən balaban → "yanan qəlb – dinləyən ürək" körpüsü kimi çıxış edir.

3. Fəlsəfi mənası

- Balaban → fərdi hisslərin kollektiv duyğuya çevrilməsi.
- Poeziya artıq yalnız introspeksiya deyil, emosional paylaşım səviyyəsinə yüksəlir.
- Bu mərhələ "harmoniya"ya keçid nöqtəsidir: xaos kosmoslaşmağa başlayır.

III. ZURNA – Xalqın səsi və ictimai kosmosun nəfəsi

1. Poetik funksiyası

Zurna əsasən toy və mərasimlərdə səslənən alətdir. Onun güclü və gur səsi ictimai kollektivliyi, xalqın ritmini və birliyini ifadə edir.

2. Simvolik rolu

Zurna poeziyanı xalqla qovuşduran alətdir. O, fərdi lirizmi xalqın yaddaşı və meydanın ritmi ilə birləşdirir.

3. Fəlsəfi mənası

- Zurna → poeziyanın kollektiv kimliyə yüksəlişi.
- Bu mərhələdə fərdi duyğu ictimai kosmosla sintez olunur.

- Poeziya xalqın birgə nəfəsinə, kosmik bütövlüyə qovuşur.

IV. ÜÇLÜK – Poetik sintez və sinergetik sistem

Saz, balaban və zurna birlikdə Azərbaycan aşıq poeziyasında üçpilləli inkişaf trayektoriyası yaradır:

1. Fərdi lirizm – Sazın introspektiv səsi → daxili xaos.
2. Kollektiv duyğu – Balabanın yanğısı → emosional harmoniyaya keçid.
3. İctimai kosmos – Zurnanın meydanı → milli kimlik və kosmik bütövlük.

Bu triada xaosdan kosmosa doğru hərəkət modAlini əks etdirir. Poeziya yalnız fərdi introspeksiya deyil, həm də ictimai yaddaş və kosmik harmoniya daşıyıcısıdır.

V. SPİRAL SİNERGETİK MODEL – Aşıq poeziyası və Vahabzadə paralAli

Saz–Balaban–Zurna xətti ilə Vahabzadənin "İnsan–Zaman–Məkan" konsepti arasında sinergetik paralel mövcuddur:

AŞIQ POEZİYASI	BƏXTİYAR VAHABZADƏ POEZIYASI	ORTA MƏNA
Saz – daxili dünya	İnsan – başlanğıc nöqtə	Fərdi introspeksiya
Balaban – könül yanğısı	Zaman – kollektiv yaddaş	Emosional harmoniya
Zurna – ictimai kosmos	Məkan – xalq və Vətən	Kosmik bütövlük

Bu spiral model göstərir ki, həm aşıq poeziyası, həm də müasir Azərbaycan poeziyası fərddən başlayaraq kosmosa qədər yüksəliş xətti qurur.

Yekun. Azərbaycan aşıq poeziyası yalnız söz sənəti deyil, həm də musiqi ilə qurulmuş ritmik-poetik kosmosdur. Saz fərdin daxili dünyasını, balaban könül yanğısını, zurna isə xalqın səsini daşıyır. Bu üçlük bir araya gələndə poeziya fərdi introspeksiyadan kosmik bütövlüyə doğru spiralvari hərəkət edir. Deməli, aşıq poeziyası sadəcə folklor nümunəsi deyil, həm də bəşəri sinergetik modeldir – insanın özünü anlama, xalqla qovuşma və kosmik harmoniya tapma yolunun estetik kodu.

Ramil ƏLİYEV
Filologiya elmləri doktoru, professor
AMEA Folklor İnstitutu
ORCID ID: 0009-0003-0342-3586
E-mail: ramill.aliyev@gmail.com

AŞIQ BƏHRƏMİN İFASINDA "YETİM SÖYÜN" DASTANI: DEGENERATİV ZAMAN VƏ MƏKAN

Özət. Azərbaycan məhəbbət dastanları ənənəsində arxaik mətn tipinə aid olan dastanlar içində "Yetim Söyün" xüsusilə seçilir. Dastanda əsas motiv də arxaik olub mətnin formalaşmasında rol oynayır. Tarixdə yaşamış müxtəlif şahlar arasında bu motivi funksiyalaşdıranlar şah İsmayıl, Şah Abbas və başqaları olmuşdur. Hətta belə demək mümkündür ki, məhəbbət dastanı yaradıcılığında Şah Abbasın mövqeyi Şah İsmayıldan daha ilkindir. Yetim Söyün" dastanında da bu ilkinliyi görmək mümkündür. Dastanda Şah Abbas Aşağı dünyaya və Orta dünyaya trans etməyi yerinə yetirə bilir. Dastanlarımızdakı Beyrəyi, Şah İsmayılı və Şah Abbası Aşağı dünyaya gətirən ceyrandır. Qədim dastanlarda ceyran qəhrəmanların aşiq olduqları inkarnasiyaya uğramış qızlardır.

Şah Abbas Aşağı dünyada qocanın qızına evlənməklə Maaday-Qaranın qızına evlənmək səhnəsini təkrarlamış olur. Dastanın ümumi süjetindən belə qərara gəlmək olur ki, Söyünün atasını tapmaq üçün Aşağı dünyadan Orta dünyaya gəlməsi, Ayı təmsil edən Pəri xanıma aşiq olması, bunun nəticəsində dar ağacından asılmaq qorxusu, sonda Şah Abbasın Mələknisə xanıma verdiyi bazubəndi tanıması ilə ata-oğul görüşünü əks etdirən süjet xətti çox qədimdir. Təkcə onu deyə bilərik ki, "Yetim Söyün" dastanı ilə "Maaday-Qara" dastanı arasında bəzi süjet oxşarlıqları vardır. Bu da dastanın çox arxaik mətn tipi olmasını göstərir. Hər iki dastanın müştərək süjetləri üçün ana mühitin Azərbaycan olduğu qənaətinə gələ bilərik.

Açar sözlər: Degenerativ zaman, məkan, Aşağı dünya, Yetim Söyün, Pəri xanım, Şah Abbas, ceyran

Summary. Among the epics belonging to the archaic text type in the tradition of Azerbaijani love epics, "Orphan Hussain" stands out. The main motif in the epic is also archaic and plays a role in the formation of the text. Shah Ismail, Shah Abbas and others were the ones who used this motive among the various kings who lived in history. It is even possible to say that the position of Shah Abbas in the creation of the love saga is more original than that of Shah Ismail. It is also possible to see this originality in the "Orphan Hussain" saga.

Shah Abbas marries the old man's daughter in the lower world. With this, he repeats the scene of Maday-Gara marrying Erlik's daughter. From the general plot of the saga, it can be concluded that Hussein comes from the Lower world to the Upper world to find his father. Pari, who represents the moon, falls in love with the lady. As a result, there is a fear of hanging from the gallows. In the end, Shah Abbas recognizes the bazuband he gave to Meleknisa Khanum. This father-son reunion storyline is very old. We can only say that

there are some plot similarities between "Orphan Hussain " and "Maday-Gara". This shows that the epic is a very archaic text type. We can conclude that Azerbaijan is the main environment for the common plots of both epics.

Key words: Degenerate time, space, Lower world, Orphan Hussein, Pari Khanum, Shah Abbas, gazelle

Резюме. Среди эпосов, относящихся к архаическому текстовому типу в традиции азербайджанского любовного эпоса, выделяется «Сирота Хусейн». Основной мотив в эпосе также архаичен и играет роль в формировании текста. Шах Исмаил, Шах Аббас и другие были теми, кто использовал этот мотив среди различных королей, живших в истории. Можно даже сказать, что позиция шаха Аббаса в создании любовной саги более оригинальна, чем позиция шаха Исмаила. Эту оригинальность можно увидеть и в саге «Сирота Хусейн».

Шах Аббас женится на дочери старика в Нижнем мире. При этом он повторяет сцену женитьбы Мадай-Кара на дочери Эрлика. Из общего сюжета саги можно сделать вывод, что Хусейн приходит из Нижнего мира в Верхний, чтобы найти своего отца. Пари, олицетворяющий луну, влюбляется в девушку. В результате возникает страх быть повешенным на виселице. В конце концов, Шах Аббас узнает базубанд, который он подарил Мелекнисе-ханум. Эта сюжетная линия воссоединения отца и сына очень старая. Можно лишь сказать, что между «Сиротой Хуссейном» и «Мадай-Кара» есть некоторое сюжетное сходство. Это показывает, что эпос представляет собой весьма архаичный тип текста. Можно сделать вывод, что Азербайджан является основной средой для общих сюжетов обоих эпосов.

Ключевые слова: Выродившееся время, пространство, Нижний мир, Сирота Хусейн, Пари Ханум, Шах Аббас, газелле

Giriş. “Yetim Söyün” dastanı tədqiq olunmayan bir dastandır. Bu dastanın tarixi arxaik dövrlərə gedib çıxır. Mifoloji cəhətdən onun süjetində ölüb-dirilmə, şah və övladsızlıq motivləri, zamandəyişmə xüsusiyyəti, degenerativ zaman və məkan forması xüsusi nəzərə çarpır. Bunlar dastanda mətnyaradıcı funksiya daşıyır.

Azərbaycan məhəbbət dastanları içərisində “Yetim Söyün” dastanı xüsusi olaraq seçilir. Bu dastan özünün arxaik tematikası baxımından dastan yaradıcılığında ilk yerlərdən birini tutur. Dastan astral dastanlar tipindədir. Dastanın arxaik süjeti şah motivi ilə bağlıdır. Şah motivini isə formalaşdıran eyni məzmunlu qədim miflər və nağıllardır. Məsələn, “Şah İsmayıl” nağılında bu motivi görmək olar. Şah Abbasla bağlı nağıllarda da şah motivinin izləri kifayət qədər çoxdur. “Yetim Söyün” dastanının da arxaik süjeti şah motivi ilə bağlıdır. Şah motivi süjet formalaşdıran motivlərdən biridir. Tarixdən əvvəlki şah motivi üzərində qurulan dastanlar əlimizdə olmadığından şah İsmayıl və Şah Abbasla bağlı məhəbbət dastanlarındakı şah motivi bir-birində fərqli süjetlər formalaşdırmışdır. Xüsusilə Şah Abbasla bağlı dastanlar öz qədimliyi ilə seçilir. Şah İsmayılla bağlı dastanlar isə “Şah İsmayıl və Gülzar”, “Şah İsmayıl”, “Şah İsmayıl və Taclıbəyim”, “Şah Abbas-Zöhrə” dastanlarını arxaik süjetli məhəbbət dastanları kimi qiymətləndirmək olar [Təhmasib, M. H., 1972]. “Yetim Söyün” dastanı da dini-təsəvvüfi təsirə məruz qalmadan, qədim dövrlərin mifoloji-semantik yöndə baş verən hadisələrinin əks-sədası kimi ayrı-ayrı mifoloji

süjetlərdən yaranmışdır. Amma dastan söyləyən aşığın ifasında bu qədimlik daha çox müasir dünyagörüşlə əvəz olunur. Bu da təbii prosesdir. Buna baxmayaraq dastanın qədim süjetini degenerativ zaman və məkan baxımından üzə çıxarmaqla arxaik mətnin süjetinin əsasında dayanan artefaktı görmək olar. Bu artefakt dastandakı süjetə uyğun olan qədim mifdir. Bu miflə bağlı olan arxaik süjeti də izah edən degenerativ zamandır. Hər dəfə süjet formasını dəyişəndə degenerativ zaman da dəyişikliyə uyğun olaraq yeni süjeti öz prizmasından izah etməyə çalışır. Əlimizdəki süjetin də arxaik qatı dastanda üstü örtülü şəkildə göründüyündən onun arxaik qatlarını degenerativ zamanın köməyi ilə bərpa etməyə nail olmaq mümkündür.

Dastanda iki zaman forması vardır. Bunlardan biri keçmiş zamandır, digəri isə gələcək zamandır. Dastançının mətni söylədiyi zaman isə şərti olaraq qəbul etdiyimiz Orta zaman və ya Orta dünyadır. Orta dünya dastanın ifa olunduğu zamandır. Dastanın yaddaşlarda qaldığı zamanda mətnin Orta dünyası qəti olaraq fəaliyyətsizdir. Onun əksinə olaraq keçmiş zamanı ifadə edən Aşağı dünya və gələcək zamanı hərəkətə gətirən Yuxarı dünyadır. Mətnin söylənildiyi zaman Aşağı və Yuxarı dünyalar güclü fəaliyyətdədir. Orta dünya keçmiş zamanla gələcək zaman arasında əlaqə yaradandır. Onun adına biz degenerativ zaman deyirik.

Dastanda iki şəhər təsvir olunur. İsfahan şəhəri Orta dünyada, Luj şəhəri isə Aşağı dünyadadır. Luj şəhəri həm də xəyali məkandır. İsfahan şəhəri də xəyali şəhər (məkan) kimi hadisələrin gedişatında rol oynayır. Ancaq tarixdəki İsfahan şəhəri xəyali İsfahandan fərqlənir. Tarixi zamanda İsfahan şəhərinin ədalət meyarı da xəyali İsfahan şəhərinin ədalət meyarından seçilir. Tarixdəki Şah Abbas da dastandakı ədalətli Şah Abbasın daha zalım formasıdır. Degenerativ zaman ədalətli Şah Abbas obrazını mifdən bərpa edir. Çünki qədim şahların ədalət meyarı tarixdəki Şah Abbasın obraz kontaminasiyası ilə qarşılaşdığı zaman özünün zalımlığını itirir, şah motivinin əsasında mifoloji-bədii don geyinir [Əliyev, 2019: 178]. Mifdə bu şəhərin adı bəlli olmasa da, onun xəyali məkan funksiyasını İsfahan yerinə yetirir. O zaman Şah Abbas da mifdəki xəyali məkanı əvəz edən İsfahan şəhərinin ədalətli padşahı kimi görünür. O, dastanda qüdrətli şah kimi təsvir olunur. Şah Abbas dünyanın bütün şəhərlərindən xərac alırdı. Degenerativ zamanda qədim şahın istilaçı forması yayğındır. Bütün dünya ona tabedir. Oğuz xanın da dünyanı fəth etmək əzmində olduğu Oğuznamədən görünür [Ögəl, 2006: 188 – 211]. Onun Aşağı dünyaya enərək İtbarak ölkəsinə hücum etməsi Şah Abbasın dünyanı fəth etməsi arzusu təəssüratını bağışlayır. Dastandan görünür ki, onun hökmünə bütün dünya tabe olmuşdur. O, bir gün vəziri Allahveri xanı yanına çağırıb deyir ki, onun hökmünə tabe olmayan şəhər varmı? Vəzir Allahverdi xan da xəritəyə baxıb deyir ki, onun hökmündə olmayan Luj adlı bir şəhər vardır. Deməli, dastanda və mifdə iki məkan qarşı-qarşıyadır. Amma aralarında ziddiyyət yoxdur. Qədim mifin yaratdığı xəyali məkan və qədim mif dünyagörüşünün Aşağı dünya təsəvvürlərinin xəyali məkan kimi yaratdığı Luj şəhəridir. Vəzir Allahverdi xanın da təhtəlşüurunda həmin mif dünyagörüşü yaşayır. Bu dəyişməyən arxaik düşüncədə Luj mifoloji məkan – Aşağı dünya şəhəri kimi qorunur. Şah Abbası maraq götürür. Qoşunu və Vəzir Allahverdi xanı da götürüb Luj şəhərinə gedir ki, onlardan da xərac alsın. Onlar xeyli vaxt getdikdən sonra dərviş paltarında Şah Abbas qoşuna istirahət verir. Vəzir Allahverdi xanı da götürüb ova çıxır. Ov Aşağı dünya ilə yuxarı dünyanı bir-birindən ayıran sərhəddir. “Qazan bəyin yeddibaşlı əjdahanı öldürməsi” mifində də

ov sərhəd olaraq iştirak edir [https://www.millifolklor.com]. Qazan bəyin Aşağı dünyaya enərək əjdahanı öldürməsi məhz ov situasiyasından keçməklə mümkün olur. Bu dastanda da ov situasiyası gələcək hadisələrin baş verməsində məqsəd rolunu oynayır. Şah Abbasın ayağının altında bir ceyran qaçır. Şah Abbas da vəzirsiz ceyranın ardınca at çapır. Ceyran meşəyə girir. Ceyran Şah Abbası meşənin ən qaranlıq yerinə gətirir. Şah Abbas meşədə azır, yolu tapa bilmir. Şah libası kolluqlara ilişib parşa-parça olur. Şahın əynində təkcə dərviş libası qalır. Meşə Aşağı dünyaya gedən yolun başlanğıcında yerləşir. Meşədə azanlar Aşağı dünyaya daxil olurlar. Şah Abbas da atına müraciət edib onu sağ-salamat bir yerə çıxartmasını xahiş edir. At meşədən çıxıb onu böyük bir şəhərə gətirir. Şah şəhərə daxil olur. Təsvirdən aydın olur ki, Şah Abbas yuxuda ikən Aşağı dünyaya gəlmişdir. Çünki ayıq halda Aşağı dünyaya getmək mümkün deyil. Erkən orta əsrlərin şah sarayının qapısı önündə gözətçilər dayanırdı. Aşağı dünyanın da şəhərinin qala qapısı önündə gözətçilər var idi. Şah yuxudan oyandı, əynindəki şah libasının cırıq-cırıq olduğunu, təkcə dərviş libasının salamat qaldığını gördü. Şah Abbas fikirləşir ki, yaxşı ki şah libası cırılıb, yoxsa onu tanıyardılar.

Deməli, dərviş libası geyinmək libas dəyişdirmək funksiyasını daşıyır. Burada dərviş libası tanınmamağa xidmət edir. Şah Abbas gözətçi ilə danışan zaman evlərin birində bir kasıb ailə şam yeməyinə hazırlaşırdı. Evin sahibi olan qoca dedi ki, ay arvad, nə ola, qapımız döyülə, bir qonaq gələ, bizimlə yemək yeyə. Qonaqsız ev bərəkətsiz olar. Qoca qapıda bir dərvişin dayandığını gördü və sevindi. Arvadına dedi ki, arzuladığımız qonaq gəldi (Şah Abbasla Aşağı dünyadakı qoca arasında ruhani bir əlaqə vardır). Qonağı içəri dəvət etdilər. Qocanın evində qonaq üçün azuqə yox idi. Qarı təklif etdi ki, qoca həyətdəki qoyunu kəssin, yemək bişirək. Qoyunu kəsib onun ətindən qonaq üçün yemək bişirdilər. Qonaq pərdə arxasından cavan bir qızın hənirtisini eşitdi. Bildi ki, bu cavan qız gözəldir (Gözəllik Aşağı dünyaya da xasdır), özü də cəlddir, çevikdir. Süfrəyə yemək gələndə qonaq hamının süfrə arxasında oturmasını xahiş etdi. Qoca dedi ki, üç nəfərik, başqası yoxdur. "Maday-Qara" dastanındakı Erlik kimi qoca da qızını Orta dünyanın sakinindən gizlədir [Altay dastanları və əfsanələri, 2016]. Dərviş (Yuxarı dünyanın sakini) dedi ki, o biri otaqda kimsə var, onu deyirəm. Qoca dedi ki, o mənim qızımdır, ortaya çıxmağa layıqli deyil, şikəstdir. Aşağı dünyanın bir xüsusiyyəti də orada yaşayan qızın qəhrəman tərəfindən qorunmasıdır. Qoca da buna görə qızını üzə çıxmağa qoymur. "Maaday-Qara" dastanında da Köküdey-Mergen Aşağı dünyada yaşayan qızı qoruyur. Köküdey-Mergen Aşağı dünyadakı ata-anası ilə görüşmək üçün qarşısına maneə kimi çıxan öküzü, dəvəni öldürür, bundan sonra yolu açılır, valideynləri ilə görüşə bilir [Маадай-Кара, 1979]. Bu dastanda da dərvişin (şahın) yemək qoymaq üçün qoyun kəsilir. Köküdey-Mergenə də belə bir süfrə açılır. Dərviş təkid edir, qoca deyir ki, qızın gözləri kordur. Korluq Aşağı dünyanın əlamətidir. Qonaq yenə təkid edir, qoca deyir ki, qızın qulaqları kardır. Karlıq, korluq, lallıq Aşağı dünyanın insanlarına xas olan əlamətlərdir. Dərviş gedib o biri otaqdan qızı gətirir, süfrəyə əyləşdirir. Dastanda bundan sonra qızın gözəlliyinin təsviri verilir: dodaqlar Çin piyaləsi, boyu surahı, bədəni büllur, qaş-gözü oxa-yaya bənzər, mina gərdən bir qız. Bu, Aşağı dünyada gizlədilən Günəşin antropomorfu olan gözəldir. Adı da Mələknisədir. Qonaq bu qızı ona verməsələr süfrəyə əl uzatmayacağını deyir. Qoca hirslənir. Qızıma elçisiz-filansız müştəri olmusan, - deyir. Qarı onun ayağından basır,

deyir ki, bəlkə bu qız onun qismətidir? Qoca razılıq verir, deyir ki, yeməyini ye, sabah açılsın, bir molla çağırarıq, kəbin kəsər.

Şahın ardınca at sürdüyü ceyranla qocanın qızı arasında əlaqə vardır. Qoca da Erlikin əlamətlərini daşıyır. Deməli, Şah Abbas Aşağı dünyanın Erlikinin qızına aşiq olmuşdur. Şah dedi ki, mən oxumuş adamam, kəbin kəsə bilərəm. O, ayağa durub, kağız-qələm götürüb qocanın qızının kəbinini özünə kəsdi. Şahın arxalığının altında sazı vardı. Sazı çıxarıb qızın gözəlliyini tərif etdi. Şah qırx gün Luj şəhərində qaldı. Özünün taxt-tacı, xəzinəsi, dövləti və şəhəri yadına düşdü. Ayrılmaq vaxtı gəlib çatdı. Mələknisəyə bir bazubənd verdi ki, qızı olarsa xərcləsin, oğlu olarsa qoluna bağlasın, gəlib atasını tapsın. Bazubənd Aşağı dünya ilə Yuxarı dünya arasında keçid rolunu oynayır. Şah onlardan ayrılıb gedəndən doqquz ay sonra Mələknisənin bir oğlu doğuldu. Oğlanın adını Hüseyn qoydular. Hüseyn böyüdü, 17 yaşına çatdı. Hüseyn bir gün küçəyə çıxdı, uşaqlar aşıq-aşıq oynayırdılar. Hüseyn də boylu, buxunlu, güclü bir oğlan olmuşdu. Aşıq-aşıq oynayanlardan biri o birilərinin aşıqlarını udurdu. Uduzan bir uşaq da cığallıq etməyə başladı. Hüseyn yaxınlaşıb bu cığal oğlana bir şapalaq vurdu. Bu oğlan da hirslə ona "atasından xəbərsiz" dedi. Bu sözdən narahat olan Hüseyn anasından atasının kim olduğunu soruşdu. Həmin uşaq Hüseynə dedi ki, sənin atan dərvişdir. İsfahandan gəlib, isfahanlı dərviş Abbasdır. Anası Mələknisə Hüseyni inandırmaq istədi ki, atan Kərimdir. Axırda məcbur olub bazubəndi ona verdi. Hüseyn anası Mələknisə, babası Kərim və nənəsi Xeyransa ilə salamatlaşıb yola düşdü. Az getdi, çox getdi, gəlib İsfahan şəhərinə çatdı. İsfahan şəhərinin məhəllələrində yerləşən dükanlarda eyni adlı adamlar işləyirdi. Bu ənənə qədim şəhərlərdə sənətkarların sənəti ilə bağlı adlara bənzərdir. Şərbaflar, dulusçular, halvaçılar, misgərlər, dəmiçilər, sərraflar, zərgərlər məhəlləsi buna misaldır. Bu, qədimlərdə sənətləri himayə edən totemlərin adları ilə də müəyyən olunmuşdur. Məsələn, öküzün himayə etdiyi sənət dəmirçilikdir. İsfahandakı sənət məhəllələrində dükan sahiblərinin adları da totem dünyagörüşünə və bu totemlərin himayə etdiyi sənətlərə işarə edir. Bu sənət adlarının mənşəyində totem dünyagörüşü dayanır.

Hüseynin getdiyi küçə də Səməd adından başlayırdı, yəni əvvəl axıra qədər dükançıların adı Səməd idi. Hüseyn bu küçə ilə axıra qədər getdi, heç kim ona arxa-dayaq olmaq istəmədi. Usta Əhmədin küçəsi ilə getdi. Qəndəhər Əhməd adlı bu adamın üzü nurlu idi. O, uzaqda Hüseyni görüb onun qərib olduğunu başa düşdü. Qəndəhər Əhməd özü övladsız idi. Hüseyni danışdırdı, onu özünə övlad etmək istədiyini dedi. Hüseyn razılaşdı. Ona atasının dərviş Abbas olduğunu dedi. Burada övladlılıq ilə övladsızlıq arasında fərq görünür. Şah Abbas övladlı atadır, lakin özünün övladından xəbəri yoxdur. Qəndəhər Əhməd isə övladsızdır. Burada iki ata qarşılaşdırılır. Dastançı Şah Abbasın oğlunu Qəndəhər Əhmədə oğul etməklə bu ziddiyyəti aradan qaldırır. Qəndəhər Əhməd Söyünün Şah Abbasın oğlu olduğunu bilmir. Onun ağlına gəlmir ki, dərviş Abbas Şah Abbasdır. Buna görə də Qəndəhər Əhməd himayəçi təsiri bağışlayır. O, Hüseyni götürüb evinə gəlir. Səhər açıldı, Qəndəhər Əhməd Hüseynə evdə qalmağa, yoxsa dükanda qalmağa meylli olduğunu soruşdu. Hüseyn gecəni dükanda qalıb işləməyi üstün tutdu. Hüseyn dükanda işləyəndən bəri müştərilərin sayı artdı. Onun şöhrəti hər yana yayıldı. Qəndəhər Əhməddən onun kim olduğunu soruşdular. O da dedi ki, mənim oğlumdur, şah qoşununda xidmət edirdi. İndi qayıdıb mənə kömək edir. Bu xəbər Vəzr Allahverdi xanın qızı Pəri xanıma da çatdı. Qızları da götürüb Qəndəhər Əhmədin dükanına gəldi.

İçəri girəndə Hüseyni görüb bihuş olub yıxıldı. Bu yıxılmanın səbəbi Söyünün gözəl sifətli olmasıdır. Onun sifətinin gözəl olmasını Günəşin gözəlliyi ilə müqayisə etmək olar. Qədim insanların təsəvvüründə Günəş də dünyanı dövr edən zaman qaranlıq dünyada yaşayır, sonra Yuxarı dünyaya çıxır. Ona aşiq olan isə Aydır. Söyün də Aşağı dünyadan çıxıb Yuxarı dünyaya gəlir. Onun gözəlliyinə aşiq olan Ayın antropomorfu olan Pəri xanımdır. Pəri xanımın ürəyindən Söyünü görmək keçirdi. Yalandan xəstələnməsini bəhanə gətirib şəhər kənarının havasının təmiz olduğunu söylədi, həkimin məsləhəti ilə bu yerdə bir saray tikilməsini atasından xahiş etdi. Bu saray tikilib qurtarandan sonra Qəndəhər Əhmədin dükanına bir lağım atdırdı. Hüseynə təklif etdi ki, gündüz dükanda işləsin, gecə lağım ilə onun sarayına gəlsin. Qəndəhər Əhmədin belə gözəl, əxlaqlı və tərbiyəli oğlunun üzə çıxmasını Şah Abbas da eşitdi. Dərviş libasında gəlib Hüseyni görmək istədi. Hüseyn onu yaxşı qarşıladı. Süfrəyə yemək qoydu. Yedilər. Birdən Pəri xanımın kənizi içəri girdi. Dedi ki, Pəri xanım narahatdır. Şah Abbas bu kənizi tanıdı. Kəniz getdi, bir də gəldi, dedi ki, Pəri xanım qonağı da götürüb gəlməsini xahiş edir. Şah Abbas səbr elədi. Hüseyn də çıxılmaz vəziyyətdə idi, qonağına onunla getməsini xahiş etdi. Pəri xanım onları yaxşı qarşıladı. Pəri xanım onlara süfrə açdı, yedilər, içdilər. Pəri xanım dərvişə pərdənin o biri üzündə yataq yeri hazırladığını dedi. Hüseyn də dərviş qonağından üzr istədi. Dedi ki, mən o biri otaqda nişanlımla dincələcəyəm. Bu sirr bizim aramızda alsın. Dərviş də razılaşdı. Səhər açıldı, Şah Abbas sarayına gəldi, Vəzir Allahverdi xanı yanına çağırdı. Ona dedi ki, İsfahanda bir qurd əmələ gəlib, yeri deşə-deşə hərəmxanamıza ayaq açıb. Vəzir bir şey anlamadı. Şah Abbas onu da götürüb Qəndəhər Əhmədin dükanına gəlir. Hüseynə onu dərviş kimi təqdim edir. Gecənin yarısında kəniz gəlir, bu dərvişləri və Hüseyni Pəri xanımın yanına dəvət edir. Vəzir Allahverdi xan Hüseynlə Pəri xanım arasındakı əhvalatı öz gözü ilə görür, Hüseyni və qızı Pəri xanımı öldürmək istəyir. Şah Abbas qoymur. Səhər açılır, Şah Abbasla Vəzir Allahverdi xanla saraya qayıdırlar. Bütün camaatı meydana yığırlar, Hüseyni qolubağlı sürüyərək, Pəri xanımı da qabaqlarına qataraq Şah Abbasın hüzuruna gətirirlər. Hamı Hüseynin cavanlığına, gözəlliyinə heyran olmuşdu. Şah Abbas dedi ki, Hüseyni bu xalq qarşısında qurban kəsəcək. O bizim qurbanımız olmalıdır. Hüseynin paltarlarını soyundurub qara paltar geyindirirlər. Hüseynin qolundakı bazubəndi Şah Abbas görür. Hüseyn də bu şəhərdə qərib olduğunu söyləyir. Şah onun qolundakı bazubəndi kim verdiyini soruşur, anasının adını soruşur. Dastanın bu hissəsində tanıma motivi Hüseynin kim olduğuna işıq salır. Hüseyn özünün Luj şəhərindən gəldiyini deyir. Şah Abbas Hüseynin öz oğlu olduğunu başa düşür və Pəri xanımla Hüseynin toyunu edir [“Dədə Qorqud”, 2024/1: 135 - 151].

Eyni süjet və tanınma motivinə türkmən “Goroğlu”sunun üçüncü cildindəki “Ərhasan” qolunda da rast gəlinir. Goroğlu Aşağı dünyaya düşür, onun İrəm padşahının qızı Gülsənəmdən oğlu doğulur. Gülsənəm onun adını Ərhasan qoyur. Qıratdan mayalanan qısraqqdan bir erkək dayça dünyaya gəlir. Gülsənəm onun da adını Ağquş qoyur. Hasan 10 – 15 yaşına çatır, məktəb oxuyur, pəhləvan olur. O, Ağquş atına minib bir bəzirgandan xəzinə ələ keçirir, dağda-daşda gəzən vaxt yuxulayır. Yuxusunda yaşıl paltarlı bir adam ona “Qara Vəzirin qızı Bəklimxan sənin haqq aşığındır, onu almalısan” deyir. O, İrəm padşahını öz atası bilirdi (Matriarxatlıqda ata adı naməlum olur). Odur ki, anasından öz atasının kim olduğunu soruşur. Gülsənəm ona atasının Goroğlu olduğunu deyir, atasından yadigar qalan qamçı, üzün və məktubu ona verir [Goroğlu, 2024: 137 –

143]. “Yetim Söyün” dastanında olduğu kimi türkmən “Goroğlu”sunda da tanınma motivi Ərhasanın Goroğlunun oğlu olmasını təsdiq edir.

Nəticə. Dastan astral məzmunludur. Burada bis kosmoqoniyanın bütün elementlərini görə bilirik. Günəş, Ay və onların antropomofları dastan süjetində aparıcı rol oynayır. Dastanı formalaşdıran qədim türklərin kainat, dünya, zaman və məkan, Aşağı dünya, Yuxarı dünya haqqında obrazlı təsəvvürləridir. Əcdadlarımız bu təsəvvürləri poetik şəkildə mifə, nağıla və dastana tətbiq edərək, mifoloji dünyagörüşü formalaşdırmışlar. “Yetim Söyün” dastanında da bu mifoloji dünyagörüş obrazların mif strukturunda yaşamış və das tanyaratmada istifadə olunmuşdur.

ƏDƏBİYYAT

Əliyev, R. (2019). Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Elm və təhsil.

“Dədə Qorqud”, 2024/1.

Goroğlu. (2024). Türkmən qəhrəmanlıq dastanı, 3-cü cild. Bakı: Türksoy kitabxanası seriyası.

Ögəl, B. (2006). Türk mifologiyası. 1-ci cild. Bakı: “MBM”.

Türk xalqları folkloru. (2016). IV kitab. Altay dastanları və əfsanələri. Bakı: Elm və təhsil.

Маадай-Кара. (1979). Алтайский героический эпос. Горно-Алтайск: Горно-Алтайское отделение Алтайского книжного издательства.

Təhmasib, M.H. (1972). Azərbaycan xalq dastanları (Orta əsrlər). Bakı: Elm.

https://www.millifolklor.com

Рамин МУСАЕВ
Академия Наук Российской Федерации
E-mail: 25252525-32@rambler.ru

ПОНЯТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО КОДА И КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ, СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЮРКОЛОГИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ И АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ МУЗЫКА

Резюме. В статье раскрывается понятие музыкальный код и культурная память, описывается этапы становления и развития музыкальной тюркологии и азербайджанская музыка .

Музыкальный код, термин интермедиальной поэтики, в современных отечественных и зарубежных исследованиях трактуется двояко: во-первых, как использование писателем образов, мотивов, понятий, связанных с музыкой как искусством в качестве значимых единиц создаваемого текста; во-вторых, как внедрение в художественную ткань произведения акустических знаков, которые призваны передать гармонически или дисгармонически звучащий мир.

Понятие «музыкальный код» возникло на базе термина «художественный код». Именно рассмотрение художественного текста как знаковой системы породило понимание художественного кода как особого рода сигналов. «Код, – пишет У. Эко, – это структура, представленная в виде модели, выступающая как основополагающее правило при формировании ряда конкретных сообщений, которые именно благодаря этому и обретают способность быть сообщаемыми» (**1)** . О.Н. Леута характеризует функции кода так: «Код приписывает элементам текста и тексту в целом определенные значения, задает правила построения текста и условия его понимания» **(2)** . При этом художественный код отличается тем, что передаваемая информация и получаемая в процессе дешифровки адресатом нетождественны. На эту особенность художественного кода указывал Ю.М. Лотман, пишет о ней и У. Эко: «Сообщение с эстетической функцией оказывается неоднозначным, прежде всего, по отношению к той системе ожиданий, которая и есть код» **(3)** .Ю.М. Лотман ссылается на Р.О. Якобсона в представлении об авторефлексии художественного кода: «Направленность сообщения на код, в которой Р.О. Якобсон видел основной признак художественного текста» **(4)** . Исходя из названия термина можно предположить, что музыкальный код (МК) литературы – система знаков, представленных в литературном художественном тексте, так или иначе связанных с музыкой как искусством. Именно в таком аспекте рассмотрен МК в диссертации А.Г. Сидоровой. Она анализирует использование современными писателями для названий своих произведений музыкально-жанровых номинаций (рапсодия, симфония, ноктюрн), обращение к культурно значимым музыкальным текстам («текст Баха»), насыщение литературного текста музыкальными метафорами для описания природы, архитектурных форм и т. д., а также композиционные аналогии с музыкальными жанрами **(5)**. Особое место в определении культурной памяти занимает теория культурной памяти, разработанная немецким учёным Я. Ассманом «культурная память» (род. 1938). Эта тема охватила умы исследователей – как на Востоке, так и на Западе. Ассман выделил четыре фактора, с которыми связаны различные формы памяти: миметическая, предметная, коммуникативная память и культурная. Культурная память, связана с передачей смысла. Она

образует пространство, в которое переходят все остальные формы памяти. Согласно Я. Ассману, воспоминание превращает историю в миф, но не делает её нереальной, поскольку она приобретает нормативную и формирующую силу. Воскрешение в памяти воспоминаний о прошлом часто принимает форму праздника, который выполняет в обществе множество функций. Одной из этих функций является воскрешение в памяти обосновывающего прошлого, связанного с истоком или происхождением какого-то явления. Обосновывающее воспоминание имеет дело с мифами, ритуалами, танцами и другими объектами, имеющими как языковую, так и внеязыковую природу. Посредством обращения к прошлому обосновывается также идентичность социальной группы, которая является носителем культурной памяти. Таким образом, культурная память, констатирующая общность происхождения членов группы, является основанием для её идентификации как сплочённой общности .

Исследуются актуальные вопросы музыкальной тюркологии, одного из ведущих направлений современного этномузыкознания. **Цель —** охарактеризовать нынешнее состояние этой, относительно новой научной дисциплины. Объектом исследования служат имеющиеся достижения в данной области знания, в том числе деятельность ряда организаций, занимающихся изучением и пропагандой музыкально-поэтического искусства тюркских народов. **Научная и практическая значимость статьи** обусловлена обращением к малоизученным явлениям в музыке тюрков и их популяризации. Перспективы развития музыкальной тюркологии связаны с созданием международного регионального научно-исследовательского центра (МНИЦ) или института по музыке тюрков при консерваториях тюркских государств ,а в рамках которого станут возможными организация международных фольклорно-этнографических экспедиций в регионы проживания тюркских народов или тюркских диаспор (Китай, Монголия, страны СНГ, Турция, Венгрия, Германия х др.) и проведение совместных исследований в разных направлениях музыкальной тюркологии, также с Фондом тюркской культуры и наследия.В статье описывается процесс становления азербайджанской музыки.

Ключевые слова. Понятие музыкальный код, понятие культурная память, этапы становления музыкальной тюркологии ,музыкальная тюркология и азербайджанская музыка.

AZƏRBAYCAN MUSİQİSİ KONTEKSTİNDƏ MUSİQİ KODU VƏ MƏDƏNİ YADDAŞ ANLAYIŞI: MÜASİR MƏRHƏLƏDƏ MUSİQİ TÜRKOLOGİYASININ FORMALAŞMASI VƏ İNKİŞAFI

Özət. Məqalədə musiqi kodu və mədəni yaddaş anlayışları araşdırılır, həmçinin musiqi türkologiyasının və Azərbaycan musiqisinin formalaşma və inkişaf mərhələləri təsvir olunur. Musiqi kodu, intermedial poetika termini olaraq, müasir yerli və beynəlxalq tədqiqatlarda iki cür şərh olunur: birincisi, yazıçının əsərdə musiqi ilə bağlı obrazlar, motivlər və anlayışları məna daşıyan vahidlər kimi istifadə etməsi; ikincisi isə əsərin bədii toxumasına akustik işarələrin daxil edilməsi, hansı ki harmonik və ya disharmonik səslənən dünyanı çatdırmaq məqsədi daşıyır.

“Musiqi kodu” anlayışı “bədii kod” termini əsasında yaranmışdır. Bədii mətni işarələr sistemi kimi nəzərdən keçirmək bədii kodu xüsusi siqnallar kimi başa düşməyə gətirib çıxarmışdır. Umberto Eko yazır: “Kod, model şəklində təqdim olunan bir struktur olub, müəyyən mesajların formalaşmasının əsas qaydası kimi çıxış edir və bu sayədə

onları çatdırmaq mümkün olur." O. N. Leuta kodun funksiyalarını belə xarakterizə edir: "Kod mətndəki elementlərə və mətnin bütövlüyünə müəyyən mənalar verir, mətni qurma qaydalarını və onun başa düşülmə şərtlərini müəyyən edir." Bədii kod digər kodlardan fərqlənir, çünki ötürülən informasiya və alıcı tərəfindən deşifrə olunmuş məlumat eyni olmur. Bu xüsusiyyətə Yuri Lotman və Eko da diqqət çəkmişdir: "Estetik funksiyaya malik mesaj qeyri-müəyyəndir, əsasən gözlənilən sistemlə – yəni kodla bağlı olaraq." Lotman R. O. Jakobsona istinad edir: "Mesajın koda yönəldilməsi Jakobson tərəfindən bədii mətnin əsas xüsusiyyəti kimi qiymətləndirilmişdir."

Termin adından da göründüyü kimi, ədəbiyyatda musiqi kodu (MK) musiqi ilə əlaqəli işarələr sistemidir. Bu baxış A. G. Sidorovanın dissertasiyasında ətraflı araşdırılmışdır. O, müasir yazıçıların əsərlərinə musiqi-janr adlarını (rapsodiya, simfoniya, noktürn) seçməsini, mədəni əhəmiyyətli musiqi əsərlərinə müraciət etməsini ("Baxın mətni"), bədii mətni təbiət və memarlıq formalarını təsvir etmək üçün musiqi metaforaları ilə zənginləşdirməsini və musiqi janrları ilə kompozisiya analogiyalarını təhlil edir.

Mədəni yaddaşın müəyyən edilməsində xüsusi yer alman alimi Jan Assmannın (1938–) inkişaf etdirdiyi nəzəriyyəyə aiddir. Bu mövzu həm Şərqdə, həm də Qərbdə tədqiqatçıları maraqlandırmışdır. Assmann müxtəlif yaddaş formaları ilə bağlı dörd amil ayırır: mimetik, əşya əsaslı, kommunikativ və mədəni yaddaş. Mədəni yaddaş mənanın ötürülməsi ilə bağlıdır və digər bütün yaddaş formalarının keçdiyi məkana çevrilir. Assmanna görə, xatırlama tarixi mifə çevirir, lakin onu qeyri-real etmir, çünki bu, normativ və formalaşdırıcı güc qazanır. Keçmiş xatirələrin canlandırılması tez-tez bayram şəklini alır və cəmiyyətdə bir sıra funksiyaları yerinə yetirir. Bu funksiyalardan biri də bir hadisənin mənşəyi ilə bağlı əsaslandırıcı xatirələrin canlandırılmasıdır. Əsaslandırıcı xatirələr miflər, ritual və rəqslər kimi həm dilə bağlı, həm də dilə bağlı olmayan obyektləri əhatə edir. Keçmişə müraciət vasitəsilə mədəni yaddaşı daşıyan sosial qrupun kimliyi əsaslandırılır. Beləliklə, mədəni yaddaş, qrup üzvlərinin ümumi mənşəyini təsdiqləyərək, qrupun vahid bir icma kimi tanınmasının əsasını təşkil edir.

Məqalədə müasir etnomusiqişünaslığın aparıcı sahələrindən biri olan musiqi türkologiyasının aktual problemləri araşdırılır. Məqsəd bu nisbətən yeni elmi disiplinin indiki vəziyyətini xarakterizə etməkdir. Tədqiqat obyekti bu sahədə mövcud nailiyyətlər, o cümlədən türkdilli xalqların musiqi-poetik sənətini öyrənən və təbliğ edən təşkilatların fəaliyyətidir. Məqalənin elmi və praktik əhəmiyyəti musiqi türklərinin az öyrənilmiş fenomenlərinə diqqət yetirmək və onları populyarlaşdırmaqdır. Musiqi türkologiyasının inkişaf perspektivləri, türkdilli dövlətlərin konservatoriyalarında beynəlxalq regional tədqiqat mərkəzinin və ya institutunun yaradılması ilə bağlıdır. Bu çərçivədə türkdilli xalqların və diasporların (Çin, Monqolustan, MDB ölkələri, Türkiyə, Macarıstan, Almaniya və s.) yaşayış bölgələrinə beynəlxalq folklor-etnoqrafik ekspedisiyaların təşkilinə və musiqi türkologiyasının müxtəlif sahələrində birgə tədqiqatların aparılmasına imkan yaranacaq.

Bundan əlavə, məqalədə Azərbaycan musiqisinin formalaşma və inkişaf prosesi təsvir olunur.

Açar sözlər: musiqi kodu, mədəni yaddaş, musiqi türkologiyasının formalaşma mərhələləri, musiqi türkologiyası, Azərbaycan musiqisi.

Summary. This article explores the concepts of musical code and cultural memory, describing the stages of formation and development of musical Turkology and Azerbaijani music. Musical code, a term from intermedial poetics, is interpreted in two ways in

contemporary Russian and international studies: first, as the writer's use of images, motifs, and concepts associated with music as art as significant units in the text; second, as the introduction of acoustic signs into the artistic fabric of a work, intended to convey a harmonious or disharmonious sounding world.The concept of "musical code" arose from the term "artistic code." It was precisely the consideration of artistic text as a sign system that gave rise to the understanding of artistic code as a special kind of signal. "A code," writes U. Eco, "is a structure presented in the form of a model, acting as a fundamental rule in the formation of a series of specific messages, which precisely through this acquire the ability to be communicated" (1). O.N. Leuta characterizes the functions of code as follows: "A code ascribes certain meanings to text elements and to the text as a whole, sets the rules for constructing the text and the conditions for its understanding" (2). At the same time, an artistic code is distinguished by the fact that the information transmitted and received by the addressee during the deciphering process are not identical. This feature of artistic code was pointed out by Yu.M. Lotman, and U. Eco also writes about it: "A message with an aesthetic function turns out to be ambiguous, first of all, in relation to the system of expectations that is the code" 3). Yu.M. Lotman cites R.O. Jakobson in his concept of the self-reflection of the artistic code: "The focus of the message on the code, in which R.O. Jakobson saw the main feature of the artistic text" (4). Based on the name of the term, one can assume that the musical code (MC) of literature is a system of signs presented in a literary artistic text, somehow connected with music as an art. It is in this aspect that MC is considered in the dissertation of A.G. Sidorova. She analyzes the use of musical genre nominations (rhapsody, symphony, nocturne) by contemporary writers in the titles of their works, the appeal to culturally significant musical texts ("Bach's text"), the saturation of the literary text with musical metaphors to describe nature, architectural forms, etc., as well as compositional analogies with musical genres (5).

A special place in the definition of cultural memory is occupied by the theory of cultural memory, developed by the German scholar J. Assmann (born 1938). This topic has captivated the minds of researchers in both the East and the West. Assmann did not consider its growing relevance to be coincidental, but rather linked it to the fact that modern society has entered an era in which high demand for memory issues is driven by three factors. First, the advent of electronic information storage represents a modern cultural revolution, which in its significance for the development of civilization is no less inferior to the advent of writing, and then printing. Second, modern culture is often viewed as if everything that has ended within it continues to exist only as an object of memory. Third, an era is currently coming to an end that affects us more significantly than any other. A generation of people who witnessed the greatest upheavals in human history is gradually passing away. Assmann identified four factors associated with various forms of memory: mimetic, object, communicative, and cultural memory. Mimetic memory is associated with human activity, which people learn through imitation. Cultural memory is associated with the transmission of meaning. It forms the space into which all other forms of memory pass. According to Assmann, recollection transforms history into myth, but does not make it unreal, since it acquires normative and formative power.

The evoking of memories of the past often takes the form of a celebration, which serves multiple functions in society. One of these functions is the evocation of a foundational past associated with the origin or genesis of a phenomenon. Foundational remembrance concerns myths, rituals, dances, and other objects of both linguistic and non-

linguistic nature. Through reference to the past, the identity of a social group, which is the bearer of cultural memory, is also substantiated. Thus, cultural memory, which establishes the common origins of a group's members, is the basis for its identification as a cohesive community. This article explores current issues in musical Turkology, one of the leading fields in modern ethnomusicology. The goal is to characterize the current state of this relatively new scientific discipline. The object of this study is the existing achievements in this field of knowledge, including the activities of several organizations engaged in the study and promotion of the musical and poetic art of the Turkic peoples. The scientific and practical significance of this article stems from its exploration of understudied phenomena in Turkic music and their popularization. Prospects for the development of musical Turkology are linked to the creation of an international regional research center (IRRC) or institute for Turkic music at the conservatories of Turkic states. This would facilitate the organization of international folklore and ethnographic expeditions to regions inhabited by Turkic peoples or Turkic diasporas (China, Mongolia, the CIS countries, Turkey, Hungary, Germany, etc.) and joint research in various areas of musical Turkology, as well as collaboration with the Turkic Culture and Heritage Foundation.The article describes the process of development of Azerbaijani music.

Key words: Concept of musical code, concept of cultural memory, stages of the development of musical Turkology, musical Turkology, and Azerbaijani music.

Введение. Музыкальный код внедрение в художественную ткань произведения акустических знаков, которые призваны передать гармонически или дисгармонически звучащий мир. Понятие «музыкальный код» возникло на базе термина «художественный код».Именно рассмотрение художественного текста как знаковой системы породило понимание художественного кода как особого рода сигналов. «Код, – пишет У. Эко, – это структура, представленная в виде модели, выступающая как основополагающее правило при формировании ряда конкретных сообщений, которые именно благодаря этому и обретают способность быть сообщаемыми» **(1)** . О.Н. Леута характеризует функции кода так: «Код приписывает элементам текста и тексту в целом определенные значения, задает правила построения текста и условия его понимания» (**2) .** При этом художественный код отличается тем, что передаваемая информация и получаемая в процессе дешифровки адресатом нетождественны. На эту особенность художественного кода указывал Ю.М. Лотман, пишет о ней и У. Эко: «Сообщение с эстетической функцией оказывается неоднозначным, прежде всего, по отношению к той системе ожиданий, которая и есть код» **(3)** .Ю.М. Лотман ссылается на Р.О. Якобсона в представлении об авторефлексии художественного кода: «Направленность сообщения на код, в которой Р.О. Якобсон видел основной признак художественного текста» **(4) .** Исходя из названия термина можно предположить, что музыкальный код (МК) литературы – система знаков, представленных в литературном художественном тексте, так или иначе связанных с музыкой как искусством. Именно в таком аспекте рассмотрен МК в диссертации А.Г. Сидоровой. Она анализирует использование современными писателями для названий своих произведений музыкально-жанровых номинаций (рапсодия, симфония, ноктюрн), обращение к культурно значимым музыкальным текстам («текст Баха»), насыщение литературного текста музыкальными метафорами для описания природы, архитектурных форм и т. д., а также композиционные аналогии с музыкальными жанрами **(5).** Осо-

бое место в определении культурной памяти занимает теория культурной памяти, разработанная немецким учёным Я. Ассманом «культурная память» (род. 1938). Эта тема охватила умы исследователей – как на Востоке, так и на Западе. Я. Ассман не считал возрастание её актуальности случайным,а связывал его с тем, что современное общество перешло в эпоху, в которой высокий спрос на проблематику памяти обусловлен тремя факторами.Ассман выделил четыре фактора, с которыми связаны различные формы памяти: миметическая, предметная, коммуникативная память и культурная. Культурная память, связана с передачей смысла. Она образует пространство, в которое переходят все остальные формы памяти. . Согласно Я. Ассману, воспоминание превращает историю в миф, но не делает её нереальной, поскольку она приобретает нормативную и формирующую силу.Таким образом, культурная память, констатирующая общность происхождения членов группы, является основанием для её идентификации как сплочённой общности .

Основная часть. Становление и развитие музыкальной тюркологии Всестороннее изучение и пропаганда лучших достижений музыкальных культур тюркского этноса представляются актуальными не только для музыкальной науки, но и служат одним из определяющих векторов культурном политики. Предпосылки в формировании данной области знания сложились в недрах общей тюркологии, изучающей «историю, языки и культуру тюркских народов» (6) стр.28). Возникнув в XVIII в., она получила свое мощное развитие в трудах целой плеяды выдающихся российских ученых XIX-XX вв. (В.Бартольд, В.Жирмунский. В.Радлов, С.Манов, Н.Самойлович, А.Кононов и др.), внесших значительный вклад в развитие отечественной и мировой тюркологии (достаточно вспомнить серию книг «Тюркологический сборник»). Во второй половине XX—нач. XXI вв. изданы замечательные труды в области сравнительной филологии (работы под ред. Э.Тенишева) (2); (7). По мнению Б. Каракулова, становление музыкальной тюркологии как таковой связано с советской эпохой, прежде всего с научной деятельностью А.Затаевича, В.Виноградова, В.Беляева, В.Успенского и др. Работы вышеназванных ученых в основном посвящены музыкалыно-этнографическому описанию «отдельных музыкальных культур (тюрков - СУ.) вне их объективной исторической взаимозависимостью (8). Изучая музыку конкретного тюркского народа. они заложили основы для будущих сравнительно-типологических, сравнительно-исторических исследований. Данный этап обозначен нами как первый описательно-констатирующий, поскольку в центре исследовательского внимания — ограниченное число тюркских музыкальных культур. Второй этап в ее развитии характеризуется геополитическими изменениями в Центральной Азии и Южном Кавказе, распадом Советского Союза, приобретением многими тюркскими республиками своей независимости (1991). Этот этап назван когнитивным, поскольку появились реальные возможности для более углубленного изучения и пропаганды музыкального наследия тюрков. Все большее число тюркских музыкальных культур становится объектом внимания ученых. Начиная с конца прошлого века в тюркских странах стали проводиться международные конференции, фестивали, посвященные музыке тюркских народов. Символично, что Первый такой симпозиум по музыке тюрков проходил в 1994г., в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. В нем приняли участие около 100 человек (ученые и музыкантов) из разных стран мира. Важным итогом встречи стало создание международной музыкально- тюркологической ассоциации (ММТА) (рук. Б.Каракулов), просущест-

вовавшей около года; принятие коммюнике, адресованное главам правительств тюркских государств. Материалы симпозиума оказались изданными только в 2009 г. Тем не менее, они не утратили своей актуальности, напротив, стали своего рода индикаторами возросшего научного интереса к данной области музыкальной науки. Неслучайно, что с 2005-2006 тг. международные конференции, концерты традиционной музыки тюркских народов стали проводиться регулярно, во всех тюркских странах (см. конференции: «Музыка тюркских народов: настоящее и будущее», «Коркыт и музыка Великой степи», «Музыка тюркских народов». Кзыл-Орда, 2006, 2011, 2014 гг.; «Музыкальные инструменты тюркских народов», Баку 2010; «Истоки и эволюция литератур и музыки тюркских народов», Казань, 2014). В 2006 с в рамках [СТМ (Международный совет по традиционной музыке) при [ЮНЕСКО была организована исследовательская группа (Study Group) — «Музыка тюркоговорящего мира» (рук. - проф. Р.Сулганова). Проведены четыре встречи: в Лондоне (2006, 2012), Берлине (2010) и Стамбуле (2014). С 1993 года стала функционировать международная (межправительственная) организация тюркской культуры под названием «ТЮРКСОЙ» со штаб-квартирой в Турции (Анкара) (в настоящее время ее генеральный секретарь – Султан Раев). Под эгидой «ТЮРКСОЙ» состоялись международные конференции (в Кзыл-Орде, Баку, Казани, Стамбуле), изданы книги тюркских поэтов и писателей, ососуществлены постановки опер и балетов на сценах оперных театров тюркских государств, включая премьеры, приуроченные к юбилеям некоторых композиторов (У.Гаджибекова «Кероглу», М.Тулебаева «Биржан и Сара»). Показательно, что в России создан комитет тюркологов (РКТ), возникший на общественных началах возглавляемый акад. И.Кормушиным. В Германии при Свободном университете Берлина в 90-х п: XX в открыт Институт тюркологии **(9).** Ввиду актуальности тюркологических исследований президентом Казахстана Н.Назарбаевым в 2010 с в Астане специально была учреждена Тюркская академия (во Дворце мира и согласия), признанная одним из мировых центров по тюркологическим исследованиям. Третий этап в развитии музыкальной тюркологии определяется ними как сравнительно-типологический. Он связан, на наш взгляд, появлением комплексных компаративных исследований традиционной музыки тюрков. Необходимость в них давно осознана музыкантами и учеными. В этой области науки накоплен значительный научный и практический материал, требующий своего всестороннего осмысления и систематизации. В 2013 с в Москве выпущена монография Утегалиевой С. «Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии)» - одно из первых фундаменталыных исследований, посвященных феномену звука и шире - звуковому миру музыки тюркских народов **(12) (13).** Музыкально-этнографическое изучение традиционной культуры каждого тюркского народа по-прежнему остается в числе приоритетных задач музыкальной тюркологии (**14**). Назрела необходимость в создании «Атласа тюркских музыкальных инструментов» (на всех тюркских языках , русском и английском языках), что позволит объединить усилия ученых из разных тюркских государств и регионов. Такое издание будет способствовать не только пропаганде и популяризации тюркского музыкального инструментария, но и послужит важным ориентиром для проведения сравнительно-типологических и сравнительно-исторических исследований, а также окажется полезным в учебно-педагогической практике. Перспективы развития музыкальной тюркологии на современном этапе видятся в укреплении и нала-

живании международного сотрудничества. консолидации совместных усилий этномузыковедов тюркологов по сохранению, изучению и популяризации общетюркского музыкального наследия. Они тесно связаны: 1) с созданием и реализацией научных проектов по традиционной музыке тюркских народов; 2) с организацией международных фольклорно-этнографических экспедиций в регионы проживания тюркских народов или тюркских диаспор (Китай, Монголия, страны СНГ, Венгрия, Германия и др.); 3) проведением совместных исследований в разных направлениях музыкальной тюркологии. Поскольку тюрки проживают в разных регионах Евразии, целесообразно изучению их музыкального наследия, как в России (на Кавказе, в Поволжье," Приуралье, Сибири), так и в соседних тюркских государствах в частности южном Кавказе, На наш взгляд, региональный научно-исследовательский центр (МНИЦ) или институт по музыке тюркских народов, в рамках которого будет осуществляться международное сотрудничество.Только совместная работа, научные, культурные и дружеские контакты между учеными-тюркологами из разных стран мира позволят музыкальной тюркологии стать самостоятельной научной дисциплиной. Азербайджанская музыка — история развития от зарождения до середины XX века. На протяжении многих веков азербайджанская народная музыка бытовала в рамках фольклорного искусства. Вокально-инструментальные формы фольклора содержат элементы многоголосия. Своеобразие народной музыки определяется прежде всего развитой ладовой системой. В неё входит семь основных ладов — раст, шур, сегях (особенно распространены), шуштэр, баяты-шираз, чаргях, хумаюн и три побочных — шахназ, сарендж, чаргях иного вида. Теория азербайджанских ладов на основе современного музыкознания разработана композитором У. Гаджибековым в труде «Основы азербайджанской народной музыки» (1945). Народная музыка Азербайджана отличается разнообразием жанров — это песня, танец, ашугское творчество, мугам. Исполнители их — музыканты-профессионалы — входят в вокально-инструментальные ансамбли сазандари в составе: ханенде (певец), тарист, кеманчист, бубнист. Разнообразны азербайджанские музыкальные инструменты (ок. 60). Широко распространены духовые — тутэк, баламан, или балабан, зурна; струнно-щипковые — тар, саз (его разновидности: джурэ-саз — маленький саз, бейюк-саз — большой саз, голтух-саз — подмышечный саз), уд, канон; струнно-смычковые — кеманча; ударные — дэф (бубен), нагара, гоша-нагара.Формирование профессиональной азербайджанской музыки тесно связано с развитием музыкального театра. Опера Гаджибекова «Лейли и Меджнун» по одноименной поэме Физули (пост. 1908) явилась первой национальной оперой и положила начало жанру мугамной оперы. В этом жанре написаны и другие оперы Гаджибекова. Роль обычных музыкально-сценических форм в них выполняли мугамы, взятые в своём подлинном виде. Гаджибеков создал музыкальные комедии (здесь композитор прежде всего опирался на народную песню), содержащие элементы социальной сатиры. Особенно широкую известность получила оперетта «Аршин мал алан» (пост. 1913). Особо хотелось отметить роль Великого и гениального гитариста Рафика Гусейнова (Рамиш) в развитии азербайджанской музыки, переложил музыку мугам на электрогитару, профессиональный исполнитель мугамов и азербайджанской народной музыки на электрогитару. Рамиш сыграл большую роль в популяризации электрогитары в азербайджанской музыке, положил начало искусству исполнения азербайджанской музыки на этом инструменте, привнес новшества.

Заключение. Перспективы развития музыкальной тюркологии связаны с созданием международного института по музыке тюрков при консерваториях всех тюркских стран, в рамках которого станут возможными организация международных фольклорно-этнографических экспедиций и фестивалей в регионах проживания тюркских народов или тюркских диаспор (Китай, Монголия, страны СНГ, Турция, Венгрия, Германия х др.) и проведение совместных исследований в разных направлениях музыкальной тюркологии и проведение фестивалей тюркской музыки.

ЛИТЕРАТУРА

Эко У. Отсутствующая структура (1998). Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», С. 67.

Леута, О.Н.(2009). Ю.М. Лотман о трех функциях текста // Юрий Михайлович Лотман / Под. ред. В.К. Кантора. М.: РОССПЭН, 2009. С. 298.

Эко У. Отсутствующая структура. С. 79.

Лотман, Ю.М. Три функции текста. С. 160.

Сидорова, А.Г. (2006). Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): Дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, (www.asu.ru/files/documents/00002748.pdf).

Каракулов, (1979). Проблемные вопросы музыкальной тюркологии /," Вестник АН КазССР. 9- С. 28-31

Сравнительно-историческая граммашка тюркских языков (2001). Лексика под общ, ред.Э.Р. Тенишева М,: Наука, 822 с.

Каракулов, (1979). Проблемные вопросы музыкальной тюркологии Вестник АН КазССР. 9. С. 28-31.5.См, одно из изданий института: Turkvolker im Volga-Ufal-Gebiet FoIklore (Geschichte, Genderproblematik.Studia Turcologica 3. Berlin, 2005. 72 S,

Абдуллаев, Р.С. (2006). Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. Ташкент, 336 с,10.

Аманов, Б., Мухамбетова, А.И. (2002). Казахская традиционная музыка и XX век-Алматы:Дайк-Пресс, 544 с.

Утегалиева, С.И. (2010). Звуковой мир музыки тюркоязычных народов//Вестник Адыгей-ского государственного университета, Майкоп, Вып, 3, с. 237-242

Утегалиева, С.И. (2013). Звуковой мир музыки тюркскик народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии), М.; Композитор 528 с.

Каракулов, В.И. (2009). О перспетивах развития музыкальной тюркологии // Музыкакатюркского мира:материалы Первого междунар.симпозиума.Алматы:Дайк-Пресс С.225-231.

Дастан (достан,дессан)— крупное эпическое сказание у тюркских народов поэма; рассказ,сочетающий в себе прозу,стихи и музыку. Терме(терма)-вид речитативной песни,разновидность малых эпических жанров.

Rauf BƏHMƏNLİ
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının aparıcı elmi işçisi
ORCID ID: 0009-0006-8180-4749
E-mail: behmenli67@mail.ru

USTAD ƏLİ DƏDƏYƏ MƏXSUS RƏQS MELODİYALARININ TƏDQİQİNƏ DAİR

Özət. Məqalədə Azərbaycan ifaçılıq sənətində adı fəxrlə çəkilən, nəfəs alətlərinin ustad ifaçılarından olmuş Əli Dədənin yaradıcılığını əhatə edən instrumental rəqs melodiyalarının tədqiqinə dair maraqlı faktlar, bu günəcən heç bir mənbədə işıqlandırılmamış məlumatlar şərh edilmişdir. Əli Dədənin müəllifi olduğu rəqs melodiyalarının orijinal şəkildə bərpa olunması məqsədilə apardığımız tədqiqatların müsbət nəticələri məqalənin məzmununu daha da mənalandırır.

Məqalədə qeyd edilən faktlar dəyərli mənbələrdən qaynaqlanmış, göstərilməsi mühüm sayılan rəqs melodiyaları not yazı nümunələri ilə təqdim edilmişdir.

Açar sözlər: Əli Dədə, ifaçılıq sənəti, musiqi, rəqs melodiyaları.

Summary. The article presents interesting facts about the study of instrumental dance melodies covering the creativity of Ali Karimov, one of the master performers of wind instruments, whose name is proudly mentioned in Azerbaijani performing arts, and information that has not been covered in any source to date. The positive results of the research we conducted to restore the dance melodies authored by Ali Dede in their original form make the content of the article even more meaningful.

The facts mentioned in the article are derived from valuable sources, and dance melodies that are considered important to show are presented with examples of notation.

Key words: Ali Dede, performing arts, music, dance melodies.

Giriş. Azərbaycan xalqı çox zəngin musiqi irsinə sahibdir. Muğam sənəti, aşıq yaradıcılığı, folklor musiqisi, professional musiqi yaradıcılığı musiqi mədəniyyətimizin əvəzsiz xəzinəsidir. Rəqs janrı da bu zəngin mədəniyyətin əsas qollarından biridir. Keçmişdə yaranmış və xalq sevgisi qazanaraq məşhurlaşmış, nəsilbənəsil ötürülməklə hər zaman hafizələrdə yaşayaraq, günümüzəcən gəlib çatmış bir çox rəqs havalarımızın adları, müəlliflərinin kimliyi unudulduğundan, el arasında "xalq rəqsi" kimi tanınmış və ifa edilmişdir.

Kiçikhəcmli rəqs melodiyaları, əsasən instrumental ifaçılar tərəfindən yaradılmışdır. Bəstəçilik qabiliyyəti olan, muğam dəstgahlarını, onların quruluşundakı şöbələri yaxşı bilən və bir-birindən bənzərsiz melodiyalar yaradan istedadlı musiqiçilər hər bir dövrdə olmuş və bu gün də çoxluq təşkil edir. Onların arasında elə ifaçılar olub ki, yaratdıqları hər bir melodiya xalq tərəfindən sevilmiş və digər musiqiçilərin də zövqünü oxşayaraq, onların repertuarında da yer almışdır. Nəfəs alətlərinin məşhur ifaçılarından sayılan Əli Kərimov, məhz belə sənətçilərdən olmuşdur. Onun yaratdığı "Heyvagülü", "Alçagülü", "Bənövşə" və digər rəqs havalarının musiqisi bu gün böyükdən-kiçiyə hər kəsə məlumdur. Xalq içində Dədə adını qazanmış Əli Dədənin istər kino - filmlərdə səsləndirilən, istərsə

də vaxtilə Azərbaycan Radiosunun "Qızıl fondu"na yazılmış, hazırda Azərbaycan Respublikasının Səs Yazıları Arxivində saxlanılan və internet səhifələrində yerləşdirilmiş rəqs havaları öz melodikliyi, sadə, lakin tez qavranılan məzmunu, eləcə də ifasında səslənən muğam gəzişmələri ilə bugünün instrumental ifaçıları üçün yenə də maraqlı, hələ də öyrənilməlidir.

Ustad Əli Dədənin həyat və yaradıcılığı ilk dəfə tanınmış musiqişünas, tədqiqatçı-alim Bayram Hüseynli tərəfindən araşdırılmış və Tahirə Kərimova ilə birgə 1984-cü ildə Moskvada çap edilən "Əli Kərimov" adlı broşürdə işıqlandırılmışdır.

Uzun illər (1983-cü ildən başlayaraq) Azərbaycan xalq rəqslərinin toplanması, araşdırılması və notlaşdırılması ilə məşğul olan tədqiqatçı olaraq, Əli Dədənin müəllifi olduğu rəqs külliyatının orijinal şəkildə bərpa olunması məqsədilə apardığımız tədqiqatlar nəticəsində bugünə kimi heç bir mənbədə işıqlandırılmayan faktları və not yazılarını özündə əks etdirən "Ustad Əli Dədənin rəqs melodiyaları" adlı kitabımız nəşr olunmuşdur. 2025-ci ildə işıq üzü görən bu monoqrafiyada təqdim etdiyimiz faktlar bizim müxtəlif illərdə görüşdüyümüz, ifalarını yazdığımız, Əli Dədənin bu gün adları məşhur olan yetirmələrinin; Həsrət Hüseynov, İzzətəli Zülfüqarov, Bəhruz Zeynalov, Manaf Məmmədov, Qələmşah Quliyev, Fərman Seyidov (ustadı Əli Dədənin nəvəsi Ağasəf Seyidov olmuşdur), eləcə də Əli Dədəni özünə ustad sayan bir çox ifaçıların çalğısından və söylədiklərindən qaynaqlanır. Həmin faktlar Əli Dədənin melodiyalarından ibarət audio diskləri, nəşr olunan digər not məcmuələri, kinofilmlərdə səsləndirilən rəqs havaları, eləcə də arxiv materialları ilə öz təsdiqini tapmışdır. Apardığımız araşdırmalar nəticəsində ustad Əli Dədənin yaratdığı 57 rəqs melodiyası toplanmış və nota alınmışdır.

Əli Dədənin müəllifi olduğu rəqs havalarının öyrənilməsinə və tədqiq edilməsinə yaranan istək, tələbat və səbəb, ustadın yaradıcılığı haqqında nəşr edilmiş bəzi mənbələrdə onun bəstələdiyi melodiyaların sayının, bəzilərinin adlarının, eləcə də müəyyən not yazılarındakı xətaların üzə çıxarılaraq açıqlanmasıdır. Oxşar yanlışlıqlar internet səhifələrində də göstərilməkdədir. Belə ki, Əli Dədənin səsləndirdiyi bəzi melodiyaların adları təhrif olunaraq fərqli adlarla təqdim edilmişdir.

Bundan əlavə, Əli Dədəyə məxsus bəzi rəqs havalarının bədnam qonşumuz olan ermənilər tərəfindən saxtalaşdırılaraq mənimsənilməsi faktları da mövcuddur. Düşünürük ki, bu plagiat faktlarının ifşa edilməsi və qarşısının alınması üçün, gənc nəslin, yuxarıda adıçəkilən kitabda təqdim edilmiş rəqs melodiyalarını olduğu kimi öyrənməsi, ifa edərək təbliğ etməsi çox vacibdir.

Təhrif olunmuş faktların, yanlışlıqların aradan qaldırılması məqsədilə Əli dədənin yaradıcılığı ilə əlaqədar topladığımız materiallara və apardığımız tədqiqat işinin nəticələrinə əsasən, ustadın bəzi rəqs melodiyaları haqqında təfərrüatlı məlumat vermək istərdik.

Əli Dədənin həyat və yaradıcılığı haqqında B.Hüseynli və T.Kərimovanın birgə ərsəyə gətirdikləri ilk nəşr olan "Əli Kərimov" kitabının məzmunu ilə tanış olduqda məlum olur ki, Bayram Hüseynli 1958-1959-cu illərdə Əli Dədədən müsahibələr almış, onun yaradıcılığını dərindən tədqiq etmiş, yaratdığı rəqs melodiyalarının müəyyən qismini notlaşdırmışdır. Belə ki, həmin topluda Əli Dədənin ifasından yazılmış 13 rəqsin not yazısı işıqlandırılıb.

Kitabın 33-34-cü səhifələrində Əli Dədənin müəllifi olduğu rəqs melodiyalarından yalnız 26-nın adı qeyd edilmişdir;

1. Alma gülü
2. Alça gülü
14. Heyva gülü
15. Çəməni-1

3. Bənövşə
4. Əfruzə
5. Yasəməni
6. Koroğlu nağarası
7. Kürd rəqsi
8. Gənclik rəqsi
9. Mehribanı
10. Məxməri
11. Sərvəri
12. Sima
13. Sünbülü
16. Çəməni-2
17. Çoban rəqsi
18. Çəhrayı
19. Şən kolxoz
20. Şirvanı
21. Marş
22. Neftçilər rəqsi
23. Bayram marşı
24. Qəhrəmanı
25. Xırdaca
26. Natella

Lakin kitabın 11-ci səhifəsində Bayram Hüseynli yazır ki; *"Əli Kərimov ümumən 50-dən çox melodiya yaradıb və onlar o qədər orijinaldır ki, yalnız xalq musiqisi kimi tanınan Azərbaycan instrumental musiqisinin çoxəsrlik nümunələri ilə müqayisə oluna bilər"* [Гусейнли; 1984: 11].

Ustad ifaçı Əli Dədə 1960-cı ildə vəfat etmiş, 86 yaşında haqq dünyasına qovuşmuşdur. Bayram Hüseynlinin tədqiqat apardığı illəri (1958-1959) nəzərə alsaq, belə bir fakt öz təsdiqini tapır ki, Əli dədə ümumən 60-a yaxın melodiya bəstələmişdir. Bu əsnada oxucuda iki sual yarana bilər ki, nə üçün B.Hüseynli və T.Kərimovanın müəllifi olduqları "Əli Kərimov" adlı kitabçada yalnız 13 rəqsin not yazısı verilmiş və cəmi 26 melodiyanın adı çəkilmişdir? Bu sualların cavabı ilk növbədə nəşr olunmuş toplunun mahiyyətindədir. Belə ki, Sovetlər dönəmində xalq musiqiçiləri, musiqişünas və bəstəkarlar haqqında yazılmış broşürlər yalnız yığcam mətnlə, 50 səhifədən çox olmaması müqabilində çap olunurdu.

Digər suala cavab olaraq qeyd etməliyik ki, Əli Kərimovun bəzi melodiyaları hələ 1940-cı illərdə Azərbaycan Radiosunun səs yazıları fonotekasında yazılmış və radionun arxivdə saxlanılırdı. Bu haqda Bayram Hüseynli kitabın 23-cü səhifəsində nəql edir ki, müharibə illərində altmış yaşlı Əli Kərimov yaşadığı rayonun mədəniyyət evinə rəhbərlik etmiş, tez-tez Bakıya gələrək hərbi qospitallarda yaralı əsgərlər qarşısında çıxışlar etmişdir. Bakıda olarkən bəstələdiyi bir neçə rəqs melodiyasını radionun fonduna yazdırmışdır. Fondun arxivində yer almış "Cığatayı", "Azərbaycan", "Dağ çiçəyi", "Gəlin havası", "Gövhəri", "Gülnazı", "Hicazi" ("Gəlin atlandı" kimi də adlanır), "Kalvalı", "Koha", "Koroğlu cəngisi", "Muğan bulağı", "Narıncı" və s. rəqs havaları "Əli Kərimov" kitabçasında göstərilməyən melodiyalardır.

Bu gün bəzi kitablarda, eləcə də internet səhifələrində Əli dədəyə məxsus olmayan bir çox melodiyalar ustadın bəstələri kimi təqdim edilir. Belə havalardan "Zəngilan yallısı", "Qaradonlu", "Bəh-bəh", "Almazı", "Darçını", "Mixəyi", "Avarı", "Gülyazı", "Cahanı", "Xorasan yallısı", "Kərkük yallısı", "Köçəri" və başqalarını qeyd edə bilərik. Bu siyahıya daha bir məşhur rəqs havası olan "Uzundərə" də aiddir. Bu rəqsin melodiyasını dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli 1910-cu ildə yazdığı "O olmasın, bu olsun" operettasının sonuncu pərdəsindəki toy səhnəsində Məşədi İbadın sevgilisinə oxuduğu mahnı kimi təqdim etmişdir. Qeyd olunmalıdır ki, Üzeyir bəy öz komediyalarında mahnı kimi səsləndirdiyi rəqs melodiyalarına şeir mətnlərini də özü yazmışdır. Komediyada rəqsin melodiyasına aşağıdakı mətn daxil edilmişdir;
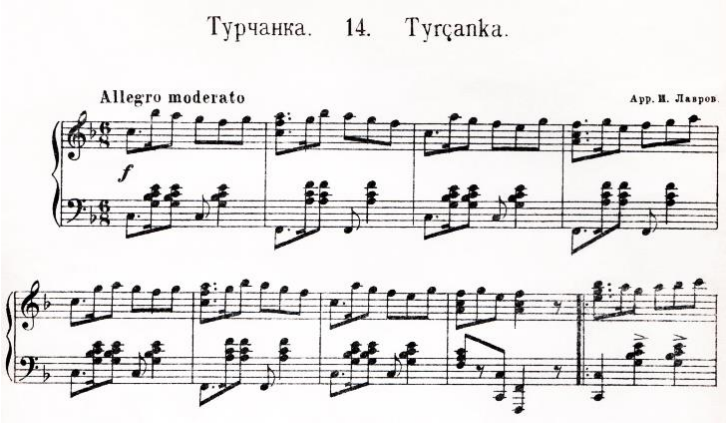
Mən nə qədər,
Nə qədər qoca olsam da,
Dəyərəm min cavana.

Çörəyi yemərəm mən yavana,
Yaxşı demərəm mən yamana.
Qurban edərəm mən canana
Malımı, pulumu, canımı mən.
Gəl, xanım, gəl yanıma,
Gəl, canım, gəl yanıma.
Gəl, mən ölüm, mən ölüm,
Mən ölüm, gəl!

Məlumdur ki, Üzeyir bəyin musiqili komediyaları sonradan bir çox xalqların dillərinə tərcümə edilərək 130 ölkədə tamaşa edilmiş, dünya şöhrəti qazanmış və bu gün də dünya ölkələrinin səhnələrində nümayiş olunmaqdadır. Operettada "Şüştər" məqamında səslənən "Uzundərə"nin melodiyası elə bir məşhurluq qazanmışdır ki, onun istər musiqisi, istərsə də oxunduğu sözləri böyükdən kiçiyə hər kəsin dilində əzbərdir. Lakin tədqiqat zamanı Azərbaycan Respublikası Dövlət Səs Yazıları Arxivindən əldə etdiyimiz, Əli Kərimovun öz ifasında səslənən "Uzun dərə" havasının musiqisi, bizə tanış olan məşhur "Uzundərə"nin melodik məzmunu ilə eyni olmasına baxmayaraq, tamamilə fərqli məqamda ("Şahnaz" muğamının "Dilkəş" şöbəsi üstündə) səsləndiyinin şahidi oluruq. Məhz bu fakta əsaslanaraq rəqsin Əli Dədə tərəfindən bəstələndiyini iddia etmək çox yanlışdır. Çünki bu qənaəti həm Bayram Hüseynlinin tədqiqatları, həm də yazılmış "Əli Kərimov" kitabı tamamilə inkar edir. Belə ki, Əli Dədənin söylədikləri əsasında ərsəyə gəlmiş kitabda Bayram Hüseynli Şirvan bölgəsinin aşıq yaradıcılığında istifadə olunan havaların təsnifatını verərək, 10 aşıq musiqisinin növlərini sadalayır; "Şikəstə", "Kərəmi", "Gəraylı", "Qafiyə", "Qayda" (əvvəllər "Osmanlı" adlanmışdır), "Koroğlu", "Bayatı", "Şəşəngi", "Ordubadi" və "Gözəlləmə". Göstərilən siyahının davamı olaraq "Gözəlləmə" aşıq musiqisinə aid edilən havalar haqqında məlumat şərh olunur. Burada bildirilir ki, beş "gözəlləmə" havası mövcuddur. Onlardan dördü "Segah" məqamında ifa edilir, biri isə "Bayatı-İsfahan" üstündə çalınan "Uzun dərə" adlı gözəlləmədir [Гусейнли; 1984: 9]. Musiqişünas bu havanın "Bayatı-İsfahan" şöbəsi üstündə çalındığı qənaəti ilə həmin şöbənin adını qeyd edir. Buradan belə nəticəyə gəlirik ki, "Uzundərə" havası əsrləri adlayıb gəlmiş, sonda aşıq yaradıcılığında məskunlaşmış qədim melodiyalardandır. Bundan əlavə "Əli Kərimov" kitabının 13-cü səhifəsində yazılır ki; *"Əlli ildən sonra zurnaçı Baba Balaşoğlunu xatırlayan Əli Kərimov, onun ifasında eşitdiyi "Uzun-dərə", "Cığatayı", "Hacıbala", "Yumma Koroğlu", "İnnabı", "Ceyranı", "Pirhəsəni" və digər diringiləri necə ustalıqla çalmasından və onun vituoz ifasından aldığı parlaq təəssüratdan söz açmışdır"*. [Гусейнли; 1984: 13]

Əli Dədənin yaratdığı melodiyalar içərisində adı təhrif olunaraq, uzun illər başqa adla ifa edilmiş, beləliklə də anonim rəqs musiqisi kimi hafizələrdə yaşamış "Turşəngi" havası haqqında da məlumat vermək istərdik. Əvvəla qeyd etməliyik ki, sovetlər dönəmində bu rəqs havası "Azərbaycan qızı" adı ilə ifa edilmişdir. 2012-ci ildə apardığımız tədqiqatlar zamanı "Şərq xalq nəğmə və rəqsləri" (Собрание восточных народных песень и танцев) adlı çox maraqlı tərtibatda çap edilmiş not vərəqləri (hər biri 4 səhifə həcmində) əldə edilmişdir. 1927-ci ilin istehsalı olan vərəqlərin üz qabığı eyni təsviri canlandıraraq, 23 rəqs havasının siyahısını da əks etdirir. Siyahıda göstərilən melodiyaların hər biri ayrı-ayrılıqda çap olunmuşdur. Ümumən 500 tirajla buraxılmış bu nəşrdə işıqlandırılan rəqs havaları rus musiqişünas-tədqiqatçısı İqor Lavrov tərəfindən fortepiano üçün
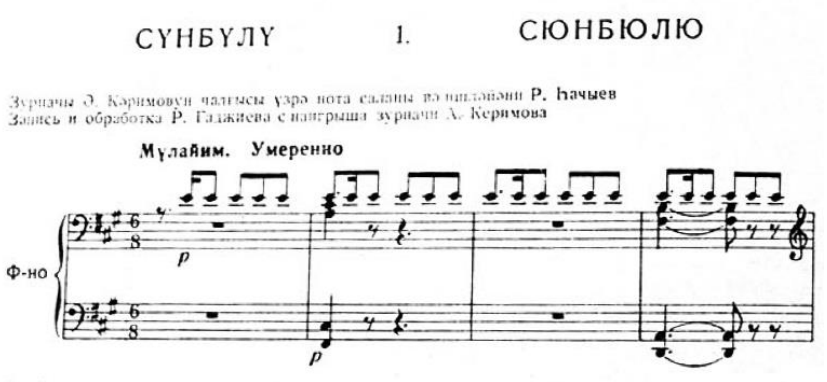
işlənmişdir. Həmin siyahıda 14 nömrəli melodiya "Turçanka" adı ilə göstərilmişdir [Şərq xalq nəğmə və rəqsləri; 1954: 14].



Not yazısında "Turşəngi"nin musiqisi əks olunsa da, rəqsin adı təhrif olunaraq "Turçanka" ("Türk qızı" mənasında) kimi təqdim edilmişdir. Məlumdur ki, sovet ideologiyasında "türk", "türkçülük" anlayışına qarşı amansız mübarizə aparılmış, bu anlama müraciət tamamilə qadağan olunmuşdur. Məhz bu səbəbdəndir ki, adı dəyişilən rəqs havası sonradan "Türk qızı" kimi deyil, "Azərbaycan qızı" adı ilə ifa edilmişdir.

Əli Dədənin xalq arasında ən çox şöhrət tapmış havalarından biri "Heyva gülü" rəqsidir. Onun məşhurluq tapmasının əsas səbəbi Azərbaycan kino incilərindən sayılan, görkəmli yazıçı Süleyman Rəhimovun "Mehman" povestinin motivləri əsasında 1968-ci ildə "Azərbaycanfilm" kinostudiyasında ekranlaşdırılmış "Qanun naminə" filmində səsləndirilməsi idi. Ustadın məhz kinofilmlə məşhurlaşan digər bir havası da, "Yarış" adı ilə yaratdığı rəqsdir. Bu melodiya 1963-cü ildə "musiqili komediya" janrında çəkilmiş "Əhməd haradadır" filmində məzəli personajlardan sayılan saqqal Ramizin komendantla rəqs etdiyi kadrda səsləndirilir. Filmin nümayişindən sonra rəqsin musiqisi el arasında "məzəli rəqs" kimi şöhrət tapdığından, zaman ötdükcə onun əsl adı və yaradıcısı tədricən unudulmuşdur. Çünki "Əhməd haradadır" filmi ərsəyə gəldikdən sonra uzun illər rəqsin kim tərəfindən, hansı adla yaradılması haqqında heç bir mənbədə məlumat açıqlanmamışdır. Bu baxımdan rəqs havasının qaranlıq qalmış səhifələrini oxucularımız üçün işıqlandırmağı vacib sayırıq.

İlk öncə qeyd etməliyik ki, filmin bəstəkarı Rauf Hacıyev (1922-1995) olmuşdur. Bəstəkarın yaradıcılığını səhifələyərkən, onun 1954-cü ildə Əli Dədənin ifasından nota aldığı iki rəqs melodiyasından ibarət məcmuəsi aşkar edilmişdir. "Müasir Azərbaycan xalq rəqsləri" adlı həmin not məcmuəsində birinci rəqs "Sünbülü", ikinci rəqs isə "Yarış" adları ilə təqdim olunmuşdur [4]. İlk melodiyanın əvvəlində rəqslərin zurnaçı Əli Dədənin ifasından Rauf Hacıyev tərəfindən nota yazıldığı və fortepiano üçün işləndiyi qeyd edilmişdir.



Lakin bəstəkar Rauf Hacıyevlə bağlı "Əli Kərimov" kitabçasında daha bir maraqlı məlumat da göstərilmişdir. Kitabın 24-cü səhifəsində 1952-ci il 20 oktyabr tarixli "Kommunist" qəzetində dərc olunmuş məlumatın mətnində qeyd edilir ki; *"Əli Kərimov çoxlu sayda rəqs melodiyalarının müəllifidir. Onun bir çox melodiyaları maqnit lentlərinə yazılmışdır. "Azərbaycan dağları" melodiyasını gənc bəstəkar Rauf Hacıyev solo və xor üçün işləmişdir. Həmin mahnı bir çox bədii özfəaliyyət kollektivlərinin repertuarına daxildir"* [Гусейнли; 1984: 24].

Əli Dədənin "Azərbaycan dağları" rəqsi ilə bağlı uzun sürən axtarışlar heç bir nəticə verm̈ədiyindən, Rauf Hacıyevin ailə arxivinə müraciət etməli olduq. Bəstəkarın 1943-cü ildə anadan olmuş, hazırda Skandinaviya ölkəsi olan Finlandiya Respublikasının paytaxtı Helsinki şəhərində yaşayan qızı Natella Hacıyeva ilə bağlantımız tədqiqatımıza işıq saldı. İxtisasca teatrşünas olan, eləcə də fortepiano alətində mükəmməl ifa edən Natella xanım "Azərbaycan dağları" rəqsinin də "Əhməd haradadır" kinofilmində səsləndiyini qeyd etmişdir. Məlum oldu ki, filmdə əsas obrazlardan sayılan Nərgiz xalanın səhnədə ifa etdiyi "Üzümçülər rəqsi"nin ardınca kollektiv şəkildə oynanılan rəqs havası, məhz "Azərbaycan dağları"dır.

Natella xanımın söylədiklərindən o da məlum olmuşdur ki, Rauf Hacıyev "Azərbaycan dağları" rəqsinin melodiyası əsasında bu gün çox məşhur nəğmələrdən sayılan "Azərbaycanım" ("Mənim Azərbaycanım" kimi də adlanır) mahnısını yaratmışdır. Fortepianonun müşayiətilə solist və xor üçün işlədiyi mahnıya bəstəkar tanınmış şair Ənvər Əlibəylinin aşağıdakı şeir mətnini daxil etmişdir;
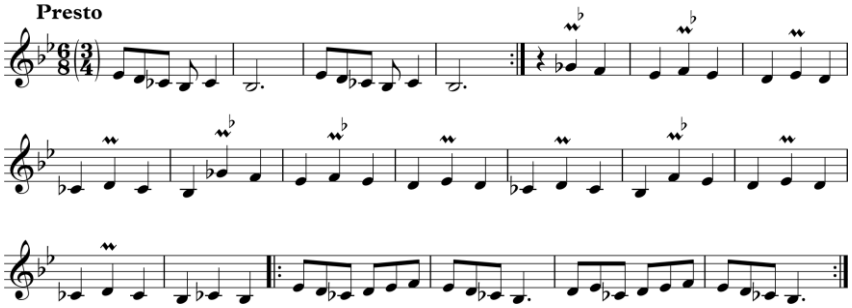
Özün kimi vüqarlıdır uca dağların,
Hüsnünə bir yaraşıqdır yaşıl bağların,
Bizimlə bir başlamışdır gözəl çağların
Yurdum, yuvam, məskənimsən Azərbaycanım!
Anam, doğma vətənimsən, Azərbaycanım!

El bilir ki, tükənməyən sərvətin vardır,
Sinən üstü ağ pambıqlı gen tarlalardır,
Buruqların göy Xəzərdə qatar-qatardır.
Yurdum, yuvam, məskənimsən Azərbaycanım!
Anam, doğma vətənimsən, Azərbaycanım!

Məqamı gəlmişkən, oxucularımızın diqqətini daha bir maraqlı fakta da yönəltmək istərdik ki, Bayram Hüseynli öz tədqiqatında Əli Kərimovun rəqsləri siyahısında 26 melodiyanın sonuncusunu "Natella" adı ilə göstərmişdir. Bu rəqs melodiyasını Əli dədə bəstəkar Rauf Hacıyevlə dostluğunun şərəfinə, qızı Natellanın adına yaratmışdır. Bəstəkar Əli dədə ilə görüşdüyü zaman Natella xanımın 9 yaşı olmuşdur.

Əli Dədənin maraqlı tarixə malik melodiyalarından biri də "Koroğlu nağarası"dır. İgidliyi, qəhrəmanlığı tərənnüm edən, insanı mərdliyə, hünər göstərməyə sövq edən bu hava öz möhtəşəm musiqisi ilə, qara zurnanın "cəng" harayı ilə sanki döyüşə bir çağırışdır. "Koroğlu nağarası"nın dəqiq metro-ritmə əsaslanan melodik məzmunu kiçik bir musiqi parçasından ibarət olsa da, "Çahargah" muğamının müxtəlif şöbələrinin melodik intonasiyalarındakı gəzişmələri ilə böyük bir əsəri xatırladır. İlk öncə

kompozisiyanın əsas mövzusunu təşkil edən musiqi parçasının tərəfimizdən notlaşdırılmış yazısını təqdim edirik.



Not yazısındakı melodiya kiçik bir muğam kompozisiyasını xatırladan "Koroğlu nağarası"nın quruluşundakı hər şöbədən sonra ifa edilir. Maraqlısı odur ki, zərbi-muğamlarda olduğu kimi şöbələrin muğam gəzişmələri zamanı ritmin müşayiəti dayanmadan davam edir. "Koroğlu nağarası"nın quruluşunu şərh edərkən, qeyd olunmalıdır ki, kompozisiya "Çahargah" muğamının "Bərdaşt" şöbəsi üstündə gəzişmə ilə başlanır. Sonra zərb alətlərinin müşayiətilə not nümunəsindəki melodiya çalınır. Daha sonra muğamın "Bəstənigar" şöbəsi, ardınca həmin şöbənin daxilində ifa edilən "Muyə" guşəsi, davamı kimi zil tessituralı "Mənsuriyyə" pərdəsində gəzişmə və sonda "Müxalif" şöbəsi yuxarıda göstərilən melodiya ilə ardıcıllaşaraq tamamlanır.

1994-cü ildə çapdan çıxmış, tanınmış filoloqlar Əhməd Cəfərzadə, Seyfəddin Qəniyev, Rafiq Alışov və Sarvan Rəsulovun birgə ərsəyə gətirdikləri "Şamaxı" əsərində Əli Dədənin yaradıcılığına həsr edilmiş bölmədə, ustadın nəvəsi Ağasəf Seyidovun söylədiklərindən məlum olur ki, Moskvada keçirilən Azərbaycan mədəniyyəti ongünlüyündə Əli Dədənin zurnaçılar ansamblı yüksək uğurlar qazanmışdır. "Koroğlu"nun səhnəyə əzəmətli gəlişində, məhz Əli Dədənin ifası ilə "Koroğlu nağarası" səsləndirilmişdir. Həmin əlamətdar hadisə haqqında babasının dediklərini Ağasəf Seyidov belə nəql edir; *"Babam bizə söhbət edirdi ki, mən Moskvada "Koroğlu nağarası"nı ifa edəndən sonra bir çox musiqişünas mənə yaxınlaşıb zurnanın elə uca səs çıxaran çubuğuna baxıb heyrət edirdi. Mən isə onların heyrətinə cavab olaraq deyirdim ki, o səs balaca çubuğun deyil, xalqın harayıdır, xalqın səsidir"* [Cəfərzadə-Qəniyev; 1994: s.105].

"Koroğlu nağarası" melodiyasının bu qədər məşhur olmasına rəğmən, onun unudulmuş tarixçəsi də mövcuddur. Belə ki, 1996-cı ildə Əli Dədənin yetirmələrindən olmuş, Bakının Şağan kəndində yaşamış, nəfəs alətlərinin tanınmış ifaçılarından sayılan Bəhruz Mahmud oğlu Zeynalovun (1926-1998) ifasından yazdığımız "Çobanlar" rəqsinin musiqisi "Koroğlu nağarası"nın melodik məzmunu ilə oxşar olaraq, həm də həmin havanın genişlənmiş məzmunu ilə səslənmişdir. Yəni rəqsin musiqi məzmunu yuxarıda qeyd edildiyi kimi kiçik bir melodik parça ilə deyil, ona əlavə edilmiş digər cümlələrlə də ifa edilirdi. Bu haqda sənətçinin söylədikləri çox maraqlı məqamlara aydınlıq gətirmişdir. Əli Dədənin tələbəsinə dediklərindən məlum olmuşdur ki, 1937-ci ildə Bakıda keçirilən "Azərbaycan xalq yaradıcılığı festivalı"nda Üzeyir Hacıbəyli Əli dədəni o zaman cavan rəqqas olan Əlibaba Abdullayevlə tanış edir. Söhbət əsnasında ustad öyrənir ki, Əlibaba Abdullayev "Çobanlar" adlı kompozisiyasını qurmaq niyyətindədir. Bu məqsədlə dahi bəstəkar Əli Dədəyə həmin festivalda səslənmiş və öz musiqisi ilə hər kəsdə yüksək təəssürat yaratmış "Koroğlu nağarası"nın melodik məzmununu genişləndirərək, yeni "Ço-

banlar" rəqsini yaratmağı təklif edir. Beləliklə, Üzeyir bəyin təklifini qəbul edən ustad, "Koroğlu nağarası"nın musiqisinə yeni melodik cümlələr daxil edərək "Çobanlar" rəqsini yaratmışdır. Həmin rəqsdən əlavə tamamilə fərqli melodiyaya malik daha bir – "Çoban rəqsi"ni də bəstələyən Əli dədə Əlibaba Abdullayevlə görüşərkən, ona iki rəqs melodiyasını təqdim etmişdir.

"Çobanlar" adı ilə meydana çıxmış rəqs havasının sonrakı taleyi, Azərbaycan rəqs sənətinin tarixi, eləcə də rəqqas-xoreoqraf Əlibaba Abdulla oğlu Abdullayevin (1915-1980) yaradıcılığı araşdırılarkən, əvvəlcə düşünülən "Çobanlar" kompozisiyasında deyil, ilk dəfə 1956-cı ildə quruluş verilərək səhnələşdirilmiş "Yallı Zorxana rəqsi"ndə səsləndirildiyi məlum olmuşdur. Həmin quruluşda yallıdan sonra iti tempdə çalınan melodiyanın müşayiəti altında pəhləvanların güləş səhnəsi, zorxana meydanı, iştirakçıların "mil"lərlə (onu "toppuz" da adlandırırlar), "kəbbadə"lərlə (eləcə də "zəbrək") rəqsi nümayiş olunmuşdur [https://youtu.be/8YPYs6lTIp4?si=N-SlC7tNe8l54jo3].

Əli Dədənin rəqsləri arasında adı və orijinal melodik məzmunu unudulan havalardan "Badamı" haqqında da məlumat vermək istərdik. Çox maraqlıdır ki, rəqsin özü ifa olunmasa da, onun musiqisinin sonradan təkmilləşərək genişlənmiş, müasirləşmiş məzmunu bu gün başqa bir adla, məşhur rəqs havası kimi tanınmaqdadır. Həmin hava hazırda Azərbaycanın bir çox bölgələrində səsləndirilən "Şadlıq rəqsi"dir. Əsasən klarnet alətində ifa edilən bu rəqsin yalnış olaraq XX əsrin ortalarında, 1960-cı illərdə Bakı kəndlərində yarandığı söylənilir. Lakin qeyd etdiyimiz kimi bu melodiya Əli dədənin "Badamı" rəqsinin musiqisi üstə qurulub.

Məlumdur ki, Avropa mənşəli klarnet aləti XX əsrin əvvəllərində Azərbaycana gətirilmiş, qısa zamanda populyarlaşmış və milli musiqi alətlərimizin sırasına daxil edilmişdir. Azərbaycanda klarnet ifaçılığını milli xüsusda araşdıran ustad qarmon ifaçısı, tədqiqatçı-alim Əhsən Mikayıl oğlu Rəhmanlı özünün 2010-cu ildə nəşr olunmuş "Azərbaycanda klarnet ifaçılığı sənəti" adlı kitabında yazır ki; *"XX əsrin 20-ci illərindən musiqi alətlərimizin sırasına mənşəyi qədim nəfəs alətlərimizdən, bütövlükdə isə qoca Şərqdən gələn və Avropada formalaşan klarnet də əlavə olunub"* [Rəhmanlı; 2010: 20].

Klarnetin zurna aləti ilə müqayisədə istər diapazonu, istərsə də texniki imkanları geniş olduğundan, musiqiçilər ifa etdiyi melodiyanı müəyyən ştrixlər, yeni çalarlar, mAlizmlər (xırdalıqlar) əlavə edərək rahatlıqla genişləndirə bilir. Digər tərəfdən, zurna və balabanda texniki imkanların məhdud olması baxımından, bu alətlərdə muğamların, rəqs havalarının ifası üçün müəyyən tonallıqların seçilməsi labüddür. Belə ki, Şur məqamında səslənən melodiyalar "do", "re" tonallığında, Segah məqamında səslənən havalar "re", "mi" kökündə, Rast məqamında səslənənlər "fa", "sol" tonallığında, Çahargah məqamında səslənən musiqi nümunələri "sib" kökündə daha rahat və səlis ifa edilir. Bu baxımdan zurna və balabanda yaradılmış melodiyalar klarnet alətində fərqli tonallıqlarda da rahat ifa olunurlar. Adıçəkilən "Badamı" rəqsinin də melodiyası sonradan klarnet alətində ifa edilərək, yeni bəzəklərlə zənginləşdirilmiş, musiqi məzmunu genişlənmiş, qənaətimizə görə ilkin adı unudulduğundan, yeni adı ilə – "Şadlıq rəqsi" kimi tanınmışdır.

Sonda, Azərbaycan ifaçılıq sənətinə öz imzasını atmış, ifası və bəstələri ilə milli musiqi xəzinəmizə əvəzsiz töhfələr vermiş ustad Əli Dədənin yaradıcılığını, rəqs külliyatını toplayıb öyrənən bir tədqiqatçı kimi bu janra müraciət edən instrumental musiqiçilərimizdən, gənc musiqişünas-tədqiqatçılarımızdan xahişim budur ki, ifa edilən

hər bir melodiyanı dərindən araşdıraraq adını və melodik məzmununu olduğu kimi təqdim etsinlər. Çünki yalnış məlumatlar nəticəsində həmin havalar sonradan plagiata məruz qalaraq dəyişdirilir və mənimsənilir. Bu səbəbdəndir ki, ustadın "Hicazi", "Bəxtəvəri", "Badamı", "Naznazı" və s. rəqsləri bədnam qonşumuz ermənilər tərəfindən saxtalaşdırılaraq, adları dəyişdirilərək, melodik məzmununa yad intonasiyalar daxil etdirilərək erməni musiqisi kimi kinofilmlərdə səsləndirilmiş, bərbad vəziyyətdə xoreoqrafik quruluş verilərək bir çox dünya səhnələrində erməni rəqsi kimi nümayiş etdirilmiş və hazırda bəzi elektron musiqili onlayn portallarında erməni havası kimi təqdim edilməkdədir. Bu baxımdan düşünürük ki, oxucularımıza təqdim etdiyimiz, ustad Əli Dədənin yaradıcılığını əks etdirən "Ustad Əli Dədənin rəqs melodiyaları" adlı kitabımız Azərbaycan xalq musiqisi, xüsusilə rəqs melodiyaları ilə maraqlanan bütün musiqi ictimaiyyətinə lazımlı bilgilərin aşılanmasında zəruri mənbələrdən olacaqdır.

ƏDƏBİYYAT

Cəfərzadə, Ə., Qəniyev, S., Alışov, R., Rəsulov, S. (1994). Şamaxı. Bakı: Səda Ədəbi Nəşr. Mərkəzi, 200 s.

Rəhmanlı, Ə. (2010). Azərbaycanda klarnet ifaçılığı sənəti. Bakı: MBM, 988 s.

Rus dilində

Гусейнли, Б., Керимова, Т. (1984) Али Керимов. Москва: Советский композитор, 48 с.

Notoqrafiya

Müasir Azərbaycan xalq rəqsləri. Zurnaçı Ə.Kərimovun çalğısı üzrə nota salanı və işləyəni R.Hacıyev. (1954). Bakı: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 6 s.

Şəqr xalq nəğmə və rəqsləri. (1927). Bakı: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 21 vərəq.

Saytoqrafiya

https://youtu.be/8YPYs6lTIp4?si=N-SlC7tNe8l54jo3

Yallı Zorxana rəqsi (1956) – Azərbaycan milli rəqsi

Sahibə PAŞAYEVA
AMEA Folklor İnstitutunun böyük elmi işçisi
E-mail: psahiba@mail.ru

SƏDNİK PİRSULTANLI YARADICILIĞINDA XALQ MUSİQİ ALƏTLƏRİNƏ MÜNASİBƏT (ZURNA, BALABAN, NAĞARA, QOŞANAĞARA)

Özət. Aşıq yaradıcılığının tarixən şifahi yolla yayılması və inkişafı daha çox ifaçılıqla bağlı olmuşdur. Məhz aşığın fərdi sənətkarlığı, aşıq məktəblərinin varlığı ifaçılıq sənətinin köməyi ilə müəyyənləşdirilmişdir. Azərbaycan milli musiqisinin irəliləməsində önəmli rol oynayan sənətkarlar olmuşdur. Ayrı-ayrı zonalarda istedadlı və zəngin repertuara malik sənətkarlar yetişmişlər. Onlar yaşadıqları yerlərdə repertuarlarına, ifa üslubuna, instrumental müşayiətinə görə seçilmişlər. Professor Sədnik Pirsultanlı qeyd edirdi ki, Borçalı, Göyçə-Kəlbəcər, Gəncə-Qazax, Kürdəmir-Salyan aşıqlarının oxu üslubu, ifa tərzləri bir-birindən fərqlənirdi. Kürdəmir-Salyan aşıqlarının ifa tərzləri isə nəinki fərqlənir, hətta onlardan tamamilə ayrılır. Onların ifasında saz havaları ilə yanaşı, nağıl-dastan, hətta muğamlar dinlənilmişdir. Aşıqlar saz ilə yanaşı xalq musiqi alətlərindən istifadəyə xüsusi diqqət yetirmişlər. Toylarda, el şənliklərində aşıqları zurna, balaban və nağara da müşaiyət etmişdir.

Professor Sədnik Pirsultanlı tarixən yaşadılıb gələn bu ənənəni diqqətlə araşdırmışdır. O, elmi yaradıcılığında saz ilə yanaşı bir sıra böyük emossional təsirə malik xalq musiqi alətləri haqqında məsələlərə toxunmuş, dərin elmi araşdırmalar aparmışdır. Alim folklor tədqiqatlaında zurna, balaban, nağara, qoşa nağara kimi xalq musiqi alətlərinin aşıq yaradıcılığı üçün xarakterik xsusiyyətlərini əsaslı şəkildə təhlil edə bilmişdir.

Məqalədə professor Sədnik Pirsultanlını aşıq yaradıcılığında möhkəm yer tutmuş zurna, balaban, nağara kimi musiqi alətlərinə münasibəti açıqlanmış, bu musiqi alətlərinin aşıq sənətinin daxili aləmində tutduğu yer haqqında fikirlərinə nəzər yetirilmişdir.

Açar sözlər: Sədnik Pirsultanlı, aşıq yaradıcılığı, aşıq məktəbləri, saz, xalq musiqi alətləri, zurna, balaban, nağara, qoşanağara

Summary. The spread and development of ashiq activity in oral form has historically been more related to performance. It was the individual mastery of ashiq, the existence of ashiq schools, that was determined with the help of performing arts. There were artists who played an important role in the progress of Azerbaijani national music. In separate zones the artists with a talented and rich repertoire have grown up. They were chosen according to their repertoire, style of performance, instrumental accompaniment in the places where they lived. Professor Sadnik Pirsultanli noted that the style of reading and playing of ashiqs from Borchali, Goycha-Kalbajar, Ganja-Gazakh, Kurdamir-Salyan differed from one another. The ashiqs from Kurdamir-Salyan are not only differ, but also completely separate from them. Along with the tunes, fairy tales and epics and even mughams were heard in their performance. The ashiqs paid special attention to the use of folk musical instruments along with the instrument saz. Ashiqs were accompanied by trumpets, balabans and drums at weddings and folk festivals.

Professor Sadnik Pirsultanli has carefully studied this tradition that has historically lived. Along with the instrument saz in his scientific work, he touched upon a number of issues about folk musical instruments with great emotional influence, carried out the great scientific studies. In his folklore studies the scientist was able to thoroughly analyze the characteristic features of folk musical instruments such as trumpet, balaban, drum, double drum for ashiq activity.

In the article Professor Sadnik Pirsultanli's the attitude to such musical instruments as trumpet, balaban, drum, which firmly took a place in ashiq activity was revealed and his views on the place these musical instruments occupy in the inner world of ashiq art were considered.

Key words: Sadnik Pirsultanli, ashiq activity, ashiq schools, saz, folk musical instruments, trumpet, balaban, drum, double drum

Резюме. Исторически, устное распространение и развитие ашугского творчества, было больше связано с исполнительством. Именно с помощью исполнительского искусства определялясь индивидуальное мастерство ашуга и существование ашугских школ. Были мастера, сыгравшие важную роль в прогрессе азербайджанской национальной музыки. В разных регионах Азербайджана воспитывались талантливые мастера с богатым репертуаром. Они различались по репертуару, исполнительской манере и инструментальному сопровождению в местах их проживания. Профессор Садник Пирсултанлы отмечал, что певческая и исполнительская манеры ашугов Борчалы, Гёйчи-Кельбаджара, Гянджи-Газаха и Кюрдамир-Сальяна отличались друг от друга. Ашуги в своих выступлениях уделяли особое внимание использованию народных музыкальных инструментов. На свадьбах и народных праздниках их сопровождали зурна, балабан, нагара и гоша нагара.

Профессор Садник Пирсултанлы тщательно изучал эту исторически сохранившуюся традицию. В своих научных работах он также затронул вопросы, связанные с народными музыкальными инструментами Азербайджана , обладающими высоким эмоциональным воздействием на слушателя . В своих фольклорных исследованиях ученый сумел глубоко проанализировать характерные особенности народных музыкальных инструментов в ашугском творчестве.

В статье объясняется отношение профессора Садника Пирсултанлы народным музыкальным инструментам, которые занимают прочное место в ашугском творчестве, и рассматривается его взгляд на место музыкальных инструментов во внутреннем мире ашугского искусства.

Ключевые слова: Садник Пирсултанлы, ашугское творчество, ашугские школы, саз, народные музыкальные инструменты, зурна, балабан, нагара и гоша нагара.

Giriş. Çalğı alətləri insan həyatına zehni, emosional və sosial inkişafdan ümumi sağlamlığa qədər geniş təsir göstərir. Bu alətlər hissləri ifadə etməyə kömək edir və mədəni kimliyin formalaşmasına töhfə verir. "Çalğı alətləri insanların mənəvi dünyasının təşəkkül tapmasında əsas rol oynamışdır. Musiqi mədəniyyətinin inkişafı ilə əlaqədar müxtəlif mərasim ayinlərinin icrası, havaların ifası və onların ritmik müşayiəti üçün çalğı alətləri icad edilmiş və ya istifadə olunan nümunələri təkmilləşdirilmişdir. Çalğı

alətlərinin araşdırılmasının xalqlar arasında tarixən yaranmış mədəni-tarixi əlaqələrin öyrənilməsində rolu, sözsüz ki, böyükdür" [Abdullayeva, 2007:4]. Tədqiqatlar göstərir ki, bu alətlər Anadoludan Orta Asiyaya və Şərqə qədər uzanan geniş bir coğrafiyada müxtəlif adlar və üslublar altında mövcud olmuşdur.

Türk dünyasında zurna və balaban haqqında aparılan tədqiqatlar bu alətlərin mənşəyini, coğrafi yayılmasını, struktur oxşarlıqlarını və fərqlərini, ifa texnikalarını və musiqi əhəmiyyətini ortaya çıxarır. Zurna ümumiyyətlə, şən və ritual mərasimlərdə istifadə edilən daha güclü bir alətdir, balaban isə daha yumşaq səsli, lirik nəfəs alətidir və xüsusilə, Azərbaycan ənənəvi musiqisində geniş yayılmışdır. Azərbaycan milli musiqi sənətinin inkişafında nəfəs alətlərinin misilsiz rolu olmuşdur. "Arxeoloji tapıntılarda, tarixi, ədəbi, etnoqrafik, linqvistik, vizual, miniatür rəsmlərində və digər mənbələrdə qeyd olunduğu kimi, müxtəlif xalqlardan olan səyyahların xatirəsinə təqdim etdiyimiz musiqi alətləri Azərbaycan xalqına məxsusdur. Bu, sanki "pasport" və ya şəxsiyyət vəsiqəsi (sənəd) kimidir. Bu bir həqiqətdir ki, bizə miras qalan maddi və mədəni reallıqları nə qədər çox araşdırsaq, ondan bir o qədər çox zövq alacağıq" [Necefzade, 2022:6].

Zurna, balaban, nağara, qoşa nağaranın ilk sadə nümunələri eramızdan bir neçə min il əvvəl qarğı və qamışdan hazırlanmışdır. "Şifahi ənənə ilə sıx əlaqədə olan Azərbaycan xalq musiqisinin aşıq sənətində özünəməxsus yeri vardır " [Abdullayeva, 2007:5].

Aşıq poeziyası sazla sözün, musiqi ilə şeirin vəhdətindən yaranmış və öz simasını ifaçılıq sənətində tapmışdır. Aşıq şeirinin hər bir növü müəyyən çalğı aləti ilə əlaqəli şəkildə meydana gəlmiş və inkişaf etmişdir. Hər saz havasının öz tarixi və taleyi olmuşdur. Burada ölməz sənətkarların sazı və səsi, saz, zurna, balaban, nağara, qoşa nağara kimi milli çalğı alətlərimizin izi öz əksini tapmışdır. Aşıqların ətrafında toplaşan insanlar həmişə böyük emosional təsirə məruz qalırlar. Bu alətlər aşıqların şeirlərini, hekayələrini və dastanlarını ifa etdikləri əsas alətlərdir.

"Aşıq sənətinin yayıldığı məkanların əksərində onlar rəqs və tamaşa elementlərindən də istifadə edirlər. Aşıqlar özündə şair, çalğıçı, müğənni, rəqqas, aktyor sənətlərini daşıyan yeganə sənətkar kimi çıxış edirlər" [Abdullayeva, 2007:166].

"Aşıq yaradıcılığı rəngarəng və çoxcəhətlidir. Azərbaycan xalqının ən qədim və təkmilləşmiş musiqi aləti olan saz aşığın əlində sözünü və hərəkətini tənzim edən yeganə vasitədir. Aşıq sazda çalınan havaya uyğun olaraq oxumalı və hərəkət etməlidir" [Pirsultanlı, 2006:8].

Filologiya elmləri doktoru, professor Sədnik Pirsultanlı aşıq musiqisinin tədqiqində və təbliğ olunmasında böyük rol oynamış tanınmış tədqiqatçıdır. O, ölkəmizin sazlı-sözlü ellərini gəzmiş, aşıq yaradıcılığı və ifaçılıq sənəti ilə yaxından tanış olmuşdur. " Tədqiqatçı alim bölgələr üzrə aşıqların ifalarında istifadə olunan xalq musiqi alətlərinə dair bir sıra maraqlı tədqiqatların müəllifidir. Onun yaradıcılığında musiqi alətləri mövzusu da xüsusi yer tutur. İlk növbədə foklor dünyası sazdan başlanır. Saz Sədnik Pirsultanlı üçün mədəniyyətin başlanğıcıdır. Təsadüfi deyildir ki, alimin yaradıcılığında bir çox dərin elmi mənaların daşıyıcısı olan "Ana Saz" ifadəsi var" [Rzasoy, 2008:90].

"Hər hansı saz havasının musiqi ahəngi onun müəyyən pərdəsilə bağlı yaranmasına baxmayaraq, həmin melodiya bütün pərdələrlə əlaqəli şəkildə icra olunur . Motivləri birbirinə yaxın olan saz havaları eyni kökdə çalınır" [Pirsultanlı, 2002:5] Bunlarla yanaşı, müxtəlif bölgələrdə sazın kök və pərdələri özünəməxsus yeni xüsusiyyətlər qazanmışdır.

Azərbaycanın ayrı-ayrı tarixi ərazilərində xalq sənətinin inkişafı eyni xətt üzrə davam etmirdi. Tədqiqatçı bildirirdi ki, "balaban sazın yanına elə-belə gəlməmişdir. Respublikamızın qərb rayonlarında, o cümlədən Şəmkir, Tovuz, Qazax, Gədəbəy, Daşkəsən və başqa rayonlarda kənd toylarına tarixən aşıq və zurnaçı gətirərmişlər. Bu ünsiyyətin nəticəsi olaraq bəzi saz havaları sazdan zurnaya, bəzən də zurna havaları zurnadan saza keçmişdi. Bu zonada aşığın və zurnaçının xanəndələrlə yaxınlığı və yoldaşlığı olmamışdır. Çünki, tarixən bu zonalarda aşığın və zurnaçının iştirak etdikləri toylara bir qayda olaraq, xanəndə dəstəsi gətirilməmişdir" [Pirsultanlı, 2002:50]. Lakin Şəmkir aşığı zurnaçı dəstəsindən balabançını alıb özünə yoldaş etdiyi kimi, Şirvan aşığı da xanəndə dəstəsindən bir xanəndə gətirərmiş. Xanəndənin aşığın yanına gəlməsilə əlaqədar olaraq yeni bir ansambıl yaranmışdır.

Göyçə aşıq mühiti və burada inkişaf edib formalaşan ustad aşıqlar haqqında araşdırmalar Sədnik Pirsultanlı yaradıcılığında mühüm yer tutmuşdur. O, Aşıq Ələsgəri Göyçə aşıq məktəbinin zirvəsi adlandırmış, yaradıcılığının isə müqəddəs əxlaqi keyfiyyətlər mənbəyi olduğnu qeyd etmişdir.

Sədnik Pirsultanlı qeyd edirdi ki, Borçalı, Göyçə-Kəlbəcər, Gəncə-Qazax və yaxud Kürdəmir-Salyan aşıqlarının oxu üslubu, ifa tərzləri, yəni çalıb-çağırmaları bir-birinə oxşamır, fərqlənir. Kürdəmir-Salyan aşqlarının ifa tərzləri isə nəinki fərqlənir, hətta onlardan tamamilə ayrılır. Məsələn, "Borçalı aşığı əsasən tək oxuyur, yanında balabançı gəzdirmir, rəqs etməyə meyl göstərmir" [Pirsultanlı, 2002:21]. Borçalı aşıq mühiti ilə Ağbaba aşıq mühiti el sənətkarlarının ifaçılığında tək saz ifaçılığı əsas rol oynayır.

"Göycə-Kəlbəcər aşığı da balabansız oxuyur. Lakin məclisi Borçalı aşığı kimi onlar tək keçirmirlər. Hətta, az da olsa onların hərəkətlərində rəqs ünsürləri özünü göstərir" [Pirsultanlı, 2002:20]. Göycə-Kəlbəcər aşıqları öz sələfləri olan Ağ Aşığın, Aşıq Alının, Aşıq Musanın, Aşıq Ələsgərin yolu ilə gedərək daha çox şux havalardan istifadə edirlər. "Yüngül şərili", "Ağır şərili", "Göyçəgülü", "Qəmərcan", "Orta Cəlili", "Ayaq Cəlili" kimi saz havalarında vətən torpağı, onun dilbər güşələri tərənnüm olunur. "İnsan öyünür, vəcdə gəlir. Ona görə də iki aşıq ney-balaban axtarmadan qabaq-qabağa oxuyur" [Pirsultanlı, 2002:20]. Balabanlar ancaq aşıq havalarının vokal-instrumental şəkildə ifası zamanı istifadə olunur. Bu vaxt aşıq, saz və balabanın səsləri eşidilir. İnstrumental girişdə və ya ara çalğıda yalnız saz və balaban səslənir. Ümumiyyətlə, Göyçə aşıq bölgəsi tarix boyu həmişə bütün regionlar arasında öz dəst-xətti ilə seçilən bir bölgə olub. Göyçə aşıq məktəbi Azərbaycan aşıq yaradıcılığının tanınmış məktəblərindən biridir. Qərb aşıq mühitinin etnik özünü ifadə və davranış kodu (Gəncəbasar, Borçalı, Göyçə, İrəvan, Ağbaba, Dərələyəz) etnokosmik düşüncə modAlinin dərki və təqdimi baxımından xalqa ən yaxın olanıdır. Mühitlərin bir-birinə bənzərliyi və özünəməxsus əlamətləri regionallıq kontekstində zənginləşməni müəyyənləşdirir.

Qərbi aşıq mühitlərinin sənət qaynaqlarının zənginliyində Gəncəbasar aşıq mühiti daha arxaik yaddaşla səciyyələnir. Bu mühitin Goranboy, Daşkəsən, Göygöl, Gəncə, Şəmkir, Gədəbəy və Qazax qolları da özünəməxsus inkişaf xüsusiyyətləri ilə təmsil olunmaqla yeni ifa, xal, hava əlavələri sənətin spesifikasını zənginləşdirmişdir. "Bu mühit aşıqlıq, sənət ifaçılığının fasiləsizliyi baxımından əsaslı nailiyyətlərlə səciyyələnmişdir "Dilqəmi", "Aşıq Söyünü", "Zülfüqar dübeyti", "Azaflı dübeyti", "Vaqifi", "Qazax səbzəsi", "İncəgülü", "Əkbər qaragözü", "Səlminazı" və başqa neçə-neçə saz havası bu bölgəyə məxsus sənətkarların barmaqlarının yadigarıdır" [Həkimov, 1983:219].

Qazax aşıqlar məktəbi saz-söz sənətinə olan münasibətinə görə fərqlənir. Qazax aşıqlarının səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri də odur ki, öz sözlərini bu bölgədə yaranmış havalara uyğunlaşdırıb oxuyurlar. Sədnik Pirsultanlı bildirir ki, "Gəncə-Qazax aşığı isə balabansız məclis keçirmir, bir qayda olaraq, balanbaçının müşaiyəti ilə çalıb-çağırır. Gəncə-Qazax aşığının rəqs etməyə, şuxluq göstərməyə meyli güclüdür. Bu bölgədə aşıqların məclisində balabançı boş vaxt tapan kimi atmaca atır, qaravəlli deyir adamları güldürməyə çalışır. Aşıq da buna imkan yaradır" [Pirsultanlı, 2002:60]. Tədqiqatçı alim göstərir ki, ""Əsli və Kərəm"dən, "Dilqəmi"dən qəmli havalar, "Aşıq Hüseyni", "Aran gözəlləməsi", "Vanağzı", "Ovşarı", "Şahsevəni" kimi şən və şux havalar, "Misri", "Keşişoğlu", "İrəvan çuxuru", "Qəhrəmani", "Cəngi Koroğlu" kimi döyüşkən havalar onların repertuarına möhkəm daxil olmuşdur. Xüsusilə, Şəmkir və Tovuz aşıqları "Şahsevəni", "Aşıq Hüseyni", "Vanağzı", "Ürfani" havalarından oyun havası kimi geniş istifadə edirlər. Hətta "Vanağzı"saz havası "Laçını" adı ilə Qazaxda oyun havası kimi məşhurdur. Gəncə-Qazax aşıqlarının repertuarına daxil olan havalar içərisində oyun havalarının çoxluğu onunla izah olunmalıdır ki, bu el məclislərinin əksəriyyətində xanəndələr deyil, aşıqlar iştirak edirlər" [Pirsultanlı, 2002:21-22].

Şirvanda el aşıqları bu sənəti xanəndəsiz, müstəqil yaşada bilməmişlər. Belə ki, yerli əhali el şənliklərində saz, nağıl, dastanla yanaşı, muğam da dinləmək istəmişlər. Şirvan-Salyan aşıq dəstələri öz sənətlərinin inkişaf etdirilməsində muğama söykənmişlər. Bu bölgədə "aşıq dəstəsinə balabançı, nağaraçı və xanəndə də daxil olmuşdur. Salyan aşığını balabandan başqa burada dəf və qoşa nağara da müşaiyət edirdi. Bu dəstədə sənət baxımından üstünlük qazanan isə balabançı idi" [Pirsultanlı, 2002:21-22]. Şirvanda balabançı bir-birindən gözəl xalq havaları çalmaqla hamının qəlbini ələ almağa, öz istedadını göstərməyə çalışırdı. Tədqiqatçı alim öz araşdırmalarında Kürdəmir-Salyan aşıqlarının ifaları zamanı zərb alətlərinin istifadə olunmasını, onların xalq poeziyasının bir nümunəsi sayılan meyxanaların bədii emosional gücündən istifadə etmələrini üzə çıxarmışdır. Sədnik Pirsultanlı yazır ki, "saz bu xalq şeirinin musiqi ahəngindən indiyə qədər faydalanmamışdır. Kürdəmir-Salyan aşıqları xalq poeziyasının bu nümunəsini də sazla qovuşdurmuşlar" [Pirsultanlı, 2002:22].

Qeyd etmək lazımdır ki, Şirvanda rəqs janrının və repertuarının formalaşmasında balaban alətinin və onun istedadlı ifaçılarının da xüsusi rolu olmuşdur. Şirvanda balaban sənətinə təkan verən dəyərli ifaçılardan biri özünəməxsus ifaçılıq məktəbi yaratmış Əli Kərimovdur. Xalq arasında o, Kalvalı Əli Dədə kimi tanınır. "Əli Kərimovun ifa tərzi, zurna-balaban ifaçılığına qatdığı dəyərlərlə bu alətin Şirvan bölgəsindəki yeri daha da möhkəmlənmiş, bölgədə bu sahənin ifaçlığı üzrə yeni parlaq səhifə açılmışdır deyə bilərik" [İsrafilova, 2021:94].

Kalvalı Əli Dədə Azərbaycan nusiqi mədəniyyətinə böyük töhfələr vermiş mahir zurna-balaban ifaçıları da yetişdirmişdir. "Onların arasında Şirvan balaban ifaçılığı mıktəbinin bir qolunu təşkil edən Cənnətalı Hacıyev, Ağasəf Seyidov (nəvəsi), İzzətalı Zülfüqarov, Həsrət Hüseynov, Bəybala Abdulov, Zahir Zülfüqarov, Bəhruz Zeynalov kimi nəfəs alətləri ifaçılarının adlarını qeyd edə bilərik. Onlar da özlüyündə Şirvan balaban ifaçılığı məktəbinin bir qolunu təşkil edir" [İsrafilova, 2021:95].

Alim Kürdəmir-Salyan aşıqları hər hansı saz havasını çalırsa-çalsın həmin havaların ahəngində meyxanadan gələn şux, oynaq, təbii bir ahəngin olduğunu diqqətə çatdırır.

Sədnik Pirsultanlının dinlədiyi musiqilər və apardığı təhlillər ona belə bir nəticəyə gəlməyə imkan verir: "Kürdəmir-Salyan aşıqları meyxana oxumasalar da əruzla heca vəzninin birləşməsindən əmələ gəlmiş meyxanaların musiqi ahəngi dəf-nağaranı sazın yanına gətirmişdir. ...Dəf-nağarayla birləşən saz meyxana kökündə köklənir. Yaxud başqa bir kök üstündə köklənsə də dəf-nağara onun kökünü (musiqi ahəngini) çox asanlıqla dəyişir və özünə uyğunlaşdırır" [Pirsultanlı, 2002:22]. Tədqiqatçının fikri ilə razılaşaraq söyləyə bilərik ki, "qoşma, gəraylı sazın öz təbiətindən doğmuşdur. Lakin xalq mahnıları ahəngində olan şeirlər xalq poeziyasından, divani, мüstəzad və müxəmməs şeir formaları isə yazılı poeziyadan gəlmişdir. Daha doğrusu, divani, müstəzad və müxəmməs qəzəl əsasında sazın köməyi ilə həmin şəkillərdə formalaşmışdır" [Pirsultanlı, 2002:23]

Şirvan aşıq mktəbi üçün ənənəvi olan belə muhitlərdən biri də Qax-Balakən-İsmayıllı-Zaqatala ərazilərini əhatə edən Zaqatala aşıq muhitidir. Zaqatala aşıq muhiti hələ Varxiyanlı Məhəmmədə qədər özünün zəngin ənənələrini yaratmışdır. "Xalq ifalarında, həsrət, qürbət duyğularnı ifadə edən musiqi notları daha qulağa gəlimlidir. Bütün bunlarla yanaşı, aşıq mühitində aşıq yaradıcılığının zəngin ənənələri özünü göstərir. Onlar Aşıq Məhəmməd Varxiyanlı kimi bir sənətkarın yetişməsində mühüm rol oynamışdır. Aşıq Məhəmmədə qədərki mühitə diqqət yetirəndə Aşıq Arabın, Kor Nəzirin, Aşıq Sarətin, Cümcümxalı Vəlinin Əliabadlı Hüseynin və başqalarının zəngin yaradıcılıq ənənələrinə malik olduqlarını görmək mümkündür" [Nəbiyev, 2004:153].

Zaqatala-Balakən, Dərbənd aşıq məkanında instrumental müşayiət saz, balaban və ya saz, balaban, nağara ilə aparılır. Üstünlük cürə saza verilir. Zaqatala-Balakən zonasında tənburla oxunan musiqilər üstünlük qazanır.

Güney Azərbaycanda Təbriz məktəbi ətrafında yaranan aşıq mühitlərində peşəkar ifaçılıq formalaşmışdır. Onlar Təbriz məktəbinə məxsus vahid ifaçılıq üslublarını birləşdirir. Eyni zamanda aşıq mühitləri bir-birindən repertuar, ifaçılıq və dastan yaradıcılığı baxımından da fərqlənir. Qarabağ-Təbriz və Urmiyə məkanlarında aşıq havaları saz, balaban və qavalın müşayiətilə ifa olunur. Sədnik Pirsultanlı istər Təbrizdə, istərsə də Tehranda aşıqların tək sazla, saz və balabanla çıxış etdiyni, onların Göyçə, Borçalı, Gəncə və Şirvan aşıqlarına üstünlük verdiyini göstərmişdir. O, qeyd edir ki, Göyçə, Qarabağ, Təbriz, Gəncə-Şəmkir aşıq məktəbləri onlarla saz havası, şeir formaları, dastanlar yaratmışdır. Artıq bu məktəblərin ifaçılıq tərzləri bir-birinə yaxınlaşmış, bir məcrada birləşmişlər" [Pirsultanlı, 2002:143].

Sədnik Pirsultanl Dağıstan aşıqlarının yaradıcılığına da toxunur və bildirir ki, "Dağıstan aşıqları bizim saz havalarını öz musiqi ləhcələri ilə bir az fərqli tərzdə ifa edirlər. "Gödək Doni", "Qarabağ qaytağı", "Paşa köçdü" havaları üstə ləzgi dilində gözəl mahnılar oxuyurlar. Dağıstan aşığının ifasında "Aşıq Loğman" dastanı xüsusi yer tutur" [Pirsultanlı, 2002:68] .

Tədqiqatçı alim qeyd edir ki, "aşıq mıktıbləri üçün səciyyəvi olan bu cəhətlərin səbəblərini sənətin daxili aləmində, ayrı-ayrı zona aşıqlarının tarixən yaşadıb gətirdikləri sənətkarlıq ənənələrində və bu günkü repertuarlarında axtarmaq lazımdır" [Pirsultanlı, 2002:21]. Məsələn, Sədnik Pirsultanlı Borçalı aşıqlarının nümunəsində göstirir ki, onlar öz sələflərinin ifaçılıq ənənələrinə sadiq qalaraq daha çox cığalı qoşmalar oxunan saz havalarından istifadə edirlər. "Zarıncı", "Yanıq Kərəmi", "Quba Kərəmisi", "Sallama Kərəmi", "Bozuğu Koroğlu", "Bəhməni", "Sultanı", "Məmmədbağırı", "Güllü qafiyə", "Bor-

çalı dübeytisi" və başqa saz havaları onların repertuarlarından düşmür. Eyni zamanda cığalı qoşma havalarına oxunan şeirlərin bəndləri arasında münasib bayatılardan da istifadə olunur ki, bu da aradakı boşluğu doldurur, ney-balabana ehtiyac qalmır" [Pirsultanlı, 2002:21].

Sədnik Pirsultanlının söylədiyi kimi, "aşıq dəstəsi-aşıq, balabançı, qoşa nağaraçı, zurnaçı özlüyündə müəyyən qanunauyğun inkişaf prosesinin nəticəsi kimi meydana çıxmışdır. Lakin aşıq heç nə itirməmişdir. Gəncədə, Şəmkirdə, Göyçədə və Borçalıda olduğu kimi, Şirvanda da nə dastan dastanlığından çıxıb, nə də qoşma qoşmalığından" [Pirsultanlı, 2002:52]. Tədqiqatçı alim "Bəs, sənət baxımından dəyişən nədir?" sualına belə cavab verir: "Birinci növbədə, aşıqların ifaçılıq tərzi. Bəs, ifaçılıq tərzinin özünü dəyişən nədir? Onların repertuarındakı təzə havalar" [Pirsultanlı, 2002:52].

Sədnik Pirsultanlıya görə "balaban saza xüsusi ritm, ahəng, ölçü-biçi gətirmişdir. Balabansız aşıq özünü çox sərbəst hiss edir, ritmi çox zaman gözləmir, tələb olunan kimi yox, öz istədiyi kimi çalıb oxuyur. Lakin saz balabanın kökü ilə əlaqəli kökləndikdə aşıq hər bir havanın ahənginə, kökünə uyğun çalıb oxuyur və kənara çıxa bilmir. Həmçinin, balabançı aşığın çalıb oxuduğu sözləri, çaldığı havanı təkrar etməklə, sözü, musiqini rövnəqləndirir, məclisə tam çatdırır, hələ üstəlik aşığın nəfəsinin dərməsinə də imkan yaradır. Çox qanunauyğun bir haldır ki, sazın qolundakı danışan pərdlərin sayı ilə balabanın danışan düymə-dillərinin sayları bərabərdir" [Pirsultanlı, 2002:51].

Beləliklə, Azərbaycan aşıq ifaçılığının zənginləməsində neyin, balabanın, nağara və qoşa nağaranın mühüm rolunun, quruluş və səslənməsinin şərhi Sədnik Pirsultanlı yaradıcılığında xüsusi yer tutmuş mövzulardandır.

Sazın yüz havasından-yüz möcüzəsindən söhbət açan, ozan-aşıq sənətinin, aşıq məktəblərnin, aşıq ifaçılığının nəzəri məsələləri və xüsusiyyətlərini tədqiq edən Sədnik Pirsultanlı aşıq yaradıclığının inkişafında xalq musiqi alətlərinin-zurna, balaban, nağara, qoşa nağaranın iştirakının mühüm rol oynadığını nəzərə çatdırmışdır. Tədqiqatçı alimin elmi yaradıcılığı eyni zamanda fərqli coğrafi-enik mühitdə yaranan aşıq məktəblərinin milli musiqi alətləri haqqında ətraflı məlunat verən sanballı tədqiqat əsərləridir.

ƏDƏBİYYAT

Abdullayeva S.A. [2007]. Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri.- Bakı: Adiloğlu, 216 s.

İsrafilova,İ. [2021]. Şirvan (Şamaxı) bölgəsinin musiqi ənənələrində balaban alətinin yeri və əhəmiyyəti//Musiqi dünyası.-2021, №1, 93-99 s.

Həkimov M.İ. [1983]. Azərbaycan aşıq ədəbiyyatı.-Bakı: Yazıçı, 238 s.

NECEFZADE A.İ. Həkimov M. [2022]. Azerbaycan milli üflemAli çalgı aletleri (organolojik-tarihsel araştırma).-Bişkek, "Ulu Toolor", 284 s.

Nəbiyev,A.M. [2004]. Azərbaycan aşıq məktəbləri.-Bakı: Nurlan, 312 s.

Pirsultanlı,S.P. [2006]. Azərbaycan folkloruna dair tədqiqlər.-Gəncə: Pirsultan, 388 s.

Pirsultanlı,S.P. [2002]. Ozan-aşıq sənətinin nəzəri məsələləri.-Bakı: Ozan, 208 s.

Rzasoy,S. [2008]. Azərbaycan folklorşünaslıq tarixi və Sədnik Paşa Pirsultanlı.-Bakı: Nurlan, 240 s.

San’atjon Matchonboyevich SARİYEV
filologiya fanlari doktori (DSc), professor,
Abu Rahhon Beruniy nomidagi Urganch davlat universiteti

Himoyat Matchonboyevich SARİYEV
Abu Rahhon Beruniy nomidagi Urganch davlat universiteti
Musiqa yonalishi magistaranti, baxshi

XORAZM DOSTONCHILIK AN’ANASI

Xulosa. Xulosa qilib aytganda, xalfachilikning dastlabki bosqichi ibodat va marosimlar bilan qorishiq holda yoddan o‘qish tarzida shakllangan. Qo‘shiq, she'riyat, va raqs bilan sinkretik tarzda birlashgan bu san'at asrlar osha takomillashib kelgan. Hozirgi ma'lumotlarga qaraganda XIX asrning o‘rtalaridan boshlab, xalfalar repertuariga dunyoviy dostonlar kirib kela boshlagan. Asr oxiridan boshlab sozanda, dostonchi xalfalar faoliyat ko‘rsatib boshlaydi. XX asrning 30-yillaridan e'tiboran hozirgi ansamblli sozanda xalfalar faoliyati ommaviylasha boshlaydi. (Bu toifa xalfalar balki xorazmshohlar davrida shakllangan bo‘lishi ham ehtimoldan xoli emas). Sozanda xalfa sifatida tanilgan dastlabki san'atkorlardan biri O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan artist Soraxon Ollaberganovadir. Qiroat bilan diniy va dunyoviy dostonlar o‘qiydigan savodxon-qissaxon xalfalar ham o‘z yo‘nalishi bo‘yicha to‘y va azalarda xizmat qilishda davom etishadi. Xorazmda qissaxon-qiroatxon xalfalar ko‘p bo‘lgan. Bularga Niyozjon MusYaeva, So‘na Eshmatova, Roziya Ollayorova va boshqalarni kiritish mumkin. Xalfachilikdagi bu ikki yo‘nalish hozirgi davrda ham o‘z faoliyatlarini davom ettirmoqdalar.

Kalit so‘zlar: Xorazm, dostonchilik, epik an’ana, baxshi

XARƏZM DASTANÇILIQ ƏNƏNƏSİ

Özət. Qısa şəkildə desək, xalfa institutunun ilkin mərhələsi, yaddaşla birləşmiş ibadət və mərasimlər formasında yaranmışdır. Bu sənət, musiqi, poeziya və rəqs ilə sinxron şəkildə birləşərək əsrlər boyu mükəmməlləşmişdir. Hazırkı məlumatlara əsasən, 19-cu əsrin ortalarından etibarən, sekulyar epiklər xalfa repertuarına daxil olmağa başlamışdır. Əsrin sonlarından etibarən, dostançı xalflar sazanlarda fəaliyyətə başlamışdır. 20-ci əsrin 30-cu illərindən etibarən isə indiki ansambl sazanlarda xalfa fəaliyyətinin populyarlaşmağa başladığı müşahidə olunmuşdur. (Bu xalfa kateqoriyasının Xorazmşahlar dövründə formalaşması mümkündür). Sazanlarda ilk dəfə xalfa kimi tanınan sənətkarlardan biri, Özbəkistanın Əməkdar artisti Sorahon Ollaberganova olmuşdur. Dini və sekulyar epikləri nəql edən yazılı və hekayəvi xalflar, hələ də öz yolları ilə toy və yas mərasimlərində xidmətlərini davam etdirməkdədirlər. Xorazmda bir çox qissəxan və qiraətxan xalflar mövcud olmuşdur. Bunlara Niyozjon Musaeva, Suna Eşmatova, Roziya Ollayorova və digərləri daxildir. Bu iki istiqamət üzrə xalflar bu gün də fəaliyyətlərini davam etdirirlər.

Açar sözlər: Xarəzm, dastançılıq, epik ənənə, baxşı

Summary. In short, the initial stage of khalfa was formed as a form of memorization mixed with worship and rituals. This art, syncretically combined with song, poetry, and dance, has been perfected over the centuries. According to current data, from the middle of the 19th century, secular epics began to enter the khalfa repertoire. From the end of the century, dostanchi khalfas began to operate in the sazan. Since the 30s of the 20th century, the activity of khalfas in the current ensemble sazan began to become popular. (It is possible that this category of khalfas was formed during the time of the Khorezmshahs). One of the first artists recognized as khalfas in the sazan was Honored Artist of Uzbekistan Sorahon Ollaberganova. Literate-storytelling khalfas, who recite rAligious and secular epics, also continue to serve in their own way at weddings and funerals. There were many qissakhan-qiraatkhan khalfas in Khorezm. These include Niyozjon Musaeva, Suna Eshmatova, Roziya Ollayorova, and others. These two directions in khalfas continue their activities even today.

Keywords: Khorezm, epic storytelling, epic tradition, baxshi

Kirish. O`zbekistonning qadimiy sivilizatsiya, madaniyat va san'at o`zchoqlaridan biri – Xorazm hisoblanadi. Bu oʻlkada qadimdan davom etib kelayotgan mumtoz adabiyot, professional musiqa san'ati, baxshichilik va xalfachilik an'analari, ular repertuaridagi noyob dostonlar, ertaklar qoʻshiqlar hamda boshqa turli folklor asarlari yuqoridagi fikrni toʻla isbotlaydi.

Ma'lumki, dostonchilik an'analari musiqa san'ati bilan uzviy bogʻliqdir. “Musiqa madaniyatimizning ming yilliklar bilan sarhisob etiluvchi tarixi xilma-xil va boy manbalarda yoritilgan. Ular asosan ikki asosiy toifaga mansub. Biri-arxeologlar tomonidan kashf qilingan ashyoviy dalillar, nazariy va tarixiy risolalar, odobnomalar, she'riyat va musiqa ahlining hayoti va ijodiga oid tazkiralar hamda boshqa sohalarga tegishli yozma manbalar. Ikkinchisi-jonli musiqiy an'analar va ular haqida xalq orasidagi fikr va mulohazalar. Ogʻzaki va yozma manbalar orasida. Uzviy bogʻlanish mavjud. Ular bir-birini toʻldirib, musiqa madaniyatining umumiy manzaralarini toʻlaroq tasavvur etishga imkon ochadi [Матёқубов, 1998: 4].

Xorazmda musiqa madaniyatining tarixiy ildizlari juda qadimiylik kasb etadi. “Eramizning I asridan IV asrigacha Xorazm davlatining poytaxti boʻlgan Tuproqqal'ada qurilgan saroy devorlariga ishlangan rasmlar orasida meva teruvchi ayollar, yarim yalangʻoch raqsga tushayotgan ayol, ayniqsa arfa chalayotgan ayol va qoʻsh nogʻora chalayotgan erkak tasviri xarakterlidir” [Исмоилов, 2007: 48]. Demak, musiqa san'ati, musiqa asboblari Xorazmda eramizdan oldingi paytlardanoq rivojlanib kelgan. Ayniqsa X-XI asrlarga kAlib, Xorazm shoh saroyida mashshoqlar, sozanda va goʻyandalar juda koʻp boʻlgan. “Xorazm poytaxti Koʻhna Urganch shahridagi ma'mur va obod zamonlarda Chingizxon harb qilmasdan ilgari bu shaharda sokin boʻlgʻon odamlarning aksariyati musiqiyni oʻzlarina bir hunar va kasb ittixos qilgʻonlar. Muning orqasida oʻz oilalarining oʻngishiqlarini ta'min etgandurlar. Hatto mazkur asarlarning mubolagʻa bilan koʻrsatganlariga qaraganda yolgʻiz Koʻhna Urganch shahrida dutor sozina eshak (xarrak) yoʻnib sotib oʻngishiqlarini shul hunarlari birla oʻtkaradurgʻon kishilarning miqdori bir mingga etishadi” [Мулла Бекжон, 7]. Ushbu ma'lumotlar rivoyatga oʻxshab koʻrinsada, uning zamirida qanday boʻlsa ham hayot haqiqati yotadi.

Yuqorida qayd qilganimiz arfa chalayotgan ayol suvrati ham musiqa asboblarining Xorazmda paydo boʻlish tarixining juda qadimiyligidan darak beradi. Bu oʻlka haqida: "...Xorazm noyob madaniyat, nafis san'at, yuksak ma'rifat, turmushning dono falsafasi va insonparvarlik gʻoyalari bilan yoʻgʻrilgan adabiyot va she'riyat maskani, dunyoviy ilm oʻchoqlaridan biri" [Каримов, 1997: 4] deb aytib oʻtilgan edi.

Fitrat oʻzining oʻzbek-mumtoz musiqasiga oid risolasida shunday yozadi: "Yozuvchisi ma'lum boʻlmagʻan bir "musiqiy tarixcha"sida rubobning sulton Muhammadshoh tomonidan Xorazmda paydo boʻlgʻani yoziladir. Bu kitobni koʻrganim kun men ham shunga ishongan edim. Biroq yigirmanchi yillarda Hindistondan keltirganim "Sorang" ismli bir cholgʻuning rubobga juda oʻxshashligi meni shoshirgan edi. Soʻngralari qoʻlimga tushgan Darvesh Aliyning "Risolayi musiqiy"sida bu cholgʻuning Balxda yasalgani, Muhammad Xorazmshoh zamonida Xorazmda rivoj topgani koʻrsatiladi" [Фитрат, 1993: 29].

Darhaqiqat, rubobning Xorazmda X asrlardayoq faol cholgʻu asbobi sifatida tarqalgani ayni haqiqatdir. Chunki, rubob ancha qadimiy cholgʻu asbobi boʻlib Forobiyning "Musiqa haqida katta kitob" asarida unga ta'rif berilgan [Форобий, 1975: 61].

Bundan tashqari, I.Timofeyevning "Biruniy" monografiyasida qayd qilinishicha, 1009-yilda Abu-l-Abbos Ma'mun saroyida boʻlgan bazmda xonandalar rubob joʻrligida Shohid Balxiy va Roʻdakiy gʻazallarini ashula qilib kuylaganlar [Тимофеев, 1986: 167]. Shuningdek, ushbu monografiyada chang, nay va qoʻgʻirchoq bozlik san'ati haqida ham ma'lumot beriladi.

Shajarasi Xorazmdan boʻlgan Jaloliddin Rumiy [XIII] oʻz she'rlarini rubob joʻrligida kuylab yurgan. "Musiqiy, suyukli rubob Jaloliddinga faqat aqli bilanmas, balki butun jismi bilan olamga, odamlarga birikib, oʻzini sohib qudrat, Tangriga teng insoni Komil deb his etishga yordam berdi" [Фиш, 1986: 58].

Rubob dutorga nisbatan ancha murakkab cholgʻu asboblaridan sanaladi. Shu sababli uning paydo boʻlgan joyida musiqa ilmi yuksak darajada kamol topgan boʻlishi kerak. Bunday joylardan biri esa Xorazm edi. Binobarin, maqomlarning asl makoni ham Xorazm boʻlgan (Матёқубов, 49). Bunday olib qaraganda tarona, suvora (asp ros) kabi iboralarning ildizlari ham "Avesto" davrining urf, odatlariga borib taqaladi [Матёқубов, 37].

Fitrat bu asbobning Xorazmda paydo boʻlganiga shubha bilan qaraydi. Uning bu shubhasiga ham shubha bildirish mumkin boʻlgan ancha dalillar mavjud. Shubhalarning asosli boʻlishi uchun tarixiy jarayonlarga bir nazar solaylik. Iskandar Zulqarnayn, "Avesto" kitobini Yunonistonga joʻnatgan paytida bundan norozi boʻlgan Xorazm podshosi Farazman 500 nafar sodiq askarlarni ularning izidan yuboradi. Askarlar Turkiyadagi Van koʻli yaqinidan oʻtadigan tor darada yunon askarlarini quvib etib, jangda engib, "Avesto" kitobini qoʻlga kiritib, ular Iskandarning oyogʻi tegmaydigan yurtga-Hindistonning Bombey shahriga boradilar va shu shaharda yashab qoladilar. Oʻzlarini porslar deb ataydigan bu Xorazmliklar hozirgi kunda 250 mingdan koʻproq boʻlib, Bombey shahrida alohida qavm boʻlib yashamoqdalar [Фитрат, 1993: 28].

Ularning bitta taniqli vakili, mashhur kino rejissyor Raj Kapur oʻtgan asrning 70-yillarida Toshkentga kelganida oʻz ajdodlarining Xorazmdan ekanligini faxr bilan tilga olgan edi.

Ushbu tarixiy hodisalar zamiriga nazar solinsa, Xorazmdagi ayrim cholgʻu asboblari, raqs san'ati oʻsha kishilar orqali Hindistonga etib borgan boʻlishi ehtimoldan uzoq emas. Xorazm musiqasi, raqslari bilan hind musiqasi va raqslarining oʻxshashligi boisi ham shu

hodisa bilan bog‘liqdir balki. Balki rubob ham o‘sha “Avesto” himoyachilari bilan hind Aliga borib “Sorang”ga aylangandir.

Endi Balx masalasiga kelsak, bu shaharda san'at va adabiyotning taraqqiy qilgani tarixdan ma'lum. O‘z she'rlarini rubob jo‘rligida kuylab yurgan Jaloliddin Rumiyning ham o‘sha shaharda tug‘ilganligi bejiz emas. G‘aznaviylar davlati hukmronlikni qo‘lga olgandan keyin bu shaharda hunarmandchilik taraqqiy qilib sharqning nufuzli shaharlaridan biriga aylandi [Ўзбек энциклопедияси, 1972: 54].

Ma'lumki, 1017-yilda Mahmud G‘aznaviy Xorazmni bo‘ysundirib, ma'muniylar davlatini tugatdi. Xorazmdan G‘aznaga ko‘plab hunarmandlar, olimlar va boshqa asirlarni olib ketdi. Bularning orasida Abu Rayhon Beruniy ham bor edi [Беруни и гуманитарные науки, 1972: 34]. Bu asirlarning bir qismi G‘aznada o‘rnashgan bo‘lsa, bir qismi Balx shahridagi hunarmandchilik, san'at va madaniyatni yuksaltirishga xizmat qiladi. Xorazmshohlar davrida Ko‘hna Urganchda taraqqiy topgan san'at namoyondalarining cholg‘u asboblarining, xususan rubobning G‘aznaga, Balxga olib ketilmaganligiga kim ham kafolat beradi. Rubob Xorazmdan Balxga olib ketilganmi yoki aksincha holat yuz berganmi, buni isbotlash nihoyatda murakkab masala. Bu muammoni kitobxon fikriga havola qilamiz.

Shu joyda yana bir narsaga aniqlik kiritib o‘tish lozim bo‘ladi. Xorazmshohlar saroyida mashhur bo‘lgan rubob qanday shaklda bo‘lgan. Buni Fitrat o‘zining yuqorida qayd qilingan kitobida shunday tavsiyalaydi: “Bu cholg‘uning gavdasini to‘rt asos qismga bo‘lmak mumkindir: qorin, ko‘krak, bo‘yin, bosh qorin, ko‘krak ham bo‘yin qismlarining uchalasi bir bo‘lak tut yog‘ochidan “qazma” yo‘li bilan yasaladir. Rubobning qorni bir-biriga bog‘lanmish ikki chuqur idishga o‘xshaydir... Ichakdan yasalgan besh tori borkim, yo‘g‘onlikda farqlidir. Bundan boshqa o‘n ikkita “tor osti” torlari bor. Cholg‘uchi rubob chalg‘anda bularni chirtmaydir, bularning xizmati asl torlarg‘a chertish ta'siri bilan titrab, asl tor tovushig‘a o‘zlarining mungli, titrak tovushlarini qo‘shmoqdir [Фитрат, 1993: 29].

Fitratning Darvesh Aliy kitobi asosida ta'rif qilayotgan cholg‘u asbobini Komil Avaz qo‘sh qorinli rubob (tor) deb, to‘g‘ri nomlaydi [Комил, 2007: 32]. Demak, bu asbob o‘sha davrdayoq Xorazmshohlar saroyida ishlatilayotgan ekan. Xalq orasida tor atamasi kam ishlatiladi. Bu atamani ko‘proq professional musiqashunoslar ishlatsa, xalq orasida rubob deganda tor tushuniladi. Albatta o‘sha davrdagi rubob (tor) hozirgi shaklidan jiddiy farq qilgan.

Yana bir narsaga e'tiborni jalb qilish lozim. Ma'lumki, har qanday musiqa asbobi bir tomoni bilan uni yaratgan xalqning dini va urf-odatiga borib bog‘lanadi.

Buxorolik tadqiqotchilarning ta'kidlashlaricha, qashqar rubobidagi shoxlar ramziy jihatdan xitoyliklar dinining qadimgi urf-odatlaridagi madaniy-mifologik tasvirga aloqadordir [Саидий, 2013: 38].

Xorazmda yaratilgan qo‘shqorinli rubobning yaratilish tarixi xususida ham rivoyatlar bor. Bu rivoyatlarning bittasi Nuh payg‘ambar faoliyati bilan aloqaga ega.

To‘fon natijasida Nuh kemasi uzoq suzib oxiri baland bir tepalikka kAlib to‘xtaydi. Ammo quruqlik ko‘rinmaydi. Oxiri Som ibn Nuh oqqush bilan kabutarni uchradi. Ular uzoqdan “quvoq”, “quvoq” deya ovoz chiqarishadi. Suzib borsalar quruq er ekan. “Quvoq” so‘zidan “Xivoq” nomi paydo bo‘lgan ekan.

Shu sababdan ham Xiva Som ibn Nuh tomonidan otasining kemasiga o‘xshatib qurilgan ekan [Худойберганов, 2012: 10].

Taniqli dostonchi, Xorazmning etakchi baxshisi Bola baxshi Qurbonnazar Abdullayevning hikoya qilishacha, zardushtiylikka e'tiqod qilingan davrlarda “jon, tana gir” kuyini chalish uchun cholg‘u asbobi yasashga kirishilgan va ko‘p izlanishlar natijasida Xorazm qo‘shqorinli rubobi yaratilgan. Dastlab u qayiq shaklida bo‘lgan. Keyinchalik, uchlari bir-biriga tegib turgan ikkita qayiqcha shaklini olgan. Torlari ikki qavat bo‘lib, yuqorisidagilari ichakdan, pastdagilari sof oltindan ishlangan ekan.

Nuh qayig‘i bilan aloqador narsalar Xorazmda anchani tashkil etadi. Jumladan, Xorazm erkaklari kiyadigan papaqlar ham qayiq shaklida bo‘lgan. Bu bosh kiyimi o‘tgan asrning 70-yillarigacha iste'molda bo‘ldi.

Bizning san'at, cholg‘u asboblari haqida batafsilroq fikr yuritishimizga sabab bo‘lgan narsa Xorazm dostonchilik an'analarining tarixiy ildizlarini yoritishdir. Yuksak san'at taraqqiyotiga doston kuylash an'analarining ta'siri katta ekanligini unutmaslik kerak.

Bola baxshi biz bilan suhbatda baxshichilik an'analari, doston kuylash sa'ati haqida gapirib yana bir narsani ta'kidlagan edi. Uning fikriga qaraganda doston kuylash san'ati Xorazmshohlar davridayoq yuksak darajaga ko‘tarilgan. U paytlarda baxshilarni go‘yandalar deb atashgan. O‘sha paytdayoq doston kuylashda qo‘shqorinli rubob etakchilik qilgan.

Chunki, Xorazmdagi shirvoniy uslubda kuylanadigan doston musiqalari shiddatli va tantanovor bo‘lib, uni ro‘yobga chiqarishda dutorning kuchi etmaydi. Rubobning takomillashgan turi bo‘lgan torning XX asrda baxshilar tomonidan doston cholg‘u ansambliga olib kirilishi bu fikrni tasdiqlaydi.

Faqat Xorazmdagina baxshilar ansabli shakllanib uzoq asrlar davomida xalqqa ma'naviy oziq berib kelgan. Bu ansamblda tor, doira, g‘ijjak, bulamon ishtirok qilgan. Albatta tordan burun baxshilarning dutor va rubobdan foydalanganligini inkor qilish qiyin. XX asrlarga kAlib tor, dutor, garmon bir-birini almashtirib yurgan. Masalan, Bola baxshi torda, Qodir sozchi garmonda, Tursun baxshi dutorda kuy chalib doston ijro etishgan. Darvoqe, torni xonanda sifatida ilk marotaba sahnaga olib chiqqan kishi ham xorazmlik Komiljon Otaniyozovdir.

Baxshi ansambli yuksak taraqqiy qilgan san'at natijasida ro‘yobga chiqadi. Qadimdan taraqqiy qilib kelgan san'at o‘chog‘i esa Xorazmdir.

Xorazm xalqi shunday talant va mahoratga egaki, u istagan bir xalqning qo‘shig‘ini o‘sha xalqning xonandasi kuylagandek kuylay oladi. Istagan bir xalq raqsini o‘sha xalq ijrochisidan qolishmaydigan darajada maromiga etkazib o‘ynaydi. Ammo hech bir xalq Xorazmcha qo‘shiq va raqsni xorazmiklar darajasida ijro qila bilmaydi.

Xorazm dostonchiligida dostondagi har bir she'riy parcha maxsus kuy bilan ijro etiladi. Bitta doston kamida 15-20 noma vositasida kuylanadi. Har bir kuy o‘z nomi bilan aytiladi. Dostonlar tarkibida esa murabba' g‘azal, masnaviy, muxammas, musaddas, mustazod, hatto tuyuqlar ham ko‘zga tashlanadi. Bu janrlarning dostonlarga kirib kAlishi ham professional san'at rivoji bilan uzviy bog‘liqdir.

O‘zbekistonning boshqa mintaqalarida esa faqat baxshining o‘zi do‘mbira (aslida tanbur, tanbura so‘zidan olingan) jo‘rligida doston kuylaydi.

Xorazm mintaqasida dostonlarni qiroat bilan o‘qib eshittiradigan yoki og‘zaki ravishda garmon jo‘rligida kuylaydigan yana bir ijrochilar borki, ularni vohada xalfalar deb yuritishadi.

Xorazm vohasida xalfachilik an'analari qadimdan boshlab keng ommalashgan. Hozirgi kunda xalfa deganda dastlab to‘ylarda xizmat qiladigan, garmon chalib ashula aytadigan ayol va uning yonidagi doirachi bilan raqqosadan iborat kichik ansambl tushiniladi. Qolaversa, to‘y va azalarda diniy va dunyoviy kitoblarni qiroat bilan o‘qiydigan ayol ham xalfa deb yuritiladi. Respublikamizning boshqa mintaqalarida uchramaydigan bu an'ana xususida ko‘pgina tadqiqotlar e'lon qilingan [Қаранг, 1965].

Ushbu e'lon qilingan tadqiqotlarning aksariyati bir-birini takrorlaydi. Ayrimlarida esa to‘la ko‘chirmakashlik yaqqol ko‘zga tashlanadi. 2012-yilda Xivada chop etilgan kitob bunga misol bo‘la oladi. Xalfalar haqida gap ketganda asosan xonim xalfa, Ojiza va Anash xalfalar ko‘proq tilga olinadi. Ularning soz chalib doston qo‘shiqlari va termalar ijro qilganliklari va o‘zlarining ham she'r to‘qiganliklariga urg‘u beriladi.

Yuqorida ta'kidlaganimiz to‘y va aza marosimlarida xizmat qiladigan xalfa ayollar esa tadqiqot doirasidan tashqarida qolib kelmoqda. Ular aza marosimlarida “Ibrohim Adham”, “Bobo Ravshan”, “Qul xo‘ja Ahmad” kabi dostonlarni yarim kuylash ohangida qiroat bilan o‘qib kelganlar. To‘y marosimlarida esa “Oshiq G‘arib”, “Oshiq Alband”, “Asli-Karam”, “Tohir Zuhra” kabi ishqiy dostonlarni muxlislarga yoqimli ovozda yarim kuylash ohangida o‘qib eshittirganlar. 1862-yilda Xorazmga kelgan Herman Vamberi bu toifa xalfalarni tinglagan va mazkur ijro an'anasi ularga Erondan o‘tgan bo‘lsa kerak, deya ta'kidlaydi [Вамбери, 1867: 33].

H.Vamberining bu fikriga to‘la qo‘shilish mumkin emas. Chunki bu an'ananing tarixi uzoq o‘tmishga borib taqaladi. Chunki, ibtidoiy davrning vokal muzikasi ritm va rechitativdan iborat bo‘lgan. Kuy esa ancha keyinroq paydo bo‘ladi (Косвен, 1960: 180). Bundan uch ming yillar oldin xotin-qiz xalfalar “Avesto” “Goh”larini xuddi o‘sha yarim kuylash (rechitativ) oxangida o‘qib eshittirishgan:

“Goh”ni qiroat qilib,
Aslida ishonmagan
O‘zin imonda sanab,
Lekin “Goh” kuylamagan
Na xalaju na xotin
Menga ehson qilmasin [Авесто, 2001: 28].

“Avesto” tarjimoni M.Is’hoqovning ta'kidlashicha, “Goh”-Zardusht badiha yo‘li bilan yaratgan da'vat so‘zlari. “Avesto”ning “Yasna” kitobida 17 ta “goh” - qo‘shiq saqlangan. Ularni yod o‘qish o‘ta savobli hisoblangan [Авесто, 2001: 28]. “Goh”larni yoddan o‘qiydigan xotin-xalajlar o‘sha davrdayoq “Qalpa” nomi bilan yuritilgan [19.6]. Albatta bu atama minglab yillar o‘tishi bilan fonetik o‘zgarishga uchragan va “xalfa”shakliga kirgan.

“Xalfa” atamasi haqida turli qarashlar mavjud. O.Jumaniyozov ushbu atamani arabcha “xalifa” so‘zidan kAlib chiqqan degan fikrni bildiradi [Жуманиёзов, 2002: 71]. H.Abdullayev esa biz yuqorida tilga olgan ishida bu fikrni qat'iyan rad qiladi. Bu atamaning semantik doirasi ancha keng bo‘lib, shariat qoidalarini yaxshi biladigan, o‘qimishli odam, maktabdor domlaning yordamchisi, hunar-kasb o‘rganuvchi shogirdlar boshlig‘i kabi ma'nolari ham bor [Ўзбек тилининг изоҳли луғати, 2008: 381]. Ushbu nuqtai nazardan qaraganda bu atama rahbar, yo‘lboshchi tushunchalarini ham o‘zida mujassam-

lashtirgan. Turkman xalqi orasida murabbiylarni hozirda ham xalipa deb yuritishadi [Халыпа, 2003: 381].

Arab tiliga bu atama oʻzlashma soʻz sifatida sanskrit tilidan oʻtib, rahbar ma'nosida ishlatilgan boʻlishi mumkin. Sanskrit esa xorazmiylar uchun bobo til hisoblanadi. Xorazmda hozirda ishlatiladigan "xalfa" atamasining oʻqimishli ayol, ustoz ma'nolari ham bor. Shu jihatdan olganda, O.Jumaniyozovning fikrida ozmi-koʻpmi haqiqat elementlari mavjud. Binobarin, xalfachilikdagi ustozlik-shogirdlik an'analarining tarixi nihoyatda qadimiydir.

Agarda insoniyat tarixiga razm solsak, kishilar ibtidoiy hayot davridayoq ma'naviy oziqqa ehtiyoj sezganlar. Dinning paydo boʻlishi ana shu ma'naviy ehtiyojning qondirilishida dastlabki omillardan biri boʻldi. "Ibodat qoʻshiq aytish ehtiyojini roʻyobga chiqargan boʻlsa, marosimlar she'riyatning paydo boʻlishini, inonch va sigʻinishlar esa raqs san'atining yuzaga kAlishini taqozo etdi [Колер, 2003: 2]. Demak, she'riyatning paydo boʻlishi va qoʻshiqlarning kuylanishida ibodat va marosimlarning roli katta. "Avesto" "goh" larining kuylanishi ham oʻsha omillar bilan uzviy bogʻliqdir.

Koʻpgina qoʻshiqlarning va raqslarning diniy marosimlar bilan chambarchas aloqadorligi ushbu fikrni tasdiqlaydi. Oʻtgan asrning 90-yillarida mashhur san'atkor Bola baxshi-Qurbonnazar Abdullaev biz bilan suhbatda qiziq bir narsani hikoya qilib bergan edi.

Hozirda "joqu-joqu" soʻzlarini aytib oʻynaladigan raqs bor. Bu raqs baxshining aytishicha, XXI asr boshlarida mehrjon bayrami marosimida ijro etilgan. Undagi "joqu" soʻzi aslida "Ayo Ku" dir. Ya'ni bu soʻz "Ey quyosh" degan ma'noga ega "Ku" soʻzi hozirda "Kun" shaklida quyosh ma'nosini bildiradi. "Ayo" - ey, degan murojaat soʻzidir. Bu soʻz xalq orasida qoʻlyozma tarzda ommaviylashgan dostonlarda murojaat sifatida juda koʻp ishlatiladi:

Ayo shohim, eshit ushbu javobim... [Ошиқнома, 2009: 43]

Ayo jonim, bu soʻzlara quloq sol... [Ошиқнома, 2009: 59]

Demak, bu qoʻshiq zardushtiylik diniga aloqador quyoshga murojaat tarzida ijro etiladigan ritual (marosim) tarzidagi ashula va raqsning qorishiq koʻrinishidir. Islom dini paydo boʻlgandan keyin bu raqsdagi "Ayo Ku" birikmasi "Yohu" tarzida darveshlar repertuariga oʻtib, yana diniy ritual sifatida istifoda etilgan. Bu soʻzning "joqu" shakli keyingi davrlar mahsuli boʻlib, uning "j" lovchi oʻzbeklar talaffuziga moslashuvining natijasidir. Bu qoʻshiq hozirgi san'atkorlar repertuariga xalfalardan oʻtganligini hisobga olsak, masala yanada oydinlashadi.

Yana shu narsani ham ta'kidlash zarurki, raqsdagi har bir taktda ikki qoʻl osmonga koʻtarilib "joqu" soʻzi ikki-uch marta takrorlanadi. Ushbu harakat dastlab quyoshga iltijo qilishga qaratilgan. Islom dini paydo boʻlgandan keyin osmonga-Ollohga murojaat qilish, iltijo qilishga moslashtirilgan. Darveshlarning zikrga tushib "Yohu"lab qoʻllarini osmonga koʻtarishlari ham oʻsha ma'no bilan bogʻliq. Xorazmda tarqalgan "chippiro dalli", "zumloq" raqslari ham ritual xarakteriga ega. Bu masala alohida tadqiqotni taqozo etadi. Darvoqe, xalfachilikning dastlabki shakllanishi din, va marosim bilan bogʻlanadi. "Avesto" "goh"larini, Qur'on oyatlarini qiroat bilan, qoʻshiq ohangida tinglovchiga etkazish an'analari sal oʻzgarishga uchragan holda hozirgacha xalfalar vositachiligida barhayot saqlanib kelmoqda.

Xalfachilik an'analari Xorazmshohlar davriga kAlib, sozanda xalfalarga ajralib chiqqan boʻlishi mumkin. Chunki bu davrda Xorazmshohlar saroyida sozanda va xonandalar, raqqos va raqqosalar, masxarabozlar, qoʻgʻirchoqbozlar, dorbozlar, hatto profissional yigʻlovchilargacha boʻlgan. Musiqa asboblaridan: dutor, rubob, chang, nay, rud juda ommalashgan [Бу ҳақда қаранг: Тымофеев И. Бируни, 1986: 41]. Demak, san'at, madaniyat yuksak darajada rivojlangan. Afsuski, bu rivojlanishni Chingiz bosqini er bilan yakson qilgan. Xalfalar ijrochiligi haqida birorta manba saqlanib qolmagan. Shu sababli biz faqat Xonim xalfa Saidamat qizining 1895-yildan boshlab garmon chalib, sozanda xalfa sifatida tanilgani haqida aniq ma'lumotga egamiz [Юсупов, 1967: 115]. Xonim xalfa ham ilgari doira joʻrligida, likuv (likob), piyola jarangi joʻrligida qoʻshiq kuylagan.

Ruslar Xiva xonligini bosib olgandan keyin Yangiariqqa koʻchib kelgan nemislar ta'sirida Xivaga garmon, fotoapparat, kinoapparat, patefon kabi madaniy mollar kirib kela boshlagan. Soz-garmonning san'at olamiga kirib kAlishi xalfachilikning rivojlanishiga yuksak ijobiy ta'sir qildi. Oʻsha davrlarda faoliyat koʻrsatgan yigirmadan oshiq talantli xalfalar haqida ma'lumotlar mavjud [Қиличев, 1988: 117]. Bu xalfalar orasida elga mashhur boʻlgan Ojiza-Onabibi Otajonova, Onajon Sobirova (Anash xalfa) kabi talant egalari bor. Bu ikkala xalfa Xonim xalfaning shogirdlari boʻlib, ayni paytda shoiralik qobiliyatiga ham ega boʻlishgan. Shuningdek, “Oshiq Gʻarib”, “Oshiq Alband”, “Oshiq Mahmud”, “Asli Karam” kabi ishqiy-romanik dostonlarni ham maromiga etkazib kuylaganlar. Xonim xalfadan Hodi Zarif 1930-yilda “Asli Karam” dostonini yozib olgan [Ошиқнома, 2009: 345].

АДАБИЁТЛАР

Матёқубов О. Рисола хусусида (сўз боши) // Мулла Бекжон Раҳмон ўғли, Муҳаммад Юсуф Девонзода. Хоразм мусиқа тарихчиси. –Т.: “Ёзувчи”, 1998. –Б.4.

Исмоилов С. Қадимги Хоразм қалъалари. –Т.: Ўзбекистон Миллий кутубхонаси нашриёти, 2007. –Б.48.

Мулла Бекжон Раҳмон ўғли, Муҳаммад Юсуф Девонзода. Хоразм мусиқий тарихчаси, 7-бет.

Каримов И.А. Хиванинг 2500 йиллиги муносабати билан сўзланган нутқ. // “Урганч университети” газетаси, 1997 йил, 20 октябр.

Фитрат. Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. –Т.: “Фан”, 1993. –Б.29.

Форобий. Рисолалар. –Т.: “Фан”, 1975. –Б. 61.

Тимофеев И. Бируни. –М.: «Молодая гвардия», 1986. –С. 167.

Фиш Р. Жалолиддин Румий. –Т.: Ғулом номидаги адабиёт ва санъат нашриёти. 1986. –Б.58.

Матёқубов О. Мақомот, 49-бет.

Ўзбек энциклопедияси, II том. –Т.: “Ўзбек энциклопедияси”, 1972. –Б. 54.

Беруни и гуманитарные науки. Т.: «Фан», 1972. –С. 34.

Комил Аваз. Ибрат манзили. Т.: Ўзбекистон миллий кутубхонаси нашриёти, 2007. –Б.32. (303)

Саидий С.Б., Қаюмов И.Ғ. Қашқар рубоби қисқача тарихидан. // Санъат йўналишларида ёшларни маънавий-ахлоқий-тарбиялаш: изланиш, ечим ва

истиқболлар мавзусидаги илмий-амалий конференция материаллари. –Бухоро, 2013. –Б.38-40.

Худойберганов К. Хива дунёдаги энг кўҳна қалъа. –Т.: 2012. -Б. 9-10.(346)

Қаранг: Қобулниёзов Ж. Хоразм халқ қўшиқлари. –Т.: Фан, 1965. –Б.23-27; Жалолов Т.Ўзбек шоиралари. I китоб, -Т.: Ғ.Ғулом номли адабиёт ва санъат нашриёти, 1970. –Б.239-241; Қиличев Т.Хоразм халқ театри. –Т.: Ғ.Ғулом номли адабиёт ва санъат нашриёти, 1988. –Б.114-124; Мирзаев Т. Халқ бахшиларининг эпик репертуари. –Т.: Фан, 1979; Абдуллаев Ҳ. Сўз сеҳри. –Т.: ТДПУ нашриёти, 2005. –Б.4-11; Рўзимбоев С. Халқ достонлари ва халфалар ижоди // Адабий мерос. –Т.: Қўлёзмалар институти нашриёти, 1984. –Б. 9-13; Яна ўша. Ожиза. –Т.: 2003. –Б.3-8; Яна ўша. Анаш халфа. –Т.: Миллий кутубхона нашриёти, 2006. –Б.3-6; Яна ўша. Хоразм достонлари. –Т.: “Фан”, 1985. –Б.27-33; Жуманиёзов О. Халпа // Илм сарчашмалари. Урганч, 2002, №4. –Б.71-72; Ражабова Х. Аёл бахшилар ҳам бўладими? // Маърифат” газетаси, 2002 йил, 2-феврал ва бошқалар.

Вамбери Ҳ. Чиғатой тили дарслиги. –Лейпциг, 1867. –Б.33-34.

Косвен М.О.Ибтидоий маданият тарихидан очерклар. –Т.: “Фан”. 1960. –Б.180. (240)

Авесто. Яшт китоби. –Т.: “Шарқ”, 2001. –Б. 28.

Абдуллаев Ҳ. Сўз сеҳри. –Т.: ТДПУ нашриёти, 2005. –Б.6.

Жуманиёзов О. Халпа // Илм сарчашмалари. Урганч, 2002, №4. –Б.71-72.

Ўзбек тилининг изоҳли луғати, 5 жилдлик, 4-жилд. –Т.: “Ўзбек миллий энциклопедияси”, 2008. –Б.381.

Халыпа (методик журнал). Ашгабат, 2003. –Б.2.

Колер И.. Ранке И., Ратцел Ф. История человечества (до исторический период) Санкт—Петербург, 2003. –С.78.

Ошиқнома, 4-китоб. –Урганч. “Хоразм”, 2009. –Б.43.

Бу ҳақда қаранг: Тымофеев И. Бируни. Москва. «Молодая гвардия» 1986. 41,42, 88, 107,167,198-бетлар.

Юсупов Ю. Хоразм шоирлари. –Т.: “Адабиёт ва санъат”, 1967. –Б.115.

Қиличев Т. Хоразм халқ театри. –Т.: “Адабиёт ва санъат”, 1988. –Б.117.

Sevda QASIMOVA
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
AMEA Folklor İnstitutu
ORCID ID: 0009-0005-8604-6513
E-mail: sevda.qasimova.61@bk.ru

AŞIQ POEZİYASINDA MƏNƏVİ-ƏXLAQİ DƏYƏRLƏR SİSTEMİ VƏ MİLLİ KİMLİK KONTEKSTİ

Özət. Azərbaycan xalq yaradıcılığının ən gözəl və ən təsirli sahələrindən biri aşıq sənətidir. Bu sənət yüzillər boyu yalnız qulaq oxşayan saz havası, könül oxşayan şeir demək olmayıb. Aşıqlar həm də xalqın mənəviyyatını, əxlaqını, yaxşılıq anlayışını yaşadan, nəsildən-nəslə ötürən insanlar olublar. Onlar toyda, şənlikdə, el məclisində saz çalıb söz deyəndə insanlara həm sevinc bəxş ediblər, həm də həyat dərsi veriblər. Bilirik ki, aşıq şeirlərində ən çox işlənən mövzular məhəbbət, vətən sevgisi, qəhrəmanlıq, dostluq və insanlıq ideallarıdır. Amma bütün bu mövzuların ortaq bir məqsədi var: insanı daha yaxşıya, daha gözələ, mənəvi cəhətdən kamilliyə yönəltmək. Məruzəmizdə əsas fikrimiz budur ki, aşıq yaradıcılığında mənəvi-əxlaqi dəyərlərin necə ifadə olunduğunu göstərək. Yəni bu sənətin xalq üçün nə qədər dəyərli olduğunu, insanların tərbiyəsində və bütövlükdə Azərbaycan ədəbiyyatında oynadığı rolu açıqlayaq. Sözsüz ki, aşıq yaradıcılığı təkcə musiqi və şeir demək deyil. Bu sənətdə sazın səsi, sözün gözəlliyi və ifa ustalığı birləşir. Amma onun rolu bununla bitmir. Aşıq poeziyası həm də buna görə maraqlı və dəyərlidir ki, o, xalqın mənəvi dəyərlərini yaşadan bir qaynaqdır. Dastanlarda və qoşmalarda qəhrəman insan təkcə gücü ilə yox, həm də təmiz qəlbi, düz danışığı və mərdliyi ilə qiymətləndirilir. Yəni aşıqlar üçün insanın əsl dəyəri onun mənəviyyatında, saflığında və dürüstlüyündədir.

Açar sözlər: aşıq poeziyası, folklor, xalq ədəbiyyatı, dastan, mənəvi-əxlaqi təkamül, milli-mənəvi dəyərlər, adət-ənənə

Summary. One of the most beautiful and influential branches of Azerbaijani folk creativity is the art of the ashig. For centuries, this art has not only meant the melodious sound of the saz or heartwarming poetry. Ashigs have also been the bearers and transmitters of the people's spirituality, morality, and understanding of goodness from generation to generation. When they played the saz and recited poetry at weddings, celebrations, and public gatherings, they not only brought joy to people but also imparted lessons about life. We know that the most common themes in ashig poetry are love, patriotism, heroism, friendship, and humanistic ideals. But all these themes share a common purpose: to guide people toward goodness, beauty, and moral perfection. The main idea of our presentation is to demonstrate how moral and ethical values are expressed in ashig creativity. In other words, we aim to explain how valuable this art is for the people and the role it plays in shaping individuals and in Azerbaijani literature as a whole. Certainly, ashig creativity is not limited to music and poetry alone. In this art, the sound of the saz, the beauty of words, and the skill of performance come together.

But its significance does not end there. Ashig poetry is interesting and valuable because it serves as a source that preserves and conveys the moral values of the people. In epics and qushmas, a heroic person is valued not only for their strength but also for their

pure heart, honesty and courage. In other words, for ashigs, a person's true worth lies in their morality, purity, and honesty.

Key words: ashig poetry, folklore, folk literature, epic, moral and ethical evolution, national and spiritual values, customs and traditions

Резюме. Одним из самых прекрасных и впечатляющих направлений азербайджанского народного творчества является ашыгское искусство. На протяжении веков это искусство означало не только ласкающую слух мелодию саза, затрагивающую душу поэзию. Ашыги также были людьми, которые увековечивали понятие духовности, нравственности, добра, передавали их из поколения в поколение. Во время исполнения на сазе, чтения стихов в народных ликованиях, они даровали людям радость и жизненный урок. Известно, что наиболее часто используемыми темами в ашыгской поэзии, являются любовь, патриотизм, героизм, дружба и идеалы человечности. Но все эти темы имеют общую цель: направить человека к лучшему, более прекрасному, духовному совершенству. Основной идеей представленной нами доклада является обращение внимания на способы выражения духовно-нравственных ценностей в ашыгской поэзии. То есть раскрытие степени ценности этого искусства для народа, его роли в воспитании людей и в азербайджанской литературе в целом. Конечно же ашыгское творчество является не только музыкой и поэзией. В этом искусстве сочетаются звук саза, красота слова и мастерство исполнения. Ашыгская поэзия также прекрасна и ценна тем, что является источником, который увековечивает духовные ценности народа. В эпосах и гошмах (форма стихосложения в азербайджанской поэзии, одиннадцатисложник) герой ценится не только своей силой, но и чистосердечностью, прямолинейностью и мужеством.

Ключевые слова: ашыгская поэзия, фольклор, народная литература, эпос, духовно-нравственная эволюция, национально-духовные ценности, обычаи-традиции ляется его нравственность, чистота и честность.

Giriş. Azərbaycan xalq yaradıcılığının ən mühüm qollarından biri olan aşıq sənəti əsrlər boyu yalnız estetik zövq mənbəyi deyil, həm də xalqın mənəvi-əxlaqi dəyərlərinin daşıyıcısı olmuşdur. Aşıqlar toy və şənliklərdə, el məclislərində, ictimai yığıncaqlarda söz deməklə insanlara həm əyləncə, həm də mənəvi tərbiyə vermişlər. Aşıq poeziyasında əsas mövzular – məhəbbət, qəhrəmanlıq, vətən sevgisi, insanlıq idealları – hamısı bir amalın xidmətində dayanır: insanın mənəvi-əxlaqi təkamülü. Məqalənin məqsədi aşıq yaradıcılığında mənəvi-əxlaqi ideyaların necə ifadə olunmasını, bu sənətin insan tərbiyəsində oynadığı rolu və Azərbaycan ədəbiyyatı üçün əhəmiyyətini araşdırmaqdır. Aşıq yaradıcılığı musiqi, şeir və ifanın sintezi olmaqla yanaşı, həm də xalqın əxlaq kodeksi funksiyasını daşıyır:

Xainin qəlbinə yüz şeytan dolub,
Saldığı bağçalar saralıb, solub.
Daş da sirr saxlamır, biilqar olub,
Saxlamır qəlbində söz insan oğlu (Namazov, 1983: 127)

Dastanlarda və qoşmalarda insanın yalnız fiziki gücü deyil, mənəvi saflığı, doğruluğu, mərdliyi də əsas ölçü vahididir. Məsələn, "Koroğlu" dastanında qəhrəman obrazı

yalnız igid döyüşçü kimi yox, həm də məzlumların müdafiəçisi, haqqın qoruyucusu kimi təqdim edilir.

Torpağın qoynuna bir ustad gedir,
Torpaq şairləşir bu dağ başında.
Qoşmayla, təcnislə qıfılbənd gedir,
Torpaq şeirləşir bu dağ başında (Aslan, 11989: 35)
Mənəvi-əxlaqi təkamülün əsas mərhələləri aşağıdakılardır:

a) Məhəbbət və saflaşma: Aşıq şeirlərində eşq yalnız romantik hiss deyil, həm də insanın mənəvi saflaşmasının vasitəsidir. Aşıq Qurbani və Aşıq Abbas Tufarqanlı poeziyasında sevgi insanın daxili dünyasını zənginləşdirən, onu mərhəmət və səmimiyyətə aparan yol kimi təqdim olunur. Bu, Füzuli poeziyası ilə səsləşən bir ənənədir.

b) Əxlaq və davranış normaları: Aşıq ədəbiyyatında yalan, xəyanət, vəfasızlıq pislənir, doğruluq, sədaqət, böyüyə hörmət, kiçiyə qayğı yüksək dəyərlər kimi göstərilir. Aşıq Ələsgərin qoşmaları bu baxımdan xüsusi əhəmiyyət kəsb edir:

Dərmansızdı bəd övladdan gələn dərd,
Bu dərd əyən ata düzələ bilməz.
Dilin yarasından kəc olan könül,
Gedər qiyamata, düzələ bilməz (Aşıq Alı, 2020: 62)

Və ya

Ay ağalar, gəlin sizə söyləyim,
Yəqin bu dünyanı pul dolandırır.
Kəsilib məhəbbət, qalmayıb hörmət,
Dövlətli dalınca mal dolandırır (Aşıq Alı, 2020: 37)

c) Haqq və ədalət ideyası: Mənəvi təkamülün son mərhələsi cəmiyyətlə bağlıdır. Aşıq sənətində fərdi kamillik ictimai ədalətlə tamamlanır. Koroğlu dastanında haqsızlığa qarşı mübarizə, Aşıq Ələsgər və Dədə Şəmşirin poeziyasında isə xalqın birliyi, vətən sevgisi bu ideyanı möhkəmləndirir.

Aşıqlar el məclislərində sadəcə ifaçı deyil, həm də maarifçi olmuşlar. Onların dastan və qoşmaları xalqın mənəvi qanunlarını təbliğ edib. Folklorşünas M.H.Təhmasibin qeyd etdiyi kimi "Aşıq yaradıcılığı xalqın mənəvi həyatının güzgüsüdür, orada həm sevinc, həm dərd, həm də əxlaq qaydaları əks olunur" (Təhmasib, 1972: 56). Aşıq poeziyasında təkamül ideyaları divan ədəbiyyatı ilə paralellik təşkil edir. Füzuli eşqi insanın mənəvi yüksəlişinin rəmzi kimi təqdim edirdisə, aşıqlar da məhəbbəti saflaşma vasitəsi sayırdılar. Həmçinin dastanlarda qəhrəmanlıq motivləri yazılı ədəbiyyatın epik qəhrəman obrazlarına təsir göstərmişdir. Aşıq yaradıcılığı əsrlər boyu Azərbaycan xalqının mənəvi həyatında aparıcı rol oynamışdır. Bu sənətdə insanın təkamülü üç istiqamətdə – məhəbbət vasitəsilə saflaşma, əxlaq normalarına əməl, haqq və ədalətin qorunması – özünü göstərir. Aşıqlar xalqın yaddaşını qorumaqla yanaşı, onun mənəvi-əxlaqi məktəbini də formalaşdırmışdır. Aşıq sənəti həm folklor, həm də yazılı ədəbiyyatla vəhdətdə xalqın mənəvi mədəniyyətini yaşadan, gələcək nəsillərə ötürən ən güclü bədii vasitələrdən biridir. Azərbaycan xalqının minilliklər boyu formalaşmış mənəvi dəyərlər sistemi onun söz sənətində, xüsusilə də aşıq yaradıcılığında öz dolğun ifadəsini tapmışdır. Aşıq sənəti yalnız bədii sözün, musiqinin və ifaçılığın sintezi deyil, həm də xalqın həyat fəlsəfəsini, əxlaq normalarını, dünyagörüşünü

əks etdirən zəngin mənəvi məktəbdir. Aşıq yaradıcılığının mərkəzində insanın mənəvi kamilliyi, əxlaqi tərbiyəsi və təkamülü dayanır. Bu səbəbdən də əsrlər boyu aşıqlar xalqın həm yaddaşı, həm də mənəvi-əxlaqi tərbiyəçiləri olmuşlar. Aşıq yaradıcılığında əsas mövzular sevgidən qəhrəmanlığa, vətənpərvərlikdən insanlıq ideallarına qədər geniş bir sahəni əhatə edir. Ancaq bu mövzuların hamısında ortaq bir xətt vardır: insanın mənəvi saflaşması, əxlaqi təkamülü və kamilləşməsi. Məsələn, dastanlarda qəhrəman obrazları təkcə döyüşçü və igid kimi deyil, həm də əxlaqi baxımdan təmiz, mənəviyyatı zəngin, mərhəmətli və vəfalı insanlar kimi təqdim olunur. "Koroğlu" dastanında igidliklə yanaşı, ədalət, haqqın qorunması, məzlumların müdafiəsi ideyaları ön plandadır Folklorşünas alim S.Axundov bu fikirləri aşağıdakı kimi izah edir:

Səməd Vurğun, Şəmşir köçdü dünyadan,
Yurdumuzun dağı-daşı ağladı.
Dəlidağın beli sındı, inlədi,
Qoşqarın, Kəpəzin başı ağladı (Aslan,1989: 134)

Bu isə aşığın yaratdığı bədii qəhrəmanın mənəvi-əxlaqi nümunəyə çevrilməsini göstərir. Aşıq yaradıcılığında mənəvi təkamül ideyası üç əsas istiqamətdə özünü göstərir:

- Sevgi və məhəbbət məktəbi. Aşıq şeirlərində eşq yalnız bir qadına məhəbbət kimi deyil, həm də ilahi eşq, insanın ruhani saflaşması kimi təqdim olunur. Məsələn, Aşıq Qurbani, Aşıq Abbas Tufarqanlı, Aşıq Valeh kimi sənətkarların şeirlərində məhəbbət vasitəsilə insanın mənəvi yüksəlişi, gözəlliyə və saf duyğulara yönəlməsi ön plana çıxır. Bu mərhələdə eşq insanın daxili aləmini saflaşdırır, onu mərhəmətə, səmimiyyətə və doğruluğa aparır.

- Əxlaq və davranış məktəbi. Aşıq dastanlarında qəhrəmanların sözlərinə və hərəkətlərinə ciddi əxlaqi prinsiplər rəhbərlik edir. Yalan danışmaq, vəfasızlıq göstərmək, haqqı tapdalamaq qəhrəmanlıq deyil, əksinə mənəvi zəiflik hesab olunur. Aşıq ədəbiyyatında mərdlik, dostluğa sədaqət, böyüyə hörmət, kiçiyə qayğı kimi əxlaqi dəyərlər tərənnüm edilir.

Qurbani:

Bəd övladı əzəl başdan tanıram,
Çör-çöp yığar, yad ocağın yandırar.
Səhər durar, ar-namusun gözləməz,
Suyu tökər, öz ocağın söndürər (Axundov, 11)

- Haqq və ədalət məktəbi. Aşıq sənətində insanın təkamülü yalnız fərdi mənəviyyatla bitmir, ictimai məsuliyyətlə tamamlanır. Haqqın qorunması, ədalətin bərpası, zülmə qarşı çıxmaq aşıq şeirlərində əsas ideyalardan biridir. Koroğlu, Aşıq Ələsgər, Dədə Şəmşir yaradıcılığında bu ideya aydın görünür. Onların sözlərində insan yalnız özünü deyil, bütövlükdə cəmiyyəti kamilliyə aparmalı olan varlıq kimi təqdim edilir. Aşıq sənətində mənəvi tərbiyə funksiyası. Əsrlər boyu aşıqlar toyda, şənlikdə, el məclislərində, xalq yığıncaqlarında söz deyərkən həm də maarifçi rolunu oynayırdılar. Onların qoşmaları, gəraylıları, dastanları insanlara yol göstərir, əxlaq dərsi verirdi. Aşıq sözündə bir növ xalqın yazılmamış "mənəvi qanunları" öz əksini tapırdı. Məsələn, Aşıq Ələsgərin qoşmalarında insanın mənəvi kamilliyi ilə bağlı belə nümunələr çoxdur: Yalanı pisləmək, doğruluğu tərənnüm etmək. İnsanlara sevgi və mərhəmət aşılamaq. Vətənə bağlılıq və milli kimliyi qorumaq. Bu mənada aşıq yaradıcılığı xalqın "mənəvi konstitusiyası" kimi fəaliyyət göstərmişdir.

Aşıq sənətindəki təkamül ideyaları həm qədim folklor ənənələrinə, həm də yazılı ədəbiyyata təsir göstərmişdir. Divan ədəbiyyatında, xüsusilə də Məhəmməd Füzuli poeziyasında eşqin insanı saflaşdırması ideyası aşıq şeiri ilə səsləşir. Xalq dastanları isə yazılı ədəbiyyatın qəhrəmanlıq motivlərinə zəngin qaynaq olmuşdur. Aşıq yaradıcılığı Azərbaycan ədəbiyyatında mənəvi-əxlaqi düşüncənin formalaşmasında körpü rolunu oynamışdır. Aşıq yaradıcılığı əsrlərdən bəri Azərbaycan xalqının mənəvi həyatında mühüm rol oynamış, insanları doğruluğa, mərhəmətə, vətənpərvərliyə, haqq-ədalətə çağırmışdır. Burada insanın mənəvi-əxlaqi təkamülü əsas hədəf kimi göstərilmişdir. Bu səbəbdən də aşıq sənəti yalnız estetik zövq mənbəyi deyil, həm də böyük bir mənəvi məktəbdir. Aşıq sənəti əsrlərdir Azərbaycan xalqının həyatının ayrılmaz hissəsidir. Sazı ilə sözünü birləşdirən aşıq həm sənətkar, həm də el içində bir müəllim kimi qəbul olunub. Onlar kənddən-kəndə, eldən-elə gedərək xalqın dərdini, sevincini dilə gətiriblər. Məsələn,

Əlqərəz, ruzumuz olodu üç batman,
Çatınca nobatım sındı dəyirman.
Yerdə qalanını apardı siçan,
Güldü Ağ Aşığa Göyçə mahalı (Namazov, 2004: 45)

Aşıqların çıxış etdiyi məclislər sadəcə əyləncə yeri olmayıb, həm də insanların bir-birinə daha yaxınlaşdığı, ibrət aldığı, mənəvi qida tapdığı yerlər olub. Aşıq şeirlərinə qulaq asanda görürük ki, onların hamısında insanı düşündürən, ruhunu ucaldan bir məna var:

Məhəbbət – sevgini aşıqlar yalnız iki gəncin hissi kimi yox, həm də insanı saflaşdıran, onu daha yaxşı edən bir duyğu kimi təqdim ediblər:

Cəfa çəkdim yar yolunda,
Heyif, eşqim hədər oldu.
Yar firqəti üzdü canım,
Ömrüm ah-vay, kədər oldu (Aşıq Alı, 2020: 208)

Qəhrəmanlıq – aşıqlar igid oğulları, yurd uğrunda canını fəda edənləri tərənnüm ediblər. Onların şeirləri vətən övladlarınıı vətəni sevməyə, qorumağa çağırıb:

İnsan oğlu, doğru yolu düz yeri,
Bir doğruluq yüz min fənddən yaxşıdı.
Gözəlsiz otaqdan, meyvəsiz bağdan,
Viranəlik vecsiz kənddən yaxşıdı (Aşıq Alı, 2020: 31)

Vətən sevgisi – hər bir aşıq şeirində torpağa, yurda bağlılıq xüsusi vurğulanır. Bu, sadəcə söz yox, insanı yurduna sahib çıxmağa səsləyən böyük bir dərsdir:

Ağ Aşıq (Aşıq Allahverdi):
Əzizim, Göyçəyə mən,
Qurbanam Göyçəyə mən
Virana qalsın Urumu,
Həsrəttəm göyçəyə mən
(Namazov, 2004: 45) və digər nümunədə

Məmməd Aslan- Şəmşirlə görüşün qaldı yadigar,
Unutmaz dərs almağa diyarbadiyar-
Gəzərəm əlimdə şam-çıraq səni! (Aslan, 1989: 64)

İnsanlıq və əxlaq – aşıqlar yaxşılıq etməyi, dostluğa sədaqəti, böyüyə hörməti, kiçiyə qayğını daim ön plana çəkiblər:

Tərlan olan qanad çalmaz lələksiz,
Arzu-dilək səmər verməz əməksiz,
Qalmışam zülmətdə gözsüz-köməksiz,
Çeşmim həsrət qalıb ay ağa, haray (Aşıq Alı, 2020: 239)

Aşıq sənətinin tərbiyəvi rolu-Aşıqlar xalq arasında həm də bir növ müəllim rolunu oynayıblar. Onların sözlərində gizlənən hikmət insanları düşünməyə, yaxşı ilə pisi ayırmağa sövq edib. Aşıq sözü insanlara həm ümid, həm də yol göstərib. Ona görə də aşıqlar yalnız musiqiçi yox, həm də xalqın mənəvi dayağı olublar. Aşıq poeziyası sadəcə xalq arasında qalmayıb, yazılı ədəbiyyatımıza da böyük təsir göstərib. Bir çox şairlər aşıq üslubundan bəhrələnib, onların yaratdığı obrazlardan, bədii dillərindən istifadə ediblər. Bu, həm ədəbiyyatın zənginləşməsinə, həm də xalqla yazılı söz arasında körpü yaranmasına səbəb olub.

Nəticə. Bu məqalədə aşıq poeziyasının mənəvi-əxlaqi dəyərlərin formalaşmasında və milli kimliyin qorunmasında oynadığı rol araşdırılır. Tədqiqatda aşıq yaradıcılığının məzmun-ideya xüsusiyyətləri, xalqın mənəvi dünyagörüşü, əxlaq kodeksi və milli dəyərlər sistemi ilə qarşılıqlı əlaqəsi təhlil olunur. Aşıq poeziyasında insanın daxili kamilliyə aparan mənəvi-əxlaqi təkamül ideyası, həmçinin bu ideyanın milli kimliyin daşıyıcısı və ifadəçisi kimi funksiyası nəzərdən keçirilir. Məqalə, aşıq sənətinin yalnız poetik janr deyil, eyni zamanda milli özünüdərkin, kimlik yaddaşının və mənəvi davamlılığın mühüm mənbəyi kimi qiymətləndirilməsini məqsəd qoyur.

Beləliklə, aşıq sənəti xalqımız üçün təkcə musiqi və şeir mənbəyi deyil. Bu sənət insanlara mənəvi güc verib, onlara həyat dərsi öyrədib, yaxşı insan olmağa çağırıb. Aşıqların sözündə həm sevgi, həm igidlik, həm də vətənpərvərlik var. Ona görə də aşıq yaradıcılığı əsrlər boyu xalqın qəlbində yaşayıb və bu gün də öz dəyərini qoruyur. Gördüyümüz kimi, aşıqların yaradıcılığında işlənən mövzular yalnız söz və musiqi gözəlliyi ilə məhdudlaşmır. Onlar hər bir misrada insanlara dərs verib, yaxşıya çağırıb. Aşıq Qurbani məhəbbətin ülvilik tərəfini göstəribsə, Xəstə Qasım igidliyi və vətən sevgisini tərənnüm edib, Aşıq Ələsgər isə insanlıq və dostluğun əhəmiyyətini vurğulayıb. Ona görə də aşıq sənəti Azərbaycan xalqının mənəvi-əxlaqi dəyərlərinin ən gözəl daşıyıcısıdır.

ƏDƏBİYYAT

Aşıq Alı (2020). Nə qaldı. Bakı: Qanun nəş., 400 səh.

Axundov, S. Aşıqlar, II nəşr, Bakı: Azərnəşr., 184 səh.

Aslan, M. (1989). Saxla izimi, dünya... . Bakı: İşıq nəş., 138 səh.

Namazaov, Q. (1983). Azərbaycan aşıq sənəti. Bakı: Yazıçı nəş., 192 səh.

Namazaov, Q. (2004). Aşıqlar. Bakı: Səda nəş., 444 səh.

Təhmasib, M.H. (1972). Azərbaycan xalq dastanları (orta sərlər). Bakı: Elm nəş., 400 s.

Sevinc ƏLİYEVA
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
AMEA Folklor İnstitutu
ORCID ID: 0009-0004-8353-0003
E-mail: sevinc.k.aliyeva@gmail.com

MİLLİ KİMLİK VƏ ƏDƏBİ ƏNƏNƏ: AŞIQ POEZİYASI VƏ KLASSİK ƏDƏBİYYATIN QARŞILIQLI TƏSİRİ (XIII-XVIII ƏSRLƏR)

Özət. Şifahi xalq ədəbiyyatının bir qolu olan aşıq poeziyası folklorun fərqli komponentlərini əhatə edərək özündə cəmləşdirir. Bu kompoenetlərdən ən çox diqqətimizi cəlb edənlər folklor formul və motivləridir. Qəhrəmanlıq savaşı, mərdlik mübarizəsi, igid oğlan, gözəl xanım kimi ifadə və struktur nümunələri aşıqların dastan nümunələrində ən çox rast gəldiyimiz mövzulardır ki, insanlar onlardan daim örnək almışdır.

Orta əsrlər aşıq poeziyası ilə Azərbaycan ədəbiyyatı arasında motiv, obraz, janr xüsusiyyətləri baxımından qarşılıqlı təsir və əlaqə böyük əhəmiyyət kəsb edir. Bilirik ki, orta əsrlər ədəbiyyatında həm aşıq ədəbiyyatı, həm də saray poeziyası güclənmiş, inkişaf etmişdir. Qarşılıqlı təsir olaraq klassik poeziyadan da aşıq yaradıcılığına motiv və obrazlar daxil olmuş, xalq ruhuna, xalq dilinə uyğunlaşmışdır. Aşıqların sənətkarlıq istedadının biruzə çıxmasına zəmin yaradan məsələlərdən biri də folklor formul və motivlərin sənətkarların yaradıcılığında bir araya gələrək ritm yaratmasıdır. Bununla yeni üslub və poetik dil formalaşmışdır. Eyni zamanda folklor motivlərinin aşıq yaradıcılığı ilə birgə yeni bir forma almağı müəyyən bir transformasiya prosesinin nəticəsidir. Nümunə üçün qeyd edək ki, Məhəmməd Füzulinin "Leyli və Məcnun" əsərində olan həm məhəbbət, həm də ayrılıq motivləri aşıq yaradıcılığında, xüsusən də xalq dastanlarında geniş yer tutur.

Məlumdur ki, bu dövr Azərbaycan poeziyası həm Səfəvi dövrünün, həm də ərəb-fars ədəbiyyatının təsiri altında inkişaf etmişdir. Bunun nəticəsi idi ki, bir çox sənətkarlar mürəkkəb metaforalara istinad etmiş, yüksək poetik dilə sahib olmuşdular. Xalqın dünyagörüşünü, mənəvi dəyərlərini, gündəlik həyatını, yaşam tərzini əks etdirən folklor motivləri və obrazları aşıq poeziyasında da geniş yayılmışdır. Məsələn, insanla təbiətin ahəngi, insanın təbiətə olan sevgisi aşıq poeziyasında diqqətimizi cəlb edən mövzulardandır. Bilirik ki, insanın mənəvi aləmini, qəlb duyğularını, psixoloji vəziyyətini ifadə edən məhəbbət və ayrılıq motivləri də aşıq poeziyasında geniş yayılıb. Yaxud xalq dastanlarında, aşıqların repertuarında bahadırlıq, igidlik, şücaətlik kimi motivlər hər zaman ön sırada dayanmışdır və onlar xalqın qəhərmanlıq təsəvvürünü, yüksək əxlaqi dəyərlərini əks etdirir.

Açar sözlər: aşıq poeziyası, klassik ədəbiyyat, Məhəmməd Füzuli, İmadəddin Nəsimi, milli kimlik

Summary. Ashug poetry, as a branch of oral folk literature, encompasses and unites various components of folklore. Among these components, the ones that most attract our attention are folklore formulas and motifs. Expressions and structural patterns such as heroic battles, struggles of bravery, valiant young men, and beautiful ladies are among the most common themes found in the Ashugs' epic narratives, serving as constant sources of

inspiration for people. The mutual influence and connection between medieval Ashiq poetry and Azerbaijani literature hold great significance in terms of motifs, imagery, and genre characteristics. It is well known that during the medieval period, both Ashiq literature and court poetry flourished and developed.As a result of this mutual influence, motifs and images from classical poetry were also incorporated into ashug creativity, adapting to the spirit and language of the people. One of the factors that allowed the ashugs' artistic talent to manifest was the way folklore formulas and motifs came together in their work, creating rhythm. For example, the motifs of both love and separation found in Muhammad Fuzuli's *"Leyli and Majnun"* play a significant role in ashug creativity, particularly in folk epics. It is well known that Azerbaijani poetry of this period developed under the influence of both the Safavid era and arabic-persian literature. As a result, many artists employed complex metaphors and possessed a highly poetic language. Folklore motifs and images that reflect the worldview, moral values, daily life, and lifestyle of the people are also widely represented in ashug poetry. For instance, the harmony between humans and nature, as well as the human love for nature, are among the themes that draw our attention in ashug poetry. It is known that the motifs of love and separation, which express a person's spiritual world, heartfelt emotions, and psychological state, are also widely represented in ashug poetry. Similarly, in folk epics and the repertoire of ashugs, motifs such as heroism, bravery and courage have always occupied a prominent place, reflecting the people's conception of heroism and their high moral values.

Key words: Ashug poetry, classical literature, Muhammad Fuzuli, Imadaddin Nasimi, national identity

Резюме. Ашугская поэзия, являясь одним из направлений устного народного творчества, объединяет в себе различные компоненты фольклора. Среди этих компонентов наибольшее внимание привлекают фольклорные формулы и мотивы. Такие выражения и структурные образы, как **героическая битва**, **борьба за доблесть**, **храбрый юноша**, **прекрасная девушка**, являются одними из наиболее распространённых тем в дастанах ашугов, из которых люди испокон веков черпали пример и вдох-новение. Взаимное влияние и связь между ашугской поэзией средневековья и азербайджанской литературой имеют большое значение с точки зрения мотивов, образов и жанровых особенностей. Известно, что в средневековой литературе как ашугская поэзия, так и дворцовая литература усилились и достигли высокого уровня развития. В результате взаимного влияния из классической поэзии в ашугское творчество также проникли мотивы и образы, которые со временем адаптировались к народному духу и народному языку. Одним из факторов, способствующих проявлению творческого мастерства ашугов, является сочетание фольклорных формул и мотивов в их произведениях, что создаёт особый ритм. Благодаря этому сформировались новый стиль и поэтический язык. В то же время приобретение фольклорными мотивами новой формы вместе с ашугским творчеством является результатом определённого процесса трансформации. В качестве примера можно отметить, что мотивы любви и разлуки, присутствующие в произведении Мухаммеда Физули «Лейли и Меджнун», занимают значительное место в ашугском творчестве, особенно в народных дастанах. Известно, что в этот период азербайджанская поэзия развива-

лась под влиянием как Сефевидской эпохи, так и арабско-персидской литературы. В результате многие мастера обращались к сложным метафорам и обладали высоким поэтическим языком. Фольклорные мотивы и образы, отражающие мировоззрение народа, его духовные ценности, повседневную жизнь и образ жизни, также широко распространены в ашугской поэзии. Например, гармония человека с природой и любовь человека к природе являются темами, привлекающими внимание в ашугской поэзии. Известно, что мотивы любви и разлуки, отражающие духовный мир человека, его сердечные чувства и психологическое состояние, также широко распространены в ашугской поэзии. Или же в народных дастанах и в репертуаре ашугов мотивы храбрости, отваги и доблести всегда занимали ведущее место, отражая представления народа о героизме и его высокие моральные ценности.

Ключевые слова: ашугская поэзия, классическая литература, Мухаммед Физули, Имадеддин Низами Нəими, национальная идентичность

Giriş. Folklor formul, obraz və motivlərinin XIII-XVI əsrlər aşıq poeziyası və orta əsrlər klassik Azərbaycan poeziyasına transformasiyası, Azərbaycan ədəbiyyatının inkişafında mühüm mərhələni təşkil edir. Bu dövrün ədəbi irsi, xalqın dünyagörüşünü, sosial həyatını və mənəvi dəyərlərini əks etdirən zəngin bir mənbədir. Folklor formul və motivlərinin aşıq poeziyasına təsiri haqqında öncə bunu vurğulaya bilərik ki, aşıq poeziyası, xalqın şifahi ədəbiyyatının bir hissəsi olaraq, folklorun müxtəlif elementlərini özündə birləşdirir. Bu elementlər arasında ən çox rast gəlinənlərdən biri "folklor formulü" adlandırılan ifadə və struktur nümunələridir. Məsələn, "gözəl qız", "cəsur oğlan", "qəhrəmanlıq mübarizəsi" kimi motivlər, aşıq dastanlarında tez-tez qarşılaşılan motivlərdir, mövzulardır desək səhv etmərik. Bu motivlər, xalqın idealizə etdiyi xarakterləri və hadisələri əks etdirir. Aşıq poeziyasında da bu folklor motivləri şairlərin öz yaradıcılıqlarında istifadə etdikləri formullarla birləşərək, müəyyən bir struktur və ritm yaradır. Bu həm də aşıqların improvisasiya bacarıqlarını inkişaf etdirmələrinə kömək edir. Professor Mahirə Hacıyeva fikirlərini belə ifadə edir ki, aşıq türk xalq ədəbiyyatında saz şairi mənasında da işlədilən bir termindir. Türk ədəbiyyatında XIII əsrdə Aşıq Paşa "aşıq" sözündən ünvan kimiistifadə etmişdir. XV-XVI əsrlərdə Aşıq Çələbi, Aşıq Əhməd, Aşıq İbrahim kimi türk saz şairləri özlərinə aşıq demişlər. Ənənəyə görə bədahətən şeir söyləməyə başlayan aşıqlar, əllərinə saz alıb şeir söyləmədən əvvəl dərin bir yuxuya gedirlər. Bu yuxuda Xızır, ya bir mürşüd və ya pir onlara "dolu"("eşq badəsi") içirirlər. Bu mənəvi içki ilə onlar "Haqq aşığı" olur və bundan sonra saz çalıb, şeir söyləyirlər. Aşıqların yetişdikləri mühiti təxminən aşağıdakı şəkildə sıralamaq olar:

Dini təsəvvüf ortamında yetişən aşıqlar;
Kənd və əşirət içərisində yetişən aşıqlar;
Qəsəbə və şəhər şəraitində yetişən aşıqlar;
Köçəri çevrələrində yetişən aşıqlar;
Ustad şagird olaraq yetişən aşıqlar;
Röyadan sonra aşıq olanlar;
Dərd və sevda səbəbi ilə aşıq olanlar və s. (Hacıyeva, 2009: 43-45)

Bunu da qeyd edək ki, XIII-XVIII əsrlər aşıq poeziyası ilə yazılı ədəbiyyat arasında qarşılıqlı təkamül və formalaşma mövcud idi. Professor Seyfəddin Rzasoy bu mövzunu daha dərindən araşdırmaq üçün bu fikrin üzərində dayanırdı ki,saz havaları qısa bir müddətdə yoxdan yaradılmamışdır. Azərbaycanda aşıq sənəti yarananda xalq musiqi ənənəsindən və bu ənənədə mövcud olan havalardan yaradıcı şəkildə istifadə olunmuşdur. Buzaman havalar və havacatlar sufi ideyanın və praktikanın ifadəsinə uyğunlaşdırılmışdır (Rzasoy, 2013: 81). Aşıq poeziyası klassik poeziyaya hər kəsin anlaya bildiyi sadə dil, daha dəqiq desək, xalq dili, qəhrəmanlıq və məişət motivləri bəxş etdisə, klassik ədəbiyyat isə aşıq yaradıclığına ideya zənginliyi, mənəvi dərinlik, şeir strukturu gətirdi. Qarşılıqlı olan təsir nəticəsidir ki, Azərbaycan ədəbiyyatında xalq ruhu ilə klassik poeziya arasında zəngin, yaradıcı sintez yaranıb.

Mən mülki cahan, cahan mənəm mən.
Mən həqqə məkan, məkan mənəm mən (Nəsimi İ., 2004: 25).

Fəlsəfi məna yükü ağır olan şeir təsəvvüf ədəbiyyatında insanın kainatla birliyi mövzusunun qısa və poetik ifadəsidir, yəni yalnız maddi deyil, həm də mənəvi dünyada insanın kainata bağlı olduğunu, özü ilə Allah arasında dərin bir vəhdət olduğunu diqqətə çatdırır. Şair bununla "mən" ilə kainat arasında qırılmaz əlaqəni göstərir, yəni tanrı ilə məkan (varlıq) arasında fərq yoxdur, hər bir şey bir-birinə bağlıdır və insan da öz varlığı, "mən"i ilə bu birliyin bir hissəsidir. Bunu da qeyd edək ki, xalq şeirlərində rast gəldiyimiz "qəhrəman və Tanrı əlaqəsi", insan və kainatın vəhdəti motivini İ.Nəsimi fəlsəfi və təsəvvüfi səviyyəyə qaldırmışdır. Qəzəldə işlənən "Mən..... mənəm mən" təkrar, ritmik ifadə olub xalq şeirində çox istifadə olunan formullardan biridir. Bu formul həm qəzəlin ideya xəttini daha qabarıq vurğulayır, həm də ritmik təsir yaradır. Bir sözlə, ritmik təkrar formullar musiqi təsiri yaratmaqla bərabər, vəhdəti-vücud ideyasını nəzərə çatdırır, vurğulayır. Qəzəldə diqqətimizi cəlb edən insan-qəhrəman obrazı da xalq dastan və eposlarında qəhrəmanın kosmik və ilahi funksiyasına paraleldir. Xalq şeirində bəzən kainat, təbiət canlı və səmavi güc kimi təsvir olunur. Nəsimi "Mən həqqə məkan, məkan mənəm mən" söyləməklə təbiət, kainat fəlsəfi və metafizik anlamda (mənəvi varlıq səviyyəsində**)** Tanrı ilə birləşdirilir, yəni xalq şeirindəki qəhrəman və kainat obrazları Nəsimi şeirində ilahi birliyə, insanın kosmik roluna çevrilir. Bilirik ki, təsəvvüfdə "aləmlə-insan paralelliyi" adlanan anlayış məhz budur. Bu cür də izah edə bilərik ki, insanın bir varlıq kimi ilahiləşdirilməsi, vəhdəti-vücud (insan və Allahın birliyi) fəlsəfəsini, təbii ki, kamil insan motivini qəzəldə aydın şəkildə ifadə edir və nəticə olaraq, Allahın yer üzündə aynasının insan olduğu vurğulanır. İmadədddin Nəsiminin bu qəzəlindəki vəhdəti-vücud ideyası klassik poeziyda geniş yayıldığı kimi, aşıq poeziyasında da tez-tez müraciət edilən ideyalardan, motivlərdən biridir. Bu isə İmadəddin Nəsiminin ideya xəttinin davamı olduğunu göstərir və ideyasını vurğulayır.

Orta əsrlər klassik Azərbaycan poeziyası Səfəvi dövrünün təsiri altında inkişaf etmişdir. Bu dövrdə klassik Azərbaycan poeziyası, fars və ərəb ədəbiyyatının təsiri ilə zənginləşmişdir. Məsələn, Nizami Gəncəvi və Məhəmməd Füzuli kimi şairlər, öz əsərlərində yüksək poetik dil və mürəkkəb metaforalar istifadə etmişlər. Bu klassik poeziya, aşıq poeziyasına müəyyən təsirlər göstərmişdir. Aşıqlar, klassik poeziyanın bəzi elementlərini öz yaradıcılıqlarında istifadə etmişlər. Məsələn, Məhəmməd Füzulinin "Leyli və Məcnun"

əsərindəki məhəbbət və ayrılıq motivləri aşıq dastanlarında da öz əksini tapır. Folklor motivlərinin aşıq poeziyasına daxil olması, müəyyən bir transformasiya prosesini də əks etdirir. Bu prosesdə xalqın şifahi ədəbiyyatında mövcud olan motivlər, aşıqların fərdi yaradıcılığı ilə birləşərək yeni bir forma alır. Bu, həm də aşıq poeziyasının özünəməxsus xüsusiyyətlərini formalaşdırır. Eyni zamanda klassik Azərbaycan poeziyasının təsiri ilə aşıq poeziyasında müəyyən dəyişikliklər baş vermişdir. Aşıqlar klassik poeziyanın bəzi elementlərini öz yaradıcılıqlarında istifadə edərək, yeni bir poetik dil və üslub inkişaf etdirmişlər. Bu, aşıq poeziyasının zənginləşməsinə və inkişafına səbəb olmuşdur. Professor Seyfəddin Rzasoy "Dədə Qorqud eposu: Salur Qazanın Təpəgözü öldürməsi" kitabında saz-aşıq ənənəsindən ətraflı bəhs edir: "XVII-XVIII əsrlərə və elə sonralar da həmin qapalı mühit Azərbaycan Tərəkəmə//Türkman mühitidir. Qapalı-məhəlli mühit, həmin mühitə məxsus adət-ənənələrin tərəkəmə milli kimliyini qoruyub saxlayan immun sisteminə çevrilməsi heca şeirinin həmin mühitlərə nüfuz etməsinə imkan verməmişdir. Elə bu cəhətdən azərbaycandilli "Kitabi-Türkman lisani" oğuznaməsinin ifaçıları aşıqlar yox, baxşı// ozanlardır (Rzasoy, 2025:27).

XIII-XVIII əsrlərdə folklor formul, obraz və motivlərinin aşıq poeziyası və orta əsrlər klassik Azərbaycan poeziyasına transformasiyası, Azərbaycan ədəbiyyatının inkişafında mühüm rol oynamışdır. Bu dövrün ədəbi irsi, xalqın dünyagörüşünü və mənəvi dəyərlərini əks etdirən zəngin bir xəzinədir. Aşıq poeziyası və klassik Azərbaycan poeziyası arasındakı qarşılıqlı təsir, bu dövrün ədəbiyyatının xüsusiyyətlərini formalaşdırmışdır. Məlumdur ki, folklor motivlərinin və formullarının aşıq poeziyasına daxil olması, müəyyən bir transformasiya prosesini əks etdirir. Bu prosesdə xalqın şifahi ədəbiyyatında mövcud olan motivlər, aşıqların fərdi yaradıcılığı ilə birləşərək yeni bir forma alır. Eyni zamanda, klassik Azərbaycan poeziyasının təsiri ilə aşıq poeziasında müəyyən dəyişikliklər baş vermişdir. Aşıqlar klassik poeziyanın bəzi elementlərini öz yaradıcılıqlarında istifadə edərək, yeni bir poetik dil və üslub inkişaf etdirmişlər. XVII əsrdə yaşamış, xalq şeiri üslubunda yazdığı qoşmalarla öz sözünü demiş Aşıq Abbas Tufarqanlı yaradıcılığında dövrünün ictimai, mənəvi, estetik düşüncəsini əks etdirmişdir. Oxucuların sevgisini, hörmətini qazanmış xalq şairi haqqında "Abbas və Gülgəz"dastanı yazılmışdır. Sənətkar "Nəsihətli söz" adlı qoşmasında söyləyir:

Bəd övladı əzəl başdan tanıram,
Çör-çöp yığar, yad ocağın yandırar.
Səhər durar, ar-namusun gözləməz,
Suyu tökər, öz ocağın söndürər (Axundov, 1969: 11).

Folklor motivləri və obrazları. Aşıq poeziyasında, xalqın həyatını, dünyagörüşünü və mənəvi dəyərlərini əks etdirən bir çox folklor motivləri və obrazları mövcuddur. Məsələn:

Qəhrəmanlıq və cəsarət motivləri. Aşıq dastanlarında qəhrəmanlıq, cəsarət və idealizm kimi motivlər ön plandadır. Bu motivlər, xalqın qəhrəmanlıq anlayışını və yüksək əxlaqi dəyərləri əks etdirir. **Məhəbbət və ayrılıq motivləri:** "Leyli və Məcnun" kimi klassik əsərlərdəki məhəbbət və ayrılıq motivləri, aşıq poeziyasında da geniş yer tutur. Bu motivlər, insanın daxili aləmini və emosional dünyasını əks etdirir. **Təbiət və insan münasibəti:** Təbiətə olan sevgi və onun insan həyatındakı rolu, aşıq poeziyasının

əsas mövzularındandır. Təbiət, həm də insanın daxili aləminin aynası kimi təqdim edilir. **Folklor formullarının aşıq poeziyasına əks olunması a**şıq poeziyasında istifadə olunan müəyyən ifadə və struktur nümunələri, folklor formullarının aşıq poeziyasına daxil olmasının nəticəsidir. Bu formullar aşıqların yaradıcılığında müəyyən bir struktur və ritm yaradır, eyni zamanda onların improvisasiya bacarıqlarını inkişaf etdirir. Bu mövzunu daha dərindən araşdırmaq üçün Qara Namazovun da tədqiqatlarına diqqət yetirmək lazım gəlir: "Aşıq sənəti xalqın ruhundan doğmuş, ruhundan qidalanmış, ruhundan pərvazlanmışdır. Xalq ruhundan pərvazlanan sənət xalqın ruhuna qida vermiş, könlünü oxşamış, qəlbini ehtizaza gətirmiş, onu mənəvi cəhətdən kamilləşdirmişdir (Namazov, 2004: 3). **Klassik poeziya elementlərinin aşıq poeziyasına daxil olması. Bilirik ki,** XIII-XVI əsrlərdə Azərbaycan poeziyası, həm də Səfəvi dövrünün təsiri altında inkişaf etmişdir. Bu dövrdə klassik Azərbaycan poeziyası, fars və ərəb ədəbiyyatının təsiri ilə zənginləşmişdir. Məsələn, Nizami Gəncəvi və Məhəmmd Füzuli kimi şairlər öz əsərlərində yüksək poetik dil və mürəkkəb metaforalar istifadə etmişlər. Aşıq poeziyası klassik poeziyanın bəzi elementlərini öz yaradıcılıqlarında istifadə edərək, yeni bir poetik dil və üslub inkişaf etdirmişlər. Bu, aşıq poeziyasının zənginləşməsinə və inkişafına səbəb olmuşdur. Professor Ramazan Qafarlının da fikirləri klassik irsin öyrənilməsində əvəzsiz xidmətdir: "Aşıq yaradıcılığında anonimlik aradan qaldırılır, lakin müəllifi bəlli olan əsərlər də şifahi şəkildə yaşayıb xalq arasında yaşadığı üçün kütləviləşir, minlərlə adamın yaradıcılıq süzgəcindən keçirilir, cilalanır, çox hallarda ilkin yaramma səviyyəsində tamamilə ayrılır, başqa əsər təsiri bağışlayır" (Qafarlı, 2011: 395). Klassik Azərbaycan poeziyasının mövzuları, aşıq poeziyasında da öz əksini tapmışdır. Məsələn, Məhəmməd Füzulinin "Leyli və Məcnun" əsərindəki məhəbbət və ayrılıq motivləri, aşıq dastanlarında da geniş yer tutur. Bu mövzular, insanın daxili aləmini və emosional dünyasını əks etdirir.

ƏDƏBİYYAT

Axundov, S. (1960). *Aşıqlar (*II çap). Bakı: Azərnəşr, 184 s.

Hacıyeva, M., & Rihtim, M. (2009). *Folklor və təsəvvüf ədəbiyyatı sözlüyü* . Bakı: Nurlan, 130 s.

Namazov, Q. (2004). *Aşıqlar (bioqrafik məlumat kitabı)*. I kitab. Bakı: Səda, 444 s.

Nəsimi, İ. (2004). *Seçilmiş əsərləri* (İki cilddə, II cild). Bakı: Lider, 376 s.

Qafarlı, R. (2011). *Mif, əfsanə, nağıl və epos (şifahi epik ənənədə janrlararası əlaqə)*. Bakı: ADPU-nun nəşri, 780 s.

Rzasoy, S. (2013). *Nizami Gəncəvi və folklor*. Bakı: Nurlan, 214 s.

Rzasoy, S. (2025). *Salur Qazanın Təpəgözü öldürməsi*. Bakı: Elm və təhsil, 276 s.

Səadət İBRAHİMLİ
AMEA Folklor İnstitutu
E-mail: simurq1990@mail.ru

TÜRK DÜNYASINDA ZURNA VƏ BALABANIN MƏDƏNİ KİMLİK GÖSTƏRİCİSİ KİMİ ROLU

Özət. Türk xalqlarının musiqi mədəniyyəti yalnız bədii ifadə forması deyil, həm də onların mənəvi kimliyini, tarixi yaddaşını və kollektiv duyğusunu qoruyan bir sistemdir. Bu mədəniyyətin əsas daşıyıcılarından olan zurna və balaban sadəcə musiqi alətləri yox, həm də türk insanının ruhunun, hiss dünyasının və həyat fəlsəfəsinin səsə çevrilmiş formasıdır.Bu alətlər əsrlər boyu toy, bayram, dini ayin, döyüş və matəm mərasimlərində xalqın birliyini və emosional enerjisini ifadə etmişdir. Bu ikili bərabərlik türk insanının xarakterini – həm döyüşkən, həm də duyğusal mahiyyətini bədii şəkildə əks etdirir. Azərbaycan musiqi mədəniyyətində bu ənənənin zirvəsi Kalvalı Əli Dədə (Əli Kərimov) şəxsiyyətində təcəssümünü tapır. Eyni zamanda, mətn elmi və etnoqrafik baxımdan göstərir ki, zurna və balaban türk dünyasının mədəni vahidliyini sübut edən arxetipik simvollardır. Qazaxda "surnay", Özbəkistanda "karnay", Türkiyədə "zurna", Azərbaycanda "balaban" adları altında bu alətlər eyni səs kökünü, eyni ruhu daşıyır.

Açar sözlər: muğam, ritm, zurna, ənənə, balaban

Summary. The musical culture of the Turkic peoples is not merely a form of artistic expression but also a system that preserves their spiritual identity, historical memory, and collective emotions. Among the main bearers of this culture, the zurna and balaban are not just musical instruments – they embody the voice of the Turkic spirit, emotional depth, and life philosophy. For centuries, these instruments have accompanied weddings, festivals, rAligious rituals, battles, and mourning ceremonies, expressing the unity and emotional energy of the people. This dual harmony reflects the Turkic character – both valiant and deeply sentimental – in an artistic form. In Azerbaijani musical culture, this tradition reaches its peak in the personality of Kalvalı Əli Dədə (Əli Kərimov). From an ethnographic and scholarly perspective, the zurna and balaban serve as archetypal symbols proving the cultural unity of the Turkic world. Known as surnay in Kazakhstan, karnay in Uzbekistan, zurna in Turkey, and balaban in Azerbaijan, these instruments share the same sonic root and spiritual essence.

Key words: mugham, rhythm, zurna, tradition, balaban

Резюме. Музыкальная культура тюркских народов представляет собой не только художественную форму выражения, но и систему, сохраняющую их духовную идентичность, историческую память и коллективные чувства. Среди основных носителей этой культуры особое место занимают зурна и балабан – не просто музыкальные инструменты, а овеществлённая форма души, эмоционального мира и жизненной философии тюркского человека. На протяжении веков эти инструменты сопровождали народ в свадебных торжествах, праздничных и религиозных обрядах, военных и траурных церемониях, отражая единство и эмоциональную энергию общины.

Гармония этих двух инструментов символизирует характер тюркского человека – одновременно мужественный и глубоко чувствительный. В музыкальной культуре Азербайджана вершиной этой традиции стала личность Калвалы Али Деде (Али Керимова). В то же время текст подчёркивает с научно-этнографической точки зрения, что зурна и балабан являются архетипическими символами культурного единства тюркского мира. В Казахстане их называют «сурнай», в Узбекистане – «карнай», в Турции – «зурна», в Азербайджане – «балабан»; при этом все они несут в себе общий звуковой корень и единый духовный смысл.

Ключевые слова: мугам, ритм, зурна, традиция, балабан

Giriş. Türk xalqlarının minilliklər boyunca formalaşmış musiqi mədəniyyəti onların kimliyinin ayrılmaz tərkib hissəsidir. Bu sənətin əsas daşıyıcılarından biri kimi xalq çalğı alətləri, həm maddi, həm də mənəvi mədəniyyətin mühüm göstəricisi sayılır. Türk dünyasının geniş coğrafiyasında – Orta Asiyadan Anadoluya, Qafqazdan Volqaboyuna qədər – musiqi alətləri xalqın yaşayış tərzini, emosional dünyasını, təbiətə və Tanrıya münasibətini əks etdirən bədii vasitə rolunu oynamışdır. Bu mədəniyyətin köklərində xalqın tarixi yaddaşı, həyat tərzi, inam sistemi və dünyagörüşü yaşayır. Xüsusilə zurna və balaban kimi nəfəs alətləri türkün səs yaddaşını, mərasim estetikasını və ruhani dərinliyini təcəssüm etdirir. Hər iki alət təkcə musiqi vasitəsi deyil, həm də mədəni kimlik simvolu, etnoqrafik kod kimi çıxış edir.

Ümumşərq mədəniyyətinin bənzərsiz sərvəti olan muğam sənəti, müxtəlif xalqlarda fərqli adlar altında mövcuddur: ərəb dünyasında "maqam", farslarda "dastgah", türklərdə "ayak" adlanır. Lakin Azərbaycan muğamı bu ənənə içərisində öz ifadə və intonasiya zənginliyi, improvizasiya azadlığı və emosional dərinliyi ilə seçilir.

Azərbaycanın milli musiqi xəzinəsi çox zəngin və çoxşaxəlidir. Azərbaycan musiqisinin ən qiymətli abidələri sayılan muğam və aşıq sənəti, eləcə də folklor musiqimizin əsasını təşkil edən mahnı və rəqs havaları qədim tarixə malik olub, şifahi ənənəyə əsaslanaraq, ustaddan şəyirdə öyrədilməklə, qərinələr boyu nəsilbənəsil ötürülərək bugünümüzə kimi gəlib çatmışdır. Bu janrların hər birində xalqımızın adət-ənənəsi, yaşam tərzi, dünyagörüşü, sevinci, sevgisi, qəhrəmanlığı və digər yüksək dəyərləri ilə yanaşı, milli ruhu, mənəviyyatı, varlığı və bir xalq olaraq siması təzahür olunur. Azərbaycan milli musiqisinin, xüsusilə də folklor musiqi nümunələrinin uzun illər ərzində aparılan tədqiqatları sayəsində aşkar edilmişdir ki, dədə-babalarımızdan bizə miras qalmış xalq musiqi irsimizin zəngin olmasına rəğmən, çox sayda xalq mahnı və rəqs melodiyalarımız zamanın keşməkeşli axarında unudulmuş, hafizələrdən silinmişdir.

Azərbaycan muğam ifaçılığında istifadə olunan əsas çalğı alətləri arasında tar, kamança və balaban xüsusi yer tutur. Tar muğamın struktur əsasını yaradır, kamança sanki onun melodik ruhunu təcəssüm etdirir, balaban isə muğama insan nəfəsinin istiliyini, təbiiliyini və dərin lirizmini əlavə edir. Bu alətlərin vəhdətindən yaranan musiqi harmoniyası Azərbaycan xalqının estetik zövqünü, emosional mədəniyyətini və mənəvi dəyərlərini ifadə edir. Zurna və balaban öz mənşə etibarilə qədim türk mədəniyyətinin nəfəs alətləridir. Hər iki alət əsrlər boyunca toy, mərasim, döyüş və dini ayinlərdə xalqın birliyini, şənliyini və həmrəyliyini ifadə etmişdir. Zurnanın qüvvətli, coşğun səsi xalqın qəhrəmanlıq ruhunu oyadarkən, balabanın yumşaq və lirik tembri xalqın kədərini, nisgilini və iç dünyasının dərinliklərini əks etdirir.

Azərbaycan musiqi ənənəsində zurna və balaban xüsusi sənət məktəbi kimi formalaşıb. Onların kökləri Orta Asiya və Ön Asiya ərazilərinə, erkən türk tayfalarının mərasim musiqisinə qədər uzanır. Qədim dövrlərdə bu alətlər toy, bayram, dini ayin və döyüş səhnələrində istifadə olunurdu. Zurna – yüksək səsliliyi və gücü ilə xalqın şənliyini, qəhrəmanlığını ifadə edirdi; balaban isə – yumşaq, dərin və lirizmlə dolu səsi ilə daxili hiss və duyğuların ifadəsinə xidmət edirdi. Beləcə, bu iki alət bir-birini tamamlayaraq türkün emosional palitrasını bütövlükdə nümayiş etdirmişdir.

Qarabağ, Şirvan, Naxçıvan, Göyçə və Qazax bölgələrində bu alətlər həm ifaçılıq, həm də ustad-şagird ənənəsi ilə nəsildən-nəslə ötürülüb. Kalvalı Əli Dədə kimi ustadlar bu ənənənin zirvəsini təmsil edərək, zurna-balaban məktəbinin həm texniki, həm də mənəvi əsaslarını qoruyub. Onun ifasında səs yalnız melodik hadisə deyil, həm də xalqın ruhunun səsi, milli yaddaşın nəfəsi idi. Əli Dədənin 150 illik yubileyi bu mənada təkcə bir sənətkarın xatirəsi deyil, həm də milli kimlik musiqisinin bayramıdır.

Öz ifası və müəllifi olduğu melodiyaları ilə xalqın qəlbini fəth etmiş, Azərbaycan ifaçılıq sənətində adı fəxrlə, və böyük ehtiramla yad edilən ustad sənətçilərdən biri Əli Dədə olmuşdur. Dövrünün məşhur musiqiçilərindən sayılan, xalq sevgisi qazanmış, el arasında "dədə" adı ilə tanınmış Əli Zülfüqar oğlu Kərimov nəfəs alətlərimizin (zurna, balaban, tütək) çox istedadlı ifaçılarından biri kimi bu gün də hafizələrdə yaşamaqdadır. O, zurna-balaban ifaçılığını sənət səviyyəsinə qaldırmış, bu alətləri xalqın "səs yaddaşı"na çevirmişdir. Onun yaradıcılığı – "Bayram marşı", "Şirvan gəraylısı" və "Koroğlu nağarası" kimi nümunələr vasitəsilə – xalqın tarixi ruhunu, mənəvi kimliyini yaşatmışdır. Qeyd etmək yerinə düşər ki, xalq arasında Dədənin adını qazanmaq hər sənətçiyə qismət olmur. Həmin adın daşıyıcısı sənətinin zirvəsini fəth etmiş, öz yaradıcılığı ilə Azərbaycan ifaçılıq tarixində silinməz iz buraxmış, bütün bilik və bacarıqlarını gələcək nəslə ötürə bilən ustad sənətkar olmalıdır.

Əli Dədə 1874-cü ildə Ağsu rayonunun Kalva kəndində dünyaya göz açmışdır. Onun doğulduğu, boya-başa çatdığı, yaşayıb-yaratdığı bu kənd əvvəllər Şirvan bölgəsinin mərkəzi sayılan Şamaxı rayonunun tərkibinə daxil olmuş, ən azı 8-10 əsrlik tarixə malik bir ərazidir.

Musiqinin beşiyi sayılan Şirvan bölgəsi tarixən öz dahi şəxsiyyətləri, şair və yazarları, ədəbi mühiti ilə yanaşı muğam və aşıq sənətinin görkəmli xanəndələri, aşıqları ilə, eləcə də məşhur musiqiçiləri ilə tanınmışdır. Şirvanın musiqi məclisləri, bayram və el şənlikləri, toy mərasimləri əvvəllər olduğu kimi bu gün də xanəndələrin muğam ifaları ilə, aşıqların deyişmə səhnələrilə, ritmin oynaq müşayiəti altında qara zurnanın rəqs melodiyaları ilə qəlbləri sevindirir. Keçmişdə Şirvan toyları bir neçə gün, hətta həftələrlə (bəzən də 40 gün) davam edərmiş. Həmin məclislərdə toya dəvət almış tanınmış xanəndələr öz sazəndə dəstəsilə muğamsevərlər üçün 8 müxtəlif muğam dəstgahlarını ifa edər, məşhur aşıqlar xalqın eşitmək istədiyi dastanları nəql edər, könülləri oxşayardılar. Axşam saatlarında isə toy iştirakçıları zurnaçılar dəstəsinin şux musiqisi altında rəqs edər, toy sahibinin sevincinə sevinc qatardılar. Belə məclislərdə bəzən xanəndələri tar, kamança ilə yanaşı balabanla da müşayiət edərdilər. Aşıqların ifaları məhz balabanla müşayiət olunardı. Bu baxımdan qətiyyətlə demək olar ki, Şirvan məclislərində digər alətlərdən fərqli olaraq nəfəs alətləri hər zaman üstünlük təşkil etmişdir. Gənc bəstəkar və tədqiqatçı İlahə İsrafilova özünün "Şirvan (Şamaxı) bölgəsinin musiqi ənənələrində balaban alətinin yeri

və əhəmiyyəti" adlı məqaləsində yazır ki; "*Bölgədə zurna-balaban sənətinə maraq olduqca genişdir. Bu alət qədimdən indiyədək xalqın mədəni həyatında xüsusi rola malik olmuşdur*" (İsrafilov İ.Q., 2021: 93).

Zurna, balaban, tar və kamança kimi musiqi alətləri öz ifadə imkanları, səs tembri və emosional təsir gücü baxımından digər xalqların oxşar alətlərindən fərqlənir. Xüsusilə, zurna və balabanın səsində xalqın ruhunu, qəhrəmanlığını və kədərini eyni anda duymaq mümkündür. Tar və kamança isə Azərbaycan muğamının incəliklərini, duyğusal dərinliyini və improvizasiya zənginliyini daşıyan əsas alətlərdəndir. Nəfəs alətləri ifaçısı, tədqiqatçı-alim, professor Abbasqulu Nəcəfzadə "Etnoorqanologiya" adlı əsərində yazır ki; "Balaban aləti bütün dövrlərdə Şirvan mahalında digər çalğı alətləri ilə müqayisədə daha çox sevilmişdir. Ulu ozanlarımızın yadigarı olan saz Qərb bölgəsində hər bir evdə olduğu kimi, balaban da Şirvan mahalı üçün ən qədim dövrlərdən bu günümüzə qədər mühüm çalğı aləti sayılmış və bu gün də belədir. Şirvanda balabansız toy-düyün ötüşmür" (Nəcəfzadə A.İ, 2016: 159-160).

1956-cı ildə Əli Dədə Bakıda keçirilən "Novruz bayramı"na həsr etdiyi "Bayram marşı" əsərini ilk dəfə orada ifa etmişdir. Bəstəkar Rauf Hacıyev tərəfindən əvvəlcədən dəvət aldığı həmin bayramda sonralar rəqsin "Şur" məqamında ifa olunan melodiyasına müəyyən muğam gəzişmələri əlavə edilərək, eləcə də Şirvan aşıqlarının da ifasında yer alaraq, hazırda "Şirvan gəraylısı" adı ilə tanınmaqdadır. Rəqsin melodiyası ilk dəfə tanınmış saz ifaçısı, tədqiqatçı-alim İlqar İmamverdiyevin 2024-cü ildə Türkiyədə nəşr olunmuş "Azerbaycan zurna-balaban icracılığı sanatının üstadı Kalvalı Ali Dede - 150" kitabında, məhz "Şirvan gəraylısı" adı ilə işıqlandırılmışdır. (İmamverdiyev İ. 2024: 44)

1994-cü ildə çapdan çıxmış, tanınmış filoloqlar Əhməd Cəfərzadə, Seyfəddin Qəniyev, Rafiq Alışov və Sarvan Rəsulovun birgə ərsəyə gətirdikləri "Şamaxı" əsərində Əli Dədənin yaradıcılığına həsr edilmiş bölmədə, ustadın nəvəsi Ağasəf Seyidovun söylədiklərindən məlum olur ki, Moskvada keçirilən Azərbaycan mədəniyyəti ongünlüyündə Əli Kərimovun zurnaçılar ansamblı yüksək uğurlar qazanmışdır. "Koroğlu"nun səhnəyə əzəmətli gəlişində, məhz Əli Dədənin ifası ilə "Koroğlu nağarası" səsləndirilmişdir. Həmin əlamətdar hadisə haqqında babasının dediklərini Ağasəf Seyidov belə nəql edir; "Babam bizə söhbət edirdi ki, mən Moskvada "Koroğlu nağarası"nı ifa edəndən sonra bir çox musiqişünas mənə yaxınlaşıb zurnanın elə uca səs çıxaran çubuğuna baxıb heyrət edirdi. Mən isə onların heyrətinə cavab olaraq deyirdim ki, o səs balaca çubuğun deyil, xalqın harayıdır, xalqın səsidir" (Cəfərzadə Ə., 1994: 105).

Zurna və balaban təkcə musiqi aləti deyil, həm də türk xalqlarının mədəni yaddaşını daşıyan simvollardır. Onların səsi əsrlərlə xalqın sevinc və kədər anlarını müşayiət etmiş, toy mərasimlərindən qəhrəmanlıq dastanlarına qədər bütün mərasim və mərasimvari hadisələrdə xalqın kollektiv yaddaşını yaşatmışdır.

Bu alətlərin musiqi dili çox zaman sözün yerinə keçir, emosiyanı birbaşa ifadə edir. Zurnanın gur, əzəmətli səsi Türk dünyasının birliyini, mübarizə və mərdlik ruhunu səsləndirir. Balaban isə onun tamamlayıcısı kimi xalqın zərif, dərin və lirik tərəfini təcəssüm etdirir. Bu baxımdan hər iki alət türk insanının xarakterini – həm döyüşkən, həm də duyğusal mahiyyətini bədii şəkildə əks etdirir.

Qazaxıstanda “surnay”, Özbəkistanda “karnay”, Türkiyədə “zurna”, Azərbaycanda “balaban” kimi adlarla tanınan bu alətlər eyni mədəni arxetipi paylaşır. Bu ümumilik türk xalqlarının səs birliyini, ritmik qohumluğunu və ruhani yaxınlığını sübut edir.

Zurna və balaban kimi alətlər türk dünyasında təkcə musiqi vasitəsi kimi deyil, həm də mədəni kimliyin, mənəvi varisliyin göstəricisi kimi mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Onların səsində xalqın tarixi, mübarizəsi, sevgisi və yaradıcılıq ruhu əks olunur. Azərbaycan muğamı isə bu ənənənin ən yüksək təcəssümü olaraq zurna, balaban, tar və kamança kimi alətlərin bənzərsiz ahəngi ilə xalqın mənəvi aləmini bütün incəlikləri ilə canlandırır.

Toylarda, Novruz şənliklərində, qəhrəmanlıq mərasimlərində, hətta matəm ayinlərində belə bu alətlərin səsi eyni mənanı daşıyır – həyatın dövranı, insanın varlıqla bağını. Zurna və balaban səsi türk insanının tarixlə, torpaqla, mənəvi dəyərlə əlaqəsini qoruyur.

Zurna və balaban ifaçılığı kollektiv musiqi təcrübəsi üzərində qurulub. Bu alətlərin səsi tək ifaçıya deyil, topluma məxsusdur – sanki bir xalq danışır. Zurna-balaban duetinin harmoniyası türk ruhunun harmoniyasına bənzəyir: bir səsdə qüdrət, digərində duyğu var. Onların birləşməsi ilə türk dünyasının məğrurluğu və duyğusallığı eyni anda səslənir. Bu baxımdan, zurna və balaban türk dünyasının emosional mədəniyyət xəritəsində ən sabit koordinatlardan biridir.

Zurna və balaban türk dünyasının səs kimliyinin daşıyıcılarıdır. Onlar həm tarixi yaddaşı, həm də milli duyğunu qoruyur. Hər bir türk xalqı bu alətlərin səsində öz kökünün, öz tarixinin, öz kimliyinin əksini tapır. Ustad Kalvalı Əli Dədə kimi sənətkarların irsi bu mənəvi mirası gələcək nəsillərə ötürmək baxımından əvəzsizdir. Zurna və balabanın səsi türk dünyasının ruhunda daim yaşayacaq – çünki bu səs bir millətin nəfəsidir.

ƏDƏBİYYAT

Bəhmənli R.B. Ustad Əli dədənin rəqs melodiyaları. Monoqrafiya. 2025. 160 s.

Cəfərzadə Ə., Qəniyev S., Alışov R., Rəsulov S. Şamaxı. Bakı, “Səda” Ədəbi Nəşr. Mərkəzi, 1994, 200 s.

İsrafilova İ.Q. Şirvan (Şamaxı) bölgəsinin musiqi ənənələrində balaban alətinin yeri və əhəmiyyəti. “Musiqi dünyası” jurnalı 1/86, 2021, səh.93-99

İmamverdiyev İ.C. Azerbaycan zurna-balaban icracılığı sanatının üstadı Kalvalı Ali Dede - 150. Ankara, 2024, 262 s.

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

Səba NAMAZOVA
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Gəncə Dövlət Universiteti
ORCID ID: 0000-0002-7986-3073
E-mail: seba8080@mail.ru

İRƏVANIN TARİXİ-MƏDƏNİ MÜHİTİNDƏ MUSİQİ MƏCLİSLƏRİNİN ROLUNA DAİR

Özət. İrəvan şəhəri və onun yaxın ətrafındakı - İrəvan çuxuru, həmçinin bu yerin mahallarında, ələlxüsus da Göyçə mahalında olduqca zəngin mədəni irs – eləcə də saz-söz nümunələri, xeyli sayda aşıq havaları, dastan, rəvayət, nağıl və s. toplanmışdır. İrəvan şəhərində və ətraf ərazilərdə uzun əsrlər boyunca aşıqlar el-el, oba-oba gəzərək nəğmələr oxumuş, gözəlliyi, məhəbbəti tərənnüm edən dastanlar yaratmış, öz ifalarında xalq qəhrəmanlarını vəsf etmişlər.

İrəvanın Kor Aşığı yaraşıqlı imarətlərin sıralandığı küçələrdə, bağ-bağatlı meydanlarda, karvansaralarda çalıb-oxuyar, dinləyənləri sazın, sözün cazibəsinə salıb onlara feyz bəxş edərdi.

İrəvan xan sarayınm mühüm hissəsini xanəndə və sazəndələr təşkil edirdi. Sarayda və ətraf əyalətlərin hakimlərinin malikanələrində musiqiçilər vardı və onlar xan sarayına xidmət edən təbəqəyə aid edilirdi. Xan sarayında qüvvətli səsə, şaqraq zənguləyə malik, geniş diapazonlu, zil səsli xanəndələr zaman-zaman yaşayıb fəaliyyət göstərmişdi. Çalğıçılar tar, kamança, dəf, sənturda xanəndələri müşayiət edib, dairə (böyük dəf), qaval, qoşanağara və başqa zərb alətlərində ifa nümayiş etdirərdilər.

Xanəndə və sazəndə ifaçılığı sənəti neçə yüzilliklər boyunca qarşılıqlı əlaqədə inkişaf edərək xalqın milli sərvətinə çevrilmişdir. O sıradan məşhur Azərbaycan xanəndəsi Ərdəbilli Səttarın həyatının və yaradıcılığının mühüm hissəsi İrəvan şəhərində keçmişdir. Onun xalq çalğı üçlüyünün tərkibində musiqi məclislərində, el şənliklərində ifası, çıxışları haqqında məlumatlar vardır. Səttar fenomenal dərəcədə yüksək zil səsi, gözəl zəngulələri və avazı ilə dinləyiciləri hər zaman məftun etmişdir. Səttarla eyni dövrdə yaşayıb-yaratmış xanəndələrdən biri də İrəvanlı Əli Əsgər olmuşdur. O da mələhətli və güclü səsə malik, muğam sənətinin bilicisi və mükəmməl ifaçısı kimi tanınırdı.

Sözü gedən dövrdə yaşayıb fəaliyyət göstərmiş İrəvan xanəndələri arasında Cümşüd ifaçılıq məharətinə görə sayılıb-seçilmiş, xalq arasında böyük nüfuza malik olmuşdur. Hətta, istedadlı xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlu da onun səsini yüksək qiymətləndirmiş, İrəvanda olarkən daim onunla görüşmüş, yaradıcı ünsiyyətdə olmuşdur. Bir sözlə,, Azərbaycan xanəndə və sazəndələri - Sadıqcan, Şəkili Ələsgər, Mirzə Muxtar və başqaları İrəvanda xalqın qarşısında dəfələrlə çıxışlar etmiş, muğaın və təsnifləri, dəraməd və rəngləri, xalq mahnılarını məharətlə səsləndirmişlər.

Açar sözlər: İrəvan, musiqi, ifaçılıq sənəti, xanəndə, mədəni irs

Sammary. The city of Iravan and its surrounding areas—the Iravan Plain, as well as its districts, particularly the Goycha region—possess an exceptionally rich cultural heritage, encompassing numerous examples of musical and literary traditions, including a significant body of ashik melodies, dastans (epic poems), narratives, fairy tales, and other

forms of oral literature. For centuries, ashiks in Iravan and its environs traveled from village to village, performing songs, creating dastans that celebrated beauty and love, and extolling the deeds of folk heroes through their performances.

In Iravan, the blind ashik (Kor Ashiq) would perform in streets lined with elegant buildings, in gardens and squares, and in caravanserais, captivating audiences with the charm of his saz and lyrics, providing them with aesthetic pleasure and spiritual enrichment.

The khan's palace of Iravan comprised a significant number of khanandas (vocalists) and sazandas (instrumentalists). Musicians also performed in the palaces of regional governors and were considered part of the social strata serving the khan's court. Within the khan's palace, khanandas with powerful voices, clear intonation, extensive vocal range, and resonant timbre would live and perform from time to time. Instrumentalists accompanied khanandas on tar, kamancha, daf, and santur, while also performing on percussion instruments such as the daire (large frame drum), gaval, qoşanağara, and others.

The art of khananda and sazanda performance developed over centuries through mutual interaction, ultimately becoming a vital component of the national cultural heritage. Among these performers, the renowned Azerbaijani khananda Ardabili Sattar spent a significant part of his life and career in Iravan. Records document his performances as part of folk instrumental trios at musical gatherings and public festivities. Sattar captivated audiences with his exceptionally high-pitched voice, beautiful intonation, and masterful vocal dAlivery.

Contemporaneous with Sattar was Ali Asgar from Iravan, known for his melodious and powerful voice, profound knowledge of mugham, and remarkable performance skills. Among the khanandas active during this period in Iravan, Jumshud was particularly distinguished for his mastery, enjoying great prestige among the public. Even the talented khananda Jabbar Qaryagdyoglu highly valued his voice, meeting with him regularly and engaging in creative collaboration during his visits to Iravan.

In short, Azerbaijani khanandas and sazandas such as Sadiqjan, Shekili Alaskar, Mirza Mukhtar, and others repeatedly performed before the people of Iravan, skillfully rendering mughams and tasnifs, deramed and reng compositions, and folk songs.

Key words: Iravan, music, performance art, khananda, cultural heritage

İntroduction. Western Azerbaijan, particularly the Iravan region, is a folklorically rich area abundant in seasonal and domestic ceremonies. These ceremonies can be regarded as ethno-regional chronicles of collective memory for the people of the region. In other words, the ceremonial traditions of Western Azerbaijan are structurally and thematically linked to the local environment: the nature, rAlief, climate, and water of the area have shaped their composition, constituent elements, and regional color.

Among these traditions, the Novruz Bayram (Spring Festival), as in all other parts of Azerbaijan, was widely celebrated in Western Azerbaijan. The participation of the entire population in these popular festivities gave rise to numerous fascinating examples of folklore. In the Iravan valley, extensive preparations were made in advance, and the festival was celebrated with great solemnity. During the preparatory phase, the *Çillə* period (the forty-day winter transition) held special importance. In this time leading up to the festival, courtyards and homes were thoroughly cleaned and organized. In every household, rituals known as *evtökmə* (house purification) or *paltartökmə* (clothing purification) were performed. On each of

the four Tuesdays preceding the holiday, bonfires were lit in the streets. The final Tuesday of the year was called *İlaxırçərşənbə* in the Iravan valley, and it was celebrated with special grandeur (https://anl.az/el/emb/Qerbi_Azerbaycan/meclisler.htm).

Another ancient ceremony, Khıdır Nabi, was preserved in various parts of Western Azerbaijan. This festival symbolizes the arrival of spring, with Khıdır representing the spirit of rejuvenation. Through this celebration, people bAlieved they facilitated the departure of winter and the coming of spring. More precisely, the rhythm of nature and the changing of seasons were thought to occur with human participation—humankind interacting harmoniously with nature.

As in all regions of Azerbaijan, one of the most widespread traditional folk games and performances in Western Azerbaijan was "Qodu-Qodu." During this ritual, participants carried a puppet effigy made of straw or cloth, representing the spirit of renewal.

The wedding customs of Iravan, while generally similar to those in other parts of Western Azerbaijan, also possessed distinct regional features. From the 1960s until the deportations of 1988, these traditions underwent significant transformations. Large tents were set up in the streets, and wedding festivities lasted from evening until midnight. In earlier times, ashiqs (minstrel poets) performed at these gatherings, while in later years, singers predominated. The wedding feasts were traditionally presided over by respected elders (*ağsaqqals*).

It should be noted that as early as the Middle Ages, several ashiq schools had emerged within the territory of the Iravan Khanate. Among them, the most prominent was the Göyçə school of ashiqs, represented by distinguished figures such as Miskin Abdal (1430–1535), Ashiq Allahverdi (1754–1860), known as *AğAşıq*, Ashiq Alı (1800–1911), and Ashiq Ələsgər (1821–1926) (https://iravan.preslib.az/ebedi_muhit.html). Each of these masters left behind a rich artistic legacy that played an important role in enriching the literary and musical environment of Iravan.

The musical-poetic compositions born in the Iravan and Göyçə ashiq traditions—such as *"İrəvanÇuxuru," "İrəvangözəlləməsi," "İrəvangəraylısı," "Göyçəgülü," "Göyçəgözəlləməsi," "Göyçəqaragözü," "KöhnəGöyçə,"* and *"Kəvəri"*—serve as lyrical monuments expressing the emotional atmosphere, sentiments, and spirit of their native land. Numerous generations of ashiqs emerged from this cultural milieu, including Ozan Heydər (15th century), Ozan İbrahim (15th century), Miskin Abdal (16th century), AğAşıq (17th century), Ashiq Alı (18th century), and Ashiq Ələsgər (19th century).

One of the most widely known epics in Iravan was the "Yetim Aydın" (*Orphan Aydın*) dastan, which dates back to the 15th century. According to its narrative, the hero Yetim Aydın meets the masters of the *saz* and *word*—DədəQürbət, DədəGüclü, and Dədə Heykəl—in Iravan. Confident in his art, Aydın enters poetic duels with these great minstrels, demonstrating his skill and courage. Having emerged victorious in this artistic trial, he liberates thirty-nine imprisoned ashiqs who had been "bound in competition." Such episodes attest to Iravan's historical significance as a major cultural and commercial center located at the crossroads of caravan routes and renowned for its vibrant ashiq tradition.

Among the epics beloved by the people of Iravan and performed by local ashiqs was also the "Koroğlu" epic. It is no coincidence that the earliest written versions of *Koroğlu* are associated with Iravan itself. In 1830, the newspaper *Tiflisskie Vedomosti* published several

scenes from this epic, further confirming the cultural prominence of Iravan in the preservation of Azerbaijani oral heritage.

The Azerbaijani people have long expressed their deepest emotions, joys, and human values through lullabies, laments, and *bayatıs*—rendered in a tender, heartfelt language accompanied by music. Among the popular folk songs cherished in the Iravan milieu were "Duma," "İrəvandaxalqalmadı," "Ciğey-ciğey," "Sara," "Quşum," "Nadana məni," "Demədimmi," "Bəlkə yar gələ," "Buğdacan," "Al gətir," "Sabah oldu," "Almanıdərən," and others.

Azerbaijani national dances and musical movements represent true gems of the nation's artistic heritage. In Iravan, Yallı dances were primarily performed by men. The depiction of *Yallı* scenes on the rocks of Gobustan attests to their ancient roots in the lands inhabited by the Oghuz Turks. The *Yallı* dance was accompanied by powerful drumbeats struck with wooden sticks on large drums (*nağara*). Traditionally, a Yallı leader (*yallıbaşı*), waving a handkerchief, guided and inspired the group.

Yallı Song Example:

Bir lala xaş-xaşdı mənim sevdiyim,
İrəvanda bir şahzadə Leyli var,
Əsli qızılbaşdı mənim sevdiyim.
Kim nə bilir kimin kimdə meyli var.

At weddings and folk celebrations in Iravan and its surrounding districts, numerous folk dances were performed, including varieties of the *Yallı* such as "İrəvan" (Four Steps), "Köçəri," "Üçayaq," "Bətulla," "Tənzərə," "Tello," "İrəvanGuşəsi" (Old Khan Chobani), "Mirzəyi," "Tərəkəmə," "Onluq," "Qazı-Qazı," "Bağdagül," "İnnabı," and others.

A now-forgotten choreographic court dance called "Güvəng", performed by women, once existed in Iravan. This dance was performed in pairs, with the partners seated opposite one another at a distance.

The main instruments of popular musical ensembles were the zurna (a double-reed wind instrument) and balaban, often accompanied by large drums (*nağara*) and occasionally by ashiqs. These musicians traveled from village to village, performing songs and melodies that brought joy to the people. The sound of the zurna symbolized festivity, abundance, and peace, and its powerful tones uplifted spirits, dispelling sorrow and fatigue.

The Mehtər musicians' ensemble, referred to by Europeans as the "Turkish orchestra," consisted of instruments such as the zurna, *bom*, *tuluqzurnası*, *şeypur*, and occasionally the *karanay*—all wind instruments of strong resonance—alongside percussion instruments like *daf*, *qaval*, *davul*, and large and small Turkish drums. This ensemble primarily fulfilled military functions: it participated in official state ceremonies, accompanied diplomatic receptions and departures, and took part in parades and battles. It also performed at public festivities and ceremonies, stirring collective enthusiasm and national pride through its resonant and spirited performances.

ƏDƏBİYYAT

https://anl.az/el/emb/Qerbi_Azerbaycan/meclisler.htm
https://iravan.preslib.az/ebedi_muhit.html

Səbinə İSAYEVA
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
AMEA Folklor İnstitutu
ORCID ID: 0000-0002-6351-7993
E-mail: sabinaisayeva125@gmail.com

MİKAYIL AZAFLI YARADICILIĞI VƏ MİLLİ KİMLİK: SOVET SİYASİ REJİMİNİN TƏNQİDİ

Özət. XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq Sovet hakimiyyətinin qurulması bir çox sahələrdə olduğu kimi aşıq yaradıcılığında da öz təsirini göstərməyə başladı. Bu dövrdə aşıq sənəti Sovet siyasi ideologiyasının təsiri altında bir çox dəyişikliklərə uğramağa başladı. Belə ki, aşıq sənəti yavaş-yavaş ənənədən uzaqlaşaraq Sovet siyasi rejiminin tərənnümçüsünə çevrildi. Artıq bu dövrdə aşıq sənəti müəyyən çərçivələr daxilində, dövlətin qoyduğu sərt senzura şərtləri altında inkişaf edirdi. Aşıqlar ənənəvi mövzulardan uzaqlaşaraq ideoloji məzmunlu şeirlər yazmağa başladılar.

XX əsrin ustad sənətkarlarından olan Mikayıl Azaflının da yaradıcılığının əsas dövrü sovet dönəminə təsadüf etmişdir. O, klassik ənənələri sovet ideologiyasının sənət və yaradıcılıq sahəsində qoyduğu sərt ideoloji çərçivələrdə davam etdirməyə, yaşatmağa çalışmışdır. Sənətkar bütün yaradıcılığı boyu ənənəyə sadiq qalmış, əsərlərində daim xalqın istək və arzularını tərənnüm etmişdir. O, Sovet rejiminin tüğyan etdiyi zamanlarda belə heç vaxt rejimə boyu əyməmiş, buna görə hətta tutularaq 4 il həbs həyatı da yaşamışdır. Həmin dönəmlərdə aşıq-şair bir sıra şeirlər yazmışdır ki, sonradan onlar "Zindan şeirləri" silsiləsindən təqdim olunmuşdur. Zindan şeirləri Sovet rejiminin tənqidini, aşığın kədər və iztirablarını, haqsızlıqdan şikayətlərini, dostlardan, qohumlardan ayrı düşdüyünü, "dünyada ədalətin olmadığını" göstərən şeirlərdir. Qeyd edək ki, buna görə Sovet dövründə Azaflının şeirləri toplu şəklində nəşr olunmayıb.

Açar sözlər: Mikayıl Azaflı, milli kimlik, Sovet siyasi rejimi, aşıq sənəti, ideologiya

Summary. From the early twentieth century onward, the establishment of Soviet power began to influence many areas of cultural life, including the art of the ashug. During this period, the ashug tradition underwent significant transformations under the impact of Soviet political ideology. Gradually, the art of the ashug drifted away from its traditional foundations and became an instrument of the Soviet political system. Ashug art was now developing within strict state-imposed frameworks and under heavy censorship. Ashugs distanced themselves from traditional themes and began composing poems with ideological content.

Mikayil Azafli, one of the master ashugs of the twentieth century, created most of his work during the Soviet era. He sought to preserve and sustain classical traditions within the rigid ideological boundaries that Soviet ideology imposed on art and creativity. Throughout his career, the artist remained loyal to tradition, consistently celebrating the desires and aspirations of the people in his works. Even during the most oppressive years of the Soviet regime, he never bowed to authority and, as a result, was imprisoned for four years.

During that time, the ashug-poet wrote several poems that were later presented as part of the series known as "Prison poems." These poems express criticism of the Soviet regime, the ashug's sorrow and suffering, his complaints about injustice, and his longing for friends and relatives – revealing his sense that "there is no justice in the world." It should be noted that for this reason, Azafli's poems were never published as a collection during the Soviet period.

Key words: Mikayil Azafli, national identity, Soviet political regime, ashug art, ideology

Giriş. XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq Sovet hakimiyyətinin qurulması bir çox sahələrdə olduğu kimi aşıq yaradıcılığında da öz təsirini göstərməyə başladı. Bu dövr aşıq sənəti üçün mürəkkəb bir dövr idi. Belə ki, aşıq sənəti Sovet siyasi ideologiyasının təsiri altında bir çox dəyişikliklərə uğramağa başladı və yavaş-yavaş ənənədən uzaqlaşaraq Sovet siyasi rejiminin bir parçasına çevrildi. Artıq bu dövrdə aşıq sənəti müəyyən çərçivələr daxilində, dövlətin qoyduğu sərt senzura şərtləri altında inkişaf edirdi. Aşıqlar ənənəvi mövzulardan uzaqlaşaraq ideoloji məzmunlu şeirlər yazmağa başladılar.

Sovet dövründə - 1937-ci ilin repressiya illərində aşıqların təzyiqə uğramaları da məlumdur. Bunlardan Aşıq Mirzə Bilalın adını xüsusi qeyd etmək lazımdır. O, 1937-ci ildə həbs olunaraq güllələnmişdir. Digər aşıqlardan da repressiyanın təhlükəsi yan keçməmişdir.

Sovet dönəmində aşıqların artıq Leninə, Stalinə, partiyaya həsr olunmuş şeirləri üstünlük təşkil edirdi. Mövzu baxımından da daha çox zəhmətkeş insanın tərənnümü, kolxoz həyatı kimi mövzular təbliğ olunurdu. Sovet ideologiyasının əsas hədəflərindən olan kommunizmin xalq kütlələrinə çatdırılması, təbliğatı üçün xalq aşıqlarına artıq yeni vəzifələr təyin edilmişdir. Bu dönəmdə aşıqlar yalnız sözlü mədəniyyətin daşıyıcıları deyildi, onlar eyni zamanda təbliğatçı rolunu oynayaraq xalq kütlələrini mövcud hakimiyyətin ideologiyası, sosialist ideallar yoluna yönləndirirdilər.

Belə bir mühitdə Mikayıl Azaflı kimi xalq aşıqlarının yaradıcılığı həm milli dəyərlərin qorunması, həm də Sovet siyasi rejiminə qarsı mənəvi müqavimət göstərmək baxımından böyük əhəmiyyət daşıyırdı. Mikayıl Azaflı XX əsr Azərbaycan aşıq poeziyasının görkəmli nümayəndələrindən biridir. O, qərb aşıq mühitinə məxsus sənətkar olmuşdur. Aşıq-şair bütün yaradıcılığı boyu bu aşıq mühitinin ənənələrinə sadiq qalmış, onları qoruyaraq inkişaf etdirmiş, bütün varlığı ilə xalqına, onu yetirən el-obaya bağlı olmuş, yaradıcılığında daim xalqın arzu-istəklərini tərənnüm etmişdir. "Azaflı aşıq poeziyasının bütün şəkillərində əsl sənət nümunələri yaradan, klassik aşıq ənənələrini layiqincə davam etdirən sənətkarlardandır (Paşayev, 2008: 4). Mənsub olduğu mühitin ənənələrini dərindən əxz etmiş sənətkarın yaradıcılığının əsas dövrü sovet dönəminə təsadüf etmişdir. Mikayıl Azaflı klassik ənənələri sovet ideologiyasının sənət və yaradıcılıq sahəsində qoyduğu sərt ideoloji çərçivələrdə davam etdirmiş və yaşatmışdır.

Mikayıl Azaflı şəxsiyyəti və yaradıcılığı ilə Alinə, obasına, vətəninə, dilinə bağlı bir insan olmuşdur. Bu baxımdan onun sənətində milli kimlik məsələləri də özünü bariz şəkildə göstərir. Milli kimlik xalqın mədəni-tarixi köklərini, tarixi yaddaşını, dilini, ədəbiyyatını, folklorunu, mənəvi dəyərlərini və s. özündə birləşdirir. Belə ki, sənətkarın da doğma torpağına, vətəninə, Alinə bağlılığı bunun ən böyük göstəricilərindən biridir. O, bütün varlığı ilə onu yetişdirən qərb aşıq mühitinə bağlıdır. Onun yaradıcılığını bu aşıq mühitindən kənarda təsəvvür etmək mümkün deyildir. Azaflı bu aşıq mühitinin poetik ənənələri əsa-

sında sənətkara çevrilmiş və bu mühitin koloriti onun sazında və sözündə bütün yaradıcılığı boyu yaşamışdır. O, təkcə yaradıcılığı etibarı ilə deyil, eyni zamanda şəxsiyyəti baxımından da aşıq sənətinin klassik ənənələrinin varisi olmuşdur. Onun həyatı xalqının həyatına bağlı olmuş, öz həyatını Alin həyatından kənarda təsəvvür etməmişdir. O, öz sazı və sözü ilə hər zaman xalqın yanında olmuş, onun istəklərinin tərcümanına çevrilmişdir. O, əsl xalq dilində yazırdı, əsərlərində ana dilimizin gözəlliyini, saflığını qoruyurdu, eyni zamanda aşıq sənətini Sovet dönəminin sərt şərtləri altnda yaşadaraq milli kimliyimizin əsas dayaqlarından biri kimi qoruyub saxlayırdı. Sovet ideologiyasının əsas məqsədi milli kimliyi zəiflətmək idi. Mikayıl Azaflı isə öz Alinə, torpağına, türk kimliyinə, sazına və sözünə, ana dilinə dərindən və böyük sevgi ilə bağlı idi. Erkən yaşlarda sənətə başlayan sənətkar öncə "Coşğun" təxəllüsü ilə yazmış, daha sonra isə doğma kəndinin adını özünə təxəllüs götürmüşdü. Bu da onun milli kökə bağlılığını göstərir. O, öz sənəti ilə milli kimliyimizi sazında, sözündə, sənətində daşıyaraq, daim onun yaşamasına xidmət edib. Təsadüfi deyildir ki, Mikayıl Azaflı bütün türk dünyasında tanınmış, el arasında "Qoca qartal" təxəllüsü ilə məşhurlaşmışdır.

Əsərlərinə əsasən deyə bilərik ki, Mikayıl Azaflı bütün yaradıcılığı boyu ənənəyə sadiq qalmış, Sovet rejiminin sərt tüğyan etdiyi vaxtlarda belə öz sadiqliyində qalmışdır. Qeyd etdiyimiz kimi Sovet rejimi aşıqların ənənədən uzaaqlaşaraq partiyaya, Leninə, Stalinə, kolxoza və s. mövzulu əsərlər yazmasını tələb edir, aşığı "kommunist ideallarının carçısı" kimi görmək istəyirdi. Lakin Azaflı bununla barışmayaraq hər zaman sənətini, sazını, sözünü ənənə, azadlıq, həqiqət yolunda qoruyub saxlamışdır. Mikayıl Azaflı ilk Sovet-Stalin rejiminin təqibinə hələ 14 yaşında ikən –məktəbdə oxuyarkən uğramışdır. Müəllif Eyyub Akman Mikayıl Azaflı irsinin araşdırıcısı Ali Kafkasyalıya istinadən yazır: "Sinifdə rəsm dərsi keçirilirdi. Müəllimimiz bizdən o dövrdəki dövlət başçısı Stalinin portretini çəkməyimizi söyləmişdi. İşimizi bitirmək üzrəykən, mənim rəsmimin üzərinə mürəkkəb töküldü. Bu hadisəyə görə məni məhkəməyə apardılar. "Sən Stalinin üzərinə qəsdən mürəkkəb tökdün. Niyə tökdün? Səni kim öyrətdi? …" kimi suallarla məni sorğu-suala tutdular. Günahkar hesab edilərək həbs olundum. Amma bir yolunu tapıb qaçdım. Xeyli zaman Gəncə, Qarabağ bölgələrində gizlənərək dolaşdım. Sonradan yenidən tutularaq həbs olundum" (Akman, 2007: 260). Prof. Qəzənfər Paşayev isə yazır: "Tovuz rayonunun Qaraxanlı kəndinin el şairi Seyid Bəndənin Sovet dönəmində nəinki məclisdə oxunması, hətta dilə gətirilməsi belə təhlükəli olan

Əlimizdə zorba çomaq,
Başımızda motal papaq,
Ağ şalvarda qara yamaq,
Kommunizmə gedirik biz –

misraları ilə başlayan şeirini hansısa məclisdə oxuduğuna görə Dövlət Təhlükəsizlik Xidmətinin qara siyahısına düşmüş, qara buludlar başının üstünü almışdı. Bu, aşığı həbsxanaya gətirib çıxarmışdı. "Oğurluqda və evində silah saxlamaqda təqsirli bilinib" damğası ilə sənətkar 4 il (1961-1964) azadlıqdan məhrum edilmişdi" (Paşayev, 2008: 6). Həmin dönəmdə aşıq-şair bir sıra şeirlər yazmışdır ki, sonradan onlar "Zindan şeirləri" silsiləsindən təqdim olunmuşdur. Qeyd edək ki, Sovet dönəmində aşıqlar rejimi açıq şəkildə tənqid etsələr, senzura, həbs olunma və s. kimi təqiblərə məruz qalardılar. Ona görə də belə bir şəraitdə

Mikayıl Azaflı da Sovet rejimini açıq şəkildə deyil, dolayı yolla, sazın, sözün dili ilə, folklor obraz və motivləri vasitəsilə tənqid edir, rejimin təqiblərinə qarşı sənəti ilə mübarizə aparırdı. Bu baxımdan aşığın yaradıcılığından bəzi nümunələrə nəzər salaq.

Dövran zindanlara atdı daşımı,
Amansız cəllada verdi başımı.
Qanımla qarışıb axan yaşımı,
Yüyürəm ölürəm, yümürəm olmur (Azaflı, 2008: 447).

Gördüyümüz kimi, sənətkar haqsız olaraq həbsə düşdüyünü, bu səbəbdən də ömrünün illərini zindanlarda itirdiyini nəzmə çəkmiş, bununla da Sovet rejimini tənqid etmişdir. Burada dövran Sovet siyasi rejiminin, zindan senzuranın, cəllad isə ideoloji sistemin simvolları kimi nəzərdə tutulmuşdur. Nümunədən də görünür ki, aşıq rejimi birbaşa ad çəkmədən, amma ədalətsiz, azadlığı boğan güc kimi təsvir etmişdir. Onun həqiqət, azad düşüncə uğrunda cəza çəkən, amma bununla belə susmayan, sazı və sözü ilə mübarizə aparan bir el sənətkarı olduğunun şahidi oluruq.

Yığvalım daş oldu, taleyim qara,
Gənclik adlı şahı-sultan itirdim.
Dövran zindanlarda çəkdikcə dara,
Ay günəşdən baha sağ can itirdim (Azaflı, 2008: 310).

Bu bənddə aşıq Sovet siyasi rejiminin azad insanı, onun düşüncəsini necə məhv etməsini, gənclik illərini itirməsini poetik dillə nəzmə çəkmişdir. Sənətkar burada bir tərəfdən öz şəxsi hisslərini dilə gətirirsə, digər tərəfdən də xalqın ağrılarını, azadlıq həsrətini ifadə edir. Ümumiyyətlə, sənətkarın bu qəbil şeirlərində zindan və azadlıq anlayışları qabarıq şəkildə özünü göstərir. Belə ki, zindan siyasi rejimin zorakılığını, azadlıq isə xalqın sarsılmaz ruhunu əks etdirir.

Digər nümunəyə nəzər salaq:
Haqq ağlayır, nahaq gülür,
Oğru qalır, doğru ölür.
Düz payını əyri bölür,
Danan danır, kim kimədi.

Vətənimdə qeyrət yoxdu,
Qanununda mürvət yoxdu.
Nə bir xətir, hörmət yoxdu,
Anan anır, kim kimədi (Azaflı, 2008: 78)

misralarından da aşığın vətəninin azad olmadığı, əslində xalqın gerçək halını – təzyiq, azadlıqdan məhrum olduğunu və s. sözün gücü ilə ifadə edirdi.

Azaflı nə desin belə dünyaya,
Olubdur qanunlar tələ dünyaya.

Tarix söylədi ki hələ dünyaya
Bir doğru ədalət, divan gəlməyib (Azaflı, 2008: 441)

Bu şeir Azaflının ictimai-fəlsəfi məzmunlu şeirləri içərisində ən səciyyəvi nümunələrdən biridir. Burada sənətkar artıq insanlıq tarixinin ədalətsizliyini nəzmə çəkmişdir. Aşıq ədalətsizlik gördüyü bu dünyaya gördüyü zülm və ədalətsizliklərə görə deməyə söz tapmır. Burada Sovet rejimi ilə bərabər, həm də ümümbəşəri ədalətsizliyə qarşı bir üsyan vardır. Gördüyümüz kimi məhbəs həyatı yaşayan asıq zəmanədən şikayətlənir, dolayı yolla da olsa sovet dönəminin haqsızlıqlarını dilə gətirir.

Taxdım onun yanar ocağındadı,
Polad zindanların bucağındadı.
Qanlı üfunətin qucağındadı,
Azaflı gah vətən, el deyər ağlar (Azaflı, 2008: 443).

Bu nümunə də sənətkarın azadlıq ideallarını, zülmə mənəvi müqavimət göstərməsini, eyni zamanda vətən və xalq sevgisinin bariz nümunəsidir. Burada həm öz şəxsi həyatını – zindan həyatını, ağır şəraitdəki mənəvi mübarizəsini əks etdirmiş, həm də xalqın ümumi vəziyyətini poetik dillə nəzmə çəkmişdir.Mikayıl Azaflı yaradıcılığında "Zindan şeirləri" silsiləsindən bu cür nümunələrin sayını artırmaq olar.

Nəticə olaraq deyə bilərik ki, XX yüzillikdə aşıq sənətinin sovet ideoloji sisteminin bir detalına, mexanizminə çevrilib öz həqiqi missiyasını itirməkdən qoruyan ən ümdə sənətkarlardan biri Mikayıl Azaflı olub. Onun yaradıcılığı yalnız aşıq sənətinin deyil, eyni zamanda mənəvi azadlıq hərəkatının bir forması olmuşdur. O, Sovet siyasi rejiminin ədalətsizliklərini açıq şəkildə deyil, sazın dili ilə, amma sərt bir şəkildə tənqid etmişdir. Aşıq sovet dönəmində yaratdığı şeirlərdə xalqımızın əsrlər boyu inandığı müqəddəs dəyərləri yaşatmağa çalışmış, eyni zamanda azadlıq və həqiqət carçısı olmuş, beləliklə, öz yaradıcılığı ilə tariximizlə bu gün arasında etibarlı körpü rolunu oynamışdır. Milli kimliyimizdə tarix və yaddaş mühüm rol oynayır. Bu baxımdan Azaflının həbs həyatı, mübarizəsi, sazı və sözü ilə yazıb yaratması bu yaddaş koduna çevrilib.

ƏDƏBİYYAT

Azaflı, M. (2008). Qoca Azaflıyam. Bakı: Nurlan, 760 səh.

Akman, E. (2011). Azeri aşık Azaflı Mikayıl'ın şiirlerinde türklük bilinci ve iki şiirinin hikayesi. Motif Akademi Halkbilimi dergisi, sayı 1, səh. 260-268

Paşayev, Q. (2008). Mikayıl Azaflının keşməkeşli həyatı və sənət yolu (21.03.1924 – 12.10.1990). Qaca Azaflıyam. Bakı: Nurlan, səh. 3-18.

Səmayə Siruz MƏMMƏDOVA
Azərbaycan Milli Konservatoriyası
ORCID ID: 0009-0008-9395-6920
E-mail: samaya.mamedova.33@gmail.com

TÜRK XALQLARININ MUSİQİSİNDƏ "KÜY": TARİXİ, STRUKTURU VƏ TƏKAMÜLÜ

Özət. Tədqiqat işində "küy" anlayışının etimologiyası, təşəkkülü və türk xalqlarının musiqisindəki çoxşaxəli istifadəsi araşdırılır. Küy termini qədim türklərin musiqi təfəkkürünün dərin qatlarında formalaşaraq təkcə melodik ifadə vasitəsi deyil, həm də milli yaddaşın səs daşıyıcısı kimi çıxış etmişdir. Mərkəzi Asiyada yaşayan qazax, qırğız, eləcə də Volqaboyu tatar və başqırd xalqlarının ənənəvi musiqi irsində bu janr geniş yayılmışdır. Qazaxlarda "küy", qırğızlarda "küü", tatarlarda "köy", başqırdlarda isə "küy" adlanan bu janr, hər xalqın özünəməxsus ifa üslubunda təcəssüm tapır. Məsələn, qazaxlarda dombıra, kıl-kobız, şan-kobız, sıbızğı, qırğızlarda komuz, temir ooz-komuz və çopo çoor alətləri bu musiqi janrının əsas daşıyıcıları kimi çıxış edir. Məqalədə həmçinin müxtəlif türk xalqlarında küyün semantik çalarları, janr təkamülü və müasir dövrdə onun inkişaf istiqamətləri elmi əsaslarla, müxtəlif tədqiqat metodları ilə təhlil edilir. Küy janrının öyrənilməsi təkcə musiqi baxımından deyil, həm də mədəni antropologiya və etnomusiqişünaslıq kontekstində mühüm əhəmiyyət daşıyır. Küy yalnız melodik bir hadisə deyil, həm də xalqın düşüncə tərzini, mənəvi dünyasını və tarixi yaddaşını ifadə edən bədii-fəlsəfi hadisədir. Onun strukturu, intonasiyası və ritmik quruluşu vasitəsilə türk xalqlarının emosional dünyası, təbiətə münasibəti və qəhrəmanlıq ruhu musiqi vasitəsilə canlanır. Müasir dövrdə küy nümunələrinin toplanması, sistemləşdirilməsi bu janrın gələcək nəsillərə ötürülməsi baxımından mühüm elmi-praktik əhəmiyyət kəsb edir.

Açar sözləri: Türk xalqları, ənənəvi musiqi, küy, küü, ozon köy, kıska-küy, simfonik küy.

Summary. The research explores the etymology, formation, and multifaceted use of the concept of *küy* in the music of Turkic peoples. The term *küy*, formed in the deep layers of the ancient Turks' musical consciousness, served not only as a means of melodic expression but also as a sound carrier of national memory. This genre is widespread in the traditional musical heritage of the Kazakhs and Kyrgyz of Central Asia, as well as among the Volga Tatars and Bashkirs. Among these peoples, the genre is known as *küy* in Kazakh and Bashkir, *küü* in Kyrgyz, and *köy* in Tatar, each reflecting a distinctive style of performance.

For instance, among the Kazakhs, instruments such as the *dombra*, *kyl-kobyz*, *shan-kobyz*, and *sybyzgy* serve as the main carriers of this musical genre, while among the Kyrgyz, it is expressed through instruments such as the *komuz*, *temir ooz-komuz*, and *chopo choor*. The article also examines the semantic nuances of *küy* among different Turkic peoples, its genre evolution, and the directions of its development in the modern era, using various scientific research methods.

The study of the *küy* genre is significant not only from a musical perspective but also within the contexts of cultural anthropology and ethnomusicology. *Küy* is not merely a

melodic phenomenon—it is an artistic and philosophical event that expresses the people's worldview, spiritual essence, and historical memory. Through its structure, intonation, and rhythmic organization, the emotional world of the Turkic peoples, their relationship with nature, and their heroic spirit come to life through music. In the modern era, the collection and systematization of *küy* samples carry great scientific and practical importance for the preservation and transmission of this genre to future generations.

Key words: Turkic people**,** traditional music, kuy, kuu, kiska kuy, ozon kuy, simfonic kuy.

Giriş. Türk xalqlarının musiqisində ənənəvi musiqi janrları içərisində qədim tarixə malik olan küy əsas yerlərdən birini tutur. Onun yaranması ilə bağlı çox sayda rəvayətlər, əfsanələr, iddialar mövcuddur. Küy musiqisi həm janr, həm də üslub səciyyəsi daşıyır. Küy qədim instrumental və vokal musiqi kimi qırğız, qazax, türkmən, tatar, başqırd kimi bir çox türk xalqlarının ənənəvi musiqisində yer alır. Küyün instrumental forması daha çox qırğız və qazax xalqlarında yayılmışdırsa, vokal küylərə daha çox tatar və başqırd musiqisində rast gəlinir. Ehtimal etmək olar ki, uzun-kırık musiqi üslubları ilk dəfə özünü məhz arxaik küylərdə göstərmiş, uzun küy və kıska küy formasında təzahür etmişdir.

Etimologiya. Janrın konstruksiyasının təhlilinə keçməzdən əvvəl onun etimologiyasına nəzər salaq. "Küy" sözünə ilk dəfə XI əsrdə yaşayıb-yaratmış görkəmli türk alimlərindən, etnoqraf, filoloq Mahmud Kaşğarinin "Divani Lüğət-it-Türk" lüğətində rast gəlinir. Əsərdə kuk (və ya kük) şəklində verilmiş sözün şeir ölçüsü, söz (zarafat), hava-melodiya, səma, göy rəngi kimi bir çox mənaları qeyd olunmuşdur. Lüğətdə həmçinin kuy (küy) sözü quzu, qoyun sürüsü mənasından savayı, dərənin dibi, düz yer kimi də işlədilib. (Mahmud Kaşğari, 2006) Mahirə Hüseynovanın "Mahmud Kaşğarinin "Divani lüğət-it-türk" əsərinin qrammatik xüsusiyyətləri" adlı elmi tədqiqatında "Karşılatşırmalı türk lehçeleri sözlügü" lüğətinə istinadən belə fikrə də rast gəlirik ki, "çağdaş Türkiyə türkcəsində qədim "kök" sözü "gö", başqırd türkcəsində "kük", tatar dilində də "kük", türkmən türkcəsində "göy" kimi bir çox fonetik variantlarda çıxış edir". (Hüseynova M, 2022) Türk alimi Feza Tansuğ küy sözünü qədim türk kimi qiymətləndirmiş, xoş, sakitləşdirici, heyranedici, sehrli "səs" kimi şərhini vermiş və onun "kükrəmək", "köks" mənalarını daşıdığını, sonrakı dövrlərdə "musiqi" sözü ilə əvəz olunduğunu bildirmişdir. Lakin bəzi alimlərin fikrincə "küy" (tsüy, daha sonra khoğ) sözü çin dilindən qəbul olunmuş və mahnı mənasında çıxış etmişdir. (Hüseynova L, 2023) Saule Uteqaliyeva "Звуковой мир музыки тюрских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии)" ("Türk xalqlarının musiqisində səs dünyas - teoriya, tarix və təcrübə: Mərkəzi Asiyanın ifaçılıq instrumental ənənələri əsasında") adlı fundamental tədqiqatında bu sözün çoxsaylı mənalarını ortaya qoyur: "Qazax və özbəklərdə mövqe, vəziyyət; musiqi, qazax və azərbaycanlılarda kökləmək; tatar, başqırd və özbəklərdə melodiya, hava, motiv, mahnı; qazax və qırğızlarda instrumental pyes, xalq musiqisinin növü və janrı". (Утегалиева С, 2013) Rusiyanın tərkibində yerləşən Altay, Tıva və Şor Türkləri küy yerinə "kay" terminindən istifadə edirlər. Kay termininin başqa mənaları da var. Kay - içtən gələn, cingiltili səsdir, dastan söyləyən ozanlar, boğuq səslə çalıb söyləyərmişlər. Kaylama - dastanları, boğazdan gələn mırıltılı bir səslə çalıb demək; Kaylatma – melodiya ilə dastanı mahnı kimi oxumaq və mənalarını özündə ehtiva edir. (Solakoğlu S,

2011) S. Utqaliyeva kay sözünün mənasını altayların qəhrəmani eposu kimi izah edir. (Утегалиева С, 2013)

Prof. Ramiz Zöhrabov isə belə qənaətə gəlmişdir: "Şərq professional musiqisində şifahi ənənəyə əsaslanan mərkəzi janr müxtəlif regionlarda yaşayan xalqlarda fərqli ad daşıyır. Ərəb və türklərdə makam, azərbaycanlılarda muğam, tacik və özbəklərdə makom, uyğurlarda mukam, iranlılarda dəstgah, hindlilərdə raqa, yaponlarda qaqaku, indoneziyalılarda patet, qazaxlarda küy, qırğızlarda kü və s. adlanır" (Zöhrabov, 2013).

Küy Mərkəzi Asiya və Volqaboyu türklərinin musiqisində həm üslub, həm də janr kimi öz əhəmiyyətini qoruyub saxlamışdır. Daha çox ərəb-fars təsirinə məruz qalmış türk xalqları isə bu anlayışı hava, məqam, makom, makam anlayışları ilə əvəz etmişdir. Orta mövqedə duran özbək musiqisində isə küy sözü musiqi termini kimi işlədilir və melodiya, hava mənalarını ifadə edir. Aşağıdakı cədvəldə küyün müxtəlif xalqlarda daşıdığı mənaları verilmişdir:

Küy	Uyğurlar	Melodiya, mahnı, vokal-instrumental janr
Küy	Özbəklər	Melodiya, mahnı, instrumental əsər, hansısa makomun melodiyası
Küü (kүү) Kyu	Qırğızlar	Melodiya, instrumental janr
Küy	Qazaxlar	Melodiya, instrumental janr
Küy	Astraxan tatarları	Melodiya, instrumental janr
Kũũ	Altaylar	Melodiya, vokal-instrumental janr
Xyuq	Tıvalılar	İnstrumental, vokal-instrumental janr
Küy	Başqırdlar	Melodiya, mahnı, vokal musiqi, instrumental musiqi, vokal-instrumental musiqi, rəqs janrı
Köy (көй)	Tatarlar	Melodiya, mahnı, vokal musiqi, instrumental musiqi, vokal-instrumental musiqi, rəqs janrı
Küy	Qaraçaylılar (Qaraçay-Çərkəz) və balkarlar	Vokal janrı, ağı (qəmgin mahnı)
Küy	Qumuqlar	Melodiya, instrumental janr
Türkü-türkü küyi	Krım tatarları	Vokal və vokal-instrumental janr
Türkü-türkü küyi	Türkiyə türkləri	Vokal və vokal-instrumental janr
Küy, səs-küy	Azərbaycanlılar	Bəzi bölgələrdə musiqi, çoxlu səs

Beləliklə, "küy" anlayışının etimoloji və semantik təhlili göstərir ki, bu termin türkdilli xalqların musiqi təfəkküründə qədim mənəvi-mədəni qatlara söykənən çoxlaylı məna daşıyıcısı kimi formalaşmışdır. Onun müxtəlif dillərdəki fonetik və semantik

variantları türk xalqlarının ortaq mədəni yaddaşını və musiqi düşüncəsinin ümumtürk köklərini əks etdirir.

Mahmud Kaşğaridən başlayaraq müasir tədqiqatçılara qədər bu terminə verilən müxtəlif izahlar, onun dil, məna və janr baxımından çoxqatlı semantik mənaya malik olduğunu bir daha təsdiqləyir. Küyün etimologiyası ilə bağlı müxtəlif elmi yanaşmalar mövcud olsa da, onun ümumilikdə musiqi mənasında işlənməsi, bu terminə bir çox türk xalqlarında musiqi janrı adı kimi rast gəlinməsi ilə təsdiqlənir. Bu da onun ilkin və təməl musiqi anlayışı kimi ümumi türk mədəniyyətindəki mövqeyini möhkəmləndirir.

Küyün genezisi. Elmi müstəvidə tam qarşılığını tapmasa da, rəvayətlərə əsasən, küyün və qopuz, kıl-kobız alətinin yaradıcısı, kıl-kobız aləti üçün bəstələnən əsərin müəllifi Dədə Qorqud olduğunu iddia etmək mümkündür. Alətin hazırlanmasında şam ağacından, birhürgüclü dəvə dərisindən və at tükündən istifadə edilmişdir. Onun bəstələdiyi küylər bu gün də qazax xalq musiqisinin ifaçılıq dövriyyəsində yer alır. Xalq arasında Dədə Qorqudun yaratdığı küylər "Qorqud küyü", "Qorqud makamı", "Qorqud musiqisi" və s. kimi adlarla tanınır. Dədə Qorqudun küyləri özünəməxsus formaya, quruluşa malikdir. Onların forması və melodik quruluşu bir-birinə yaxındır, melodiya əsasən təkrarlanan şəkildə inkişaf etdirilir. Küylər sakit, mülayim səslənir və bir növ ağıya bənzəyir. Qorqudun hər bir küylərində fəlsəfi düşüncələr, ictimai məzmunlu fikirlər yer almaqdadır. Özünəməxsus xüsusiyyətlərdən biri onun improvizasiya olunaraq ifa olunmasıdır. Bu, ifaçının həm emosional, həm də yaradıcı potensialını ön plana çıxarır. Dədə Qorqudun yaratdığı küylərdən "Akku" ("Qu quşu"), "Jelmaya" ("Dəvə"), "Tağrı Tapa" ("Xallı dana"), "Auppay", "Başpay" və s. adın sıralamaq olar. Küylər türk mifoloji düşüncəsi və mənəvi irsi ilə sıx bağlıdır. Qorqud ata küylərində improvizasiyalıq və şifahilik əsas rol oynayır ki, bu da küylərin rondal (dairəvi, təkrarlanan) və variativ (dəyişkən imptovizasiya yönümlü) təbiətini şərtləndirir. Küylərin funksional cəhətdən ayrı-ayrı hissələrə bölmək çətin olur hətta bu qeyri-mümkündür. Melodik inkişaf dalğavari baş verir. Onlar melodik hissələrin fraqmentlərinin təkrarından ibarət olsa da, ritm və faktura cəhətdən fərqlidirlər.

Qorqud ata küylərinin dövrümüzə qədər gəlib çatmasınn əsas səbəblərindən biri də əlbəttə ki, onun ənənələrinin davam etdirilməsidir. Ozan Ketbuğa (XIII), Ozan Sıpıra (XIV), Kaztuqan (XV), Ozan Jiembet (XVII), Ozan Jiembet (XVII), Ozan Ümbetey (XVIII), Ozan Bukar (XVIII), Qoçaq Janak (XIX), Küyşi Ixlas (XIX-XX) və başqaları bu mənada mühüm rol oynayıblar.

Qazaxlarda küy. İndi isə janrın xüsusiyyətlərinin müxtəlif türk xalqlarının və submədəniyyətlərin musiqi təfəkküründəki təfsirini izləyək. Qədim milli instrumental musiqi janrları köçəri həyat sürən qazax xalqının həyatında mühüm rol oynayır. İnstrumental musiqi mərasimlərdə, bayramlarda, o cümlədən gündəlik həyatın müxtəlif anlarında tətbiq olunurdu. Qazax xalq musiqisində geniş yayılmış instrumental musiqi janrlarından biri də küydür. Qazaxıstanda küy ifaçısı "küyşi" adlandırılır. Onlar professional, texniki imkanları geniş, peşəkar ifaçılardır. Bir çox mərasimlərdə onların arasında bir növ yarışma, duel xarakterli ifalar təşkil olunur ki, bu da "tartıs" adlanır. Tartıs zamanı küyşiyə bir melodiya təqdim olunur və onu bir dəfə eşitdikdən sonra ifa etməli və ya həmin melodiya əsasında yenisini bəstələməlidir. Hansı küyşi daha çox bilsə və rəqibindən çox ifa edirsə o da qalib seçilir**.** Dombıra aləti ilə yanaşı kıl-kobız və nəfəsli alət olan sıbızğıda da ifa etməyi bacarırlar. Küy ağıları kıl-kobız və şan-kobızda, çobanların yaratdığı küylər isə sıbız-

ğıda ifa olunur. Hər küyün individual hekayəsi var. Küyşilər əsasən auditoriya qarşısında ifa etməmişdən əvvəl ifa etdiyi küyün mənşəyi, məzmunu və yaranma tarixi haqqında məlumat verir, daha sonra ifaya keçid alırlar. Sözügedən təqdimat dinləyicinin əsəri dərindən anlamasına və hiss etməsinə imkan yaradır. Ketbuqa (XII əsr), Sıpıra jırau (XIV əsr), Katuzqan (XV əsr), Bayjigit (XVII əsr) o cümlədən Abıl (1820-1892), Dauletkerey (1821-1875), Kurmanqazı (1818-1889), Toka (1830-1904), Seytek (1861-1939) və başqalarının timsalında qazax küyşiləri XII əsrdən başlayaraq günümüzə qədər qazax musiqisində janrın təbliği baxımından böyük rol oynayıblar. Adları sadalanan küyşilərin yaradıcılığı qazax musiqi irsində küy ənənəsinin formalaşması prosesində mühüm rol oynayıb. Yaratmaları isə bu gün qazax xalq musiqi yaradıcılığının klassikləşmiş nümunələridir.

Qazax musiqi tədqiqatçıların fikrinə əsasən küyün formalaşması bilavasitə qazax dombıra alətinin quruluşu və texniki imkanları ilə bağlıdır. Qədim zamanlardan dombıra quruluşuna görə iki qrupa ayrılır: Tokpe - Qərbi Qazaxıstan, şertpe isə Şərqi, Cənubi və Mərkəzi Qazaxıstana aiddir. Dombıralar quruluşuna, ölçüsünə görə bir-birlərindən fərqlənirlər. Məsələn, tokpe üslubunda küylər daha çox ritmik və qısa məzmunlu, şertpe isə lirik, emosional ifadəsi güclü küylərlə fərqlənir. Qeyd etmək lazımdır ki, dombıra küyü ənənəsi ifa üslubu və ifa texnikasına görə də 4 məktəbə bölünür:

1. Karatau
2. Jetisu
3. Qərbi
4. Şərqi.

Hər bir məktəb individual ifa texnikası, üslubu və musiqi dilinə malikdir. Məktəblərin hər birinin fəaliyyəti küy janrının zənginləşməsinə və inkişafına böyük töhfələr vermişdir.

Qazax xalq musiqisində tarixi şəxslərə, tarixi hadisələrə o cümlədən sevgiyə, mifoloji qəhrəmanlara həsr edilmiş küylər var. Məsələn, "Aktaban", "Qu Quşu" ("Аққу"), Makedoniyalı İsgəndərə həsr olunmuş "Двурогий Александр", "Bülbül", "Dəvə" ("Бозінген"), "Qəhvəyi qaz" ("Қоңыр қаз") və s. Həmçinin "Toy bastor" adlı küy bayram açılışında, "Estrtu" isə ölüm haqqında xəbər gələn zaman ifa olunur. Sadalanan küylərin ifası zamanı adı çəkilən bir neçə canlıların səsinin imitasiyasını duymaq olur. Misal olaraq "Qu quşu"nda qanadlarının çırpması forşlaq vasitəsilə təzahür edilir. Qazax xalq musiqisində küylər insanların estetik dünyagörüşünü və yaradıcı düşüncə tərzini əks edir.

Qırğızlarda küü (küy). Qırğız xalq musiqisi qədim və zəngin tarixə malikdir. Qırğız ənənəsində "küü" sözü melodiya və instrumental əsər mənasında istifadə olunur. Küü əsasən qırğız xalq çalğı aləti olan komuz və yaylı alət kıl-kıyak, eləcə də nəfəs alətləri surnay, çopo çoor, temir-komuz, jıqaç ooz komuz alətlərində ifa olunur. Qırğız küülərindən "Botoy", "Şınqırama", "Kerbez" və başqalarını qeyd etmək olar. Qazax küylərində olduğu kimi qırğızlarda da küüləri ifa etməmişdən öncə məzmunu təqdim olunur. Lakin bəzi küülərdə danışıq müşayiət edir və bir növ reçitativ musiqi formasına bənzəyir. Bununla da, özünəməxsus ədəbi kompozisiya yaranır.

Qazax və qırğız xalqlarının instrumental musiqi yaradıcılığına nəzər saldıqda, bu ənənələrdə bir sıra ortaq küü, küy formaları və musiqi-mətn motivləri müşahidə olunur: Məsələn, "Kerbez", "Kertoloqoo", "Bülbül", "Kambarxan" və başqaları. Qeyd olunan küylər həm dombıra, həm də komuz ifaçılıq ənənəsində mövcuddur. Onlar həm melodik bənzərlik, həm də tarixi-mifik məzmun baxımından qazax küyləri ilə ortaq cəhətlərə malikdir.

Hər iki xalqın ortaq musiqi təfəkküründə mövcud olan nümunələrdən biri də "Kambarxan" küyüdür. "Kambarxan" sözü iki hissədən ibarətdir. Küylərin mahir ifaçısı, şertpe məktəbinin ustası Bazaralı Muptekeyev qeyd etmişdir ki, "kam" sözünün mənalarından biri də məhz küydür. Digər mənası isə "şaman"dır, "xan" sözü isə mahir ifaçıya, musiqiçiyə deyilir. Lakin qədim mifologiyaya əsasən Kambar yağış hamisi olub və Mərkəzi Asiyada mifoloji obrazdır. "Kambarxan"nın hər iki xalqda girişi marşvaridir və oxşarlıqlar aydın duyulur. Amma, ritmik baxımından fərqlənirlər. Qazax versiyasında küy daha çox lirizm və ahəng üzərində qurulursa, qırğız variantında daha dinamik və ritmik vurğulara əsaslanır. Bu amil "Kambarxan" küyünün qırğız musiqi yaradıcılığında geniş yayılmasına şərait yaradıb.

Tatarlarda köy (küy). Küy anlayışına biz tatar və başqırd xalqlarında da rast gəlirik. Tatar və başqırd xalq musiqisi bir-birinə yaxındır, lakin bir sıra fərqliliklər də gözdən yayınmır. Hər ikisində küy həm vokal, həm də instrumental musiqi deməkdir. Tatarlarda bu terminə "köy" deyilir. Tatar xalq musiqisində müxtəlif köylər var. Ozın köy (uzun hava), kıska köy (qısa hava), auıl köy (kənd havaları), uyen köylər (oyun havaları). Ozın köyləri "Monlı köy"də adlandırırlar. Mon tatar dilində ifadəlilik deməkdir. Auıl köylər gündəlik həyatda baş verən hadisələrlə bağlıdır. Auıl köylərin bir növü də Uram köy adlanır. "Uram" adlı küylər adətən xor şəklində, unison ifa prinsipi əsasında təqdim olunur. İfa prosesində əvvəlcə bir iştirakçı musiqiyə başlayır, ardınca digər ifaçılar ona qoşularaq melodiyanı birgə şəkildə davam etdirirlər. Tatar xalq musiqisində kıska köylər müstəsna yer tutur və lirik, yumorlu, satirik və s. xüsusiyyətlərilə səciyyələnir. Kıska köylər qədim zamanlardan mövcud olsa da, XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərindən etibarən formalaşmağa başlayıb. Köylərdə rus və digər xalqların musiqi təsiri bariz duyulur.

Başqırdlarda küy. Başqırd xalq musiqisində isə dörd küy üslubu formalaşmışdır: Xamak-küy, kıska-küy, xalmak-küy və ozon-küy. Başqırdlarda bu termin çoxmənalıdır. Bəzi hallarda janr mənasında, digər hallarda isə melodiya mənasında işlənir. Müvafiq üslubuna, mahnıların musiqili və poetik quruluşuna, habelə ifa tərzinə görə bu küy üslubları eyni qrup daxilində də fərqlənə bilir.

1. Xamak-küy sadə və reçitativ-deklamasiyalı küydür. Misranın ritmik ifadəliliyini vurğulamaq üçün melodiya köməkçi rol oynayır.

2. Kıska-küy sürətli tempdə ifa olunur. Ritm baxımından dəqiq, melodiya isə sadə olur. Bu nümunələr məzmun etibarilə xoş əhval-ruhiyyəlidir.

3. Xalmak-küy (sakit nəğmə) uzun və qısa üslubların arasında aralıq bir mövqe tutur. Bu növdə olan nümunələrin sayı çox deyil. Onlar asta, mülayim tempdə səslənir. Bir çox musiqişünaslar xalmak-küylərini yarı uzun hava adlandırır.

4. Başqırd xalq musiqisində çətin və özünəməxsus üslublu melodiya isə instrumental xarakterli ozon-küydür. Baxmayaraq ki, ozon küylər daha çox vokal-instrumental musiqi kimi tanınır, amma başqırdlarda instumental şəkildə də öz əksini tapıb.

5. Başqırd mahnıları arasında çox olmayan nümunələr də var ki, ozon-küy və kıska-küy üslubunu birləşdirir. Belə forma kuşka-küy adlandırılır. Nümunə kimi "Yeren-kaşka", "Elmalek", "Kaqarman-kanton" və başqalarını misal göstərmək olar.

6. Tatarlarda olduğu kimi başqırd musiqisində auıl-küylər də var və onlar kıska-küylərdən fərqlənirlər. Bu küylərdə əsasən kənd həyatında baş verən hadisələr təcəssüm olunur.

XX əsrin ilk yarısında Qazaxıstan musiqisində küy janrının simfonik təfəkkürlə uzlaşdırılması prosesi milli musiqi irsinin professional bəstəkarlıq məktəbinə inteqrasiyasını təmin edən mühüm mərhələ olmuşdur. Proses XX əsrin 20-40-cı illərini əhatə edir. Bəstəkarlardan Y.Q.Brusilovski (1905-1981), A.V.Zatayeviç (1863-1936), Ə.K.Jubanov və başqalarının yaradıcılığında qazax xalq musiqisinin Avropa janr və formaları ilə uzlaşdırılması müşahidə edilir. Küyün opera, simfoniya, kamera-instrumental əsərlər, fortepiano pyesləri kimi janrlara inteqrasiyası baş verir. Məsələn, 1937-ci ildə ilk dəfə B.Yerzakoviç Dauletkereyin "Jelderme" ("Dəvə") küyünü fortepiano üçün aranjeman edib və həmin küy 1948-ci ildə bəstəkarın simli kvartetinin orta hissəsində səsləndirilib. Qazaxıstanın görkəmli bəstəkarı Yevgeni Brusilovski də öz yaradıcılığında küylərə müraciət edib. Qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkar Qazaxıstan musiqisində simfoniya janrına ilk müraciət edən müəllifdir. Y.Brusilovski "Sarı Arka" ("Qızıl Addım" 1944) simfonik suitasının birinci hissəsində "Aksak kulan" küyünə, daha sonra ikinci Skertso hissəsində Kurmanqazının "Balbıraun" küyünə müraciət edib. "Balbıraun" küyünü bəstəkar VI simfoniyasının final hissəsində də səsləndirmişdir. VI simfoniyanı bəstəkar məşhur qazax küyşisi olan Kurmanqazıya həsr edib və əsərin adı da məhz "Kurmanqazı" adlanır. Əsər küy janrının milli intonasiyalarla simfonik janrda ifa olunması baxımından xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

Ümumiyyətlə, XX əsr qazax musiqi yaradıcılığı üçün çiçəklənmə dövrü hesab olunur. Çünki bu dövrdə ilk dəfə olaraq yeni simfonik küy yaranmışdır. Simfonik küy qazax bəstəkarların yaradıcılığında eləcə də formalaşmasında əhəmiyyətli rol oynayıb. Simfonik küyün banisi Yerkeqali Raxmadiyevdir (1932-2013). O, simfonik küyün ilk nümunələrini yaratmaqla qazax simfonik musiqisinin yeni mərhələsini başlatmışdır. Bunlardan "Dayrabay" (1961), "Serper" (1968), "Kudaşa duman" (1973), "Orıtpa" (1977) əsərlərinin adın çəkmək olar. Y.Raxmadiyevin "Dayrabay" simfonik küyü XIX əsrin II yarısında yaşayıb-yaratmış küyşi Dayrabaya həsr edib. Küy xoş, şən, sevinc əhval-ruhiyyəsi ilə seçilir və qazax xalq şənlik ruhunu əks edir. Təsadüfi deyil ki, bəstəkar ilk redaksiyasında bu əsəri "Bayram" ("Мерекелі") adında qeyd etmişdir. Dayrabay küyü üç registr bölgüsünə malikdir: bas buın (birinci hissə), orta buın (orta hissə) və saqa (kulminasiya). Orijinal küylə simfonik küyü bir-birinə tematik cəhətdən bağlayan hissə bas-buındır. Bas buın refren rolun oynayır və mövzu inkişaf edərək dombıranın orta registrində yəni orta buında, daha sonra kulminasiya nöqtəsi hesab olunan saqada səslənir. Saqada səslənən mövzu tədricən orta buına, daha sonra bas buına düşərək nəticələnir. Dayrabay simfonik küy üçqat tərkibli simfonik orkestr üçün yazılmışdır. Əsərdə bəstəkarın əsaslandığı ənənəvi küyün hissələrini görmürük (bas buın, orta buın və saqa). Simfonik küy sadə üçhissəli reprizli formada yazılıb. Dayrabay küyü ilə bu əsərin oxşar cəhəti odur ki, burada orijinal küyün xüsusiyyətlərindən biri olan sürətli temp və coşqulu əhval-ruhiyyə qorunub saxlanılmışdır.

Hazırda simfonik küy Mərkəzi Asiyada özünəməxsus orkestr musiqisi janrına çevrilib. Simfonik küyə təkcə qazax bəstəkarları deyil, digər xalqa mənsub bəstəkarlar da müraciət edib. Bu baxımdan başqırd bəstəkarı Azamat Xasaşin yaradıcılığı xüsusi qeyd olunmalıdır. O, simfonik küy üslubunda əsər bəstələyən ilk başqırd bəstəkarlarındandır. Bəstəkarın dördhissəli "Altın orda" simfonik küyü bu üslubda yaradılan əhəmiyyətli nümunələrdən biri hesab olunur.

Nəticə. Küy janrının tarixi inkişafı və simfonik musiqiyə inteqrasiyası türk xalqlarının musiqi düşüncəsinin təkamülünü və milli bədii təfəkkürün universallaşma prosesini

əks etdirir. Proses ənənəvi musiqi irsinin müasir sənət müstəvisində yenidən dəyərləndirilməsinə və milli kimliyin musiqi vasitəsilə ifadəsinə şərait yaradıb.

Küyşilər tərəfindən yaradılan küylər böyük, əhəmiyyətli yer tutur. Küy ənənəsi yeni nəslin küyşiləri tərəfindən uğurla yaşadılır. Küylərdə təkcə xalqın köçəri həyat tərzi deyil, eyni zamanda onun həyat və ölüm haqqında fəlsəfi düşüncələri əks olunub. XX əsrdə isə küy simfonik musiqiyə də nüfuz edərək yeni həyata qədəm qoymuşdur. Bu janr tədricən bəstəkarların yaradıcılığında formalaşaraq inkişaf etmiş, simfonik küy kimi populyarlıq qazanmışdır. Günümüzdə də bəstəkar yaradıcılığında küy janrı layiqincə təbliğ olunur. Simfonik küy janrında yeni münunələr yaradılır. Bu tendensiya bəstəkar yaradıcılılğının inkişafında, formalaşmasında da böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Türk xalqları üçün küy təkcə musiqi forması deyil, eyni zamanda bu xalqların tarixi yaddaşı, mifik dünyagörüşü və estetik duyumu ilə sıx bağlı olan bir ifadə vasitəsidir.

ƏDƏBİYYAT

Mahmud Kaşğari. (2006). "Divanü lüğat-it-türk". Dörd cilddə. III cild. Bakı: Ozan, 400 s.

Hüseynova L.Ş. (2023). Türk xalqlarının musiqisi. Bakı, 180s.

Hüseynova M.N. (2022). Mahmud Kaşğarinin "Divani lüğət-it-türk" əsərinin qrammatik xüsusiyyətləri. Bakı

Səfərova Z.Y. (1999). Dədə Qorqudun musiqi dünyası // "Kitabi-Dədə Qorqud" (Məqalələr toplusu). Bakı: Elm, 159s.

Zöhrabov R.F. (2013). Azərbaycan muğamları Bakı 336s.

Onat H. (2021). Geleneksel kazak müziği icraları ve performans özelliklerinin performans teori açısından incelenmesi. Bursa 156s.

Solakoğlu S. (2011). Türklerde küy sanatı ve kazak türklerinin küy geleneği. 226s.

Утегалиева С. (2013). Звуковой мир музыки тюрских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). М.: Композитор, 528с.

Şəfəq ƏLİYEVA
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
AMEA Mərkəzi Elmi Kitabxana
ORCID ID: 0000-0003-3633-0143
E-mail: redshafag@gmail.com

MİLLİ KİMLİYİMİZİN FORMALAŞMASINDA AŞIQ ƏDƏBİYYATININ YERİ VƏ ROLU

Özət. Məqalə milli kimliyinin formalaşmasında aşıq ədəbiyyatının roluna həsr olunmuşdur. Orta əsrlərdən başlayaraq, sazın və sözün vəhdəti üzərində formalaşan aşıq sənəti Azərbaycan xalqının dünyagörüşünün, həyat fəlsəfəsinin və mədəni kimliyinin bədii ifadəsinə çevrilmişdir. Aşıqlar yalnız bədii yaradıcılıqla məşğul olmamış, həm də sosial institut rolunu oynamışdır. Onlar xalqın tarixi yaddaşının qoruyucusu rolunda çıxış etməklə, ictimai rəyin ifadəçisi, milli ideyaların daşıyıcısı olmuşlar. Bu xüsusiyyət aşıq sənətini adi bədii yaradıcılıqdan ayıraraq onu milli kimlik formalaşdıran mədəni sistemə çevirmişdir.
Açar sözlər: milli kimlik, aşıq sənəti, özünüdərk, mənəvi dəyərlər, milli irs.

Summary. The article is devoted to the role of ashig literature in the formation of national identity. Since the Middle Ages, ashig art, which was formed on the unity of music and words, has become an artistic expression of the worldview, philosophy of life and cultural identity of the Azerbaijani people. Ashigs were not only engaged in artistic creativity, but also played the role of a social institution. Acting as the guardians of the historical memory of the people, they became the exponents of public opinion and bearers of national ideals. This feature distinguished ashig art from ordinary artistic creation and turned it into a cultural system that forms national identity.
Keywords: national identity, ashig art, self-awareness, spiritual values, national heritage.

Giriş. Milli kimliyin formalaşması hər bir xalqın tarixi inkişafının əsas istiqamətlərindən biridir. Milli kimliyimizi formalaşdıran mənəvi dəyərlər aşıq ədəbiyyatının əsasını təşkil edir. Xalqın kollektiv müdrikliyinin mükəmməl xəzinəsi kimi aşıq ədəbiyatı milli kimliyin formalaşmasında mühüm rol oynayır. O, çoxəsrlik təcrübəni və dəyərləri, xalqın mədəni irsini və milli ruhunu əks etdirən əsas element kimi tarixi-mədəni ənənələrin qorunub saxlanılması və ötürülməsini həyata keçirir, formalaşmasına kömək edir; milli irsi qoruyub saxlamaqla yanaşı, onun inkişafına və müasir millət olaraq yaşanmış tarixi hadisələri tərənüm edir. Eyni zamanda keçmişin yaddaşını qorumağa və bu yolla əcdadlarla əlaqələri möhkəmləndirməyə kömək edir ki, bu da milli özünüdərk üçün vacibdir. Bundan əlavə, aşıq ədəbiyyatı mədəni xüsusiyyətlərin və milli xarakterin ifadə vasitəsi kimi xalqın dil və mentalitetinin xüsusiyyətlərini əks etdirir, milli ruhun şərhinə də öz töhfəsini verir. Aşıq ədəbiyyatı həm də ona görə xüsusi əhəmiyyət kəsb edir ki, milli ruhu təbliğ etməklə yanaşı, insanların birləşməsinə, ümumi dəyərlərin və ənənələrin formalaşmasına vəsilə olur. Hələ keçmiş zamanlardan başlayaraq milli genofondumuzun tərkib hissəsi olan dastanları bir yerdə dinləməklə insanlar birlik və vahid xalqa mənsubluq hissini gücləndirmişlər. Yazılı ədəbiyyata, incəsənətə, xalq mədəniyyətinə təsir göstərməklə, aşıq

ədəbiyyatı ənənəvi milli hekayələrə və əfsanələrə marağı qorumağa kömək edir. Beləliklə, qloballaşma və multikulturalizmin getdikcə geniş vüsət aldığı müasir dünyada aşıq ədəbiyyatı identikliyin və mədəni müxtəlifliyin qorunmasında mühüm amil olaraq qalır. Bu, xalqlara və milli qruplara öz unikallığını qorumağa və ümumi mədəni mənzərəyə töhfə verməyə kömək edir, milli-mədəni irsin qorunmasına birbaşa təsirini göstərir və xalqın həyatında aktual və mühüm element olaraq qalır. Xalqın milli-mənəvi dəyərlərinin, adət-ənənələrinin və tarixi yaddaşının qorunmasında müstəsna əhəmiyyəti olan aşıq sənəti əsrlər boyu xalqın ictimai-siyasi, mənəvi və estetik həyatını ifadə edən, milli şüurun inkişafına təsir göstərən mühüm faktorlardan biri kimi çıxış etmişdir. Türk xalqlarının ortaq irsindən qaynaqlanaraq ozanlardan, Dədə Qorquddan başlayan bu yol əsrlər boyu aşıqlar vasitəsilə davam etmişdir. Aşıqlar təkcə şair və sənətkar yox, həm də xalqın söz ustadı, müdrik məsləhətçisi, mənəvi dayağı olmuşdur. Onların yaratdığı əsərlərdə xalqın qəhrəmanlıq ruhu, məhəbbəti, vətən sevgisi və həyat fəlsəfəsi əks olunmuşdur.

Xalqın tarixini, adət-ənənələrini, dilini və düşüncə tərzini nəsildən-nəsilə ötürən güclü vasitə olmaqla yanaşı, dil və üslub baxımından da xalq danışığının saflığını qoruyub saxlayan aşıq sənəti bununla milli dilimizi incəliklə yaşatmışdır. Alman alimi Leybnitsin məşhur kəlamı var: "Mənə mükəmməl dil verin, sizə mükəmməl mədəniyyət verim". Göründüyü kimi, ustad aşıqların folklorumuzun, musiqi mədəniyyətimizin yayılmasında, sevilməsində, dilimizin saf, təmiz, duzlu, şirin olmasında xidmətləri əvəzsizdir (Azaflı, 2008:10).

"Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında ozan obrazının mövcudluğu bu ənənənin köklərinin dərinliyini sübut edir. Orta əsrlərdən etibarən isə saz və söz birliyi üzərində formalaşan aşıq sənəti Azərbaycan xalqının dünyagörüşünün, həyat fəlsəfəsinin və mədəni kimliyinin bədii ifadəsinə çevrilmişdir. Dünyanın ən unikal poetik sənət hadisələrindən olan aşıq sənəti 28 sentyabr – 2 oktyabr 2009-cu il tarixində Birləşmiş Ərəb Əmirliyinin Qeyri-maddi mədəni irsin qorunması Komitəsinin 4-cü sessiyasının yekun qərarına əsasən YUNESKO-nun Qeyri-maddi mədəni irs siyahısına daxil edilmişdir. Bu qərarla Azərbaycan aşıq sənətinin mədəni irsin ən qədim nümunələrindən biri olduğu beynəlxalq səviyyədə bir daha təsdiqlənmişdir. Aşıq sənəti sinkretizmi ilə sənətkarlığın ən bariz göstəricisi sayılır. Özündə söz, musiqi və hərəkəti harmonik şəkildə birləşdirən aşıq sənəti çoxəsrlik tarixə, əsrlərlə cilalanıb təkmilləşən zəngin ənənəyə malikdir (Qəsəbova, 2015:7). Maraqlıdır ki, aşıqlar yalnız bədii yaradıcılıqla məşğul olmamış, həm də sosial institut rolunu oynamışdır. Onlar xalqın tarixi yaddaşının qoruyucusu rolunda çıxış etməklə, ictimai rəyin ifadəçisi, milli ideyaların daşıyıcısı olmuşlar. Bu xüsusiyyət aşıq sənətini adi bədii yaradıcılıqdan ayıraraq onu milli kimlik formalaşdıran mədəni sistemə çevirmişdir.

Milli kimliyin formalaşmasında aşıq ədəbiyyatının əsas istiqamətlərini belə qruplaşdırmaq mümkündür:

1. **Dil və üslubun qorunması:** Aşıq poeziyası xalq dilinin saflığını, milli leksikanın zənginliyini və danışıq üslubunun bədii-estetik imkanlarını nəsildən-nəslə ötürmüşdür. Bu fakt milli kimliyin ən mühüm elementi olan dilin qorunmasında əvəzsiz rol oynamışdır.

2. Vətənpərvərlik və milli şüurun inkişafı: Aşıqların yaradıcılığında vətən sevgisi, torpağa bağlılıq, qəhrəmanlıq motivləri aparıcı xətt təşkil etmişdir. Məhz bu aparıcı xətt xalqın milli həmrəylik ruhunu möhkəmləndirmiş, azadlıq ideyalarının formalaşmasına zəmin yaratmışdır.

3. Mənəvi və etik dəyərlərin təbliği: Aşıq şeirində sədaqət, mərdlik, insana hörmət, ədalət kimi dəyərlər bədii-estetik formada təbliğ olunmuşdur. Bu isə milli kimliyin əxlaqi-estetik bazasının möhkəmlənməsinə xidmət etmişdir.

4. Milli oyanış və ictimai-siyasi təsir: Xüsusilə XIX əsrin ikinci yarısı və XX əsrin əvvəllərində aşıqlar maarifçilik hərəkatının, milli azadlıq ideyalarının daşıyıcıları olmuşdur. Yazılı ədəbiyyata çıxışı məhdud olan kənd icmaları üçün aşıqlar həm maarifçi, həm də milli şüurun oyadıcısı funksiyasını yerinə yetirmişlər.

Milli kimliyinin formalaşmasında aşıq ədəbiyyatının təsir dairəsi yalnız bədii-estetik müstəvi ilə məhdudlaşmır, həm də sosial, mənəvi, tarixi və ideoloji sferaları əhatə edir. Xalqın dilini, yaddaşını, mənəvi dəyərlərini və azadlıq arzularını qoruyub yaşadan bu sənət milli kimliyin formalaşmasında ən mühüm mədəni mexanizmlərdən biri kimi çıxış etmişdir. Milli kimlik ifadəsində bədii məkan və tarix seçimi, folklorizm və mifologizm elementlərinin fəallaşması da xüsusi funksional əhəmiyyət daşıyır. Milli qəhrəmanlar, müdriklər, haqqa yol açan gözəllər, ağıllı, namuslu kişilər və qadınlar, epos qəhrəmanları, cəsur gənclər və s. millətin arzu və istəklərinə uyğunlaşdırılmaqla bərabər, eyni zamanda milli imic daşıyıcıları kimi də diqqət cəlb edirlər (Tahirə Məmməd, 2019:73). Dastanlarda əksini tapan obrazlar, Xeyirin Şər üzərndə qələbəsi, insanların gələcəyə inamı milli imicin inikası kimi sosial və mədəni həyatın bütün sferalarına nüfuz etməkdədir. Bu da aşıq sənətinin və onun ortaya çıxardığı möhtəşəm bədii ədəbiyyatın çoxyönlü və çoxçeşidli tarixi-mənəvi qaynaqlara söykəndiyini göstərir. Bu tarixi-mənəvi qaynaqlardan yaradıcı şəkildə bəhrələnən aşıq ədəbiyyatı özünəməxsus və təkrarsız özəlliklərə malikdir. Bütün başqa keyfiyyətləri ilə yanaşı, birinci növbədə milli ədəbiyyat hadisəsidir. Öz metrik və melopoetik göstəricilərinə görə o nə şifahi xalq ədəbiyyatına, nə də yazılı divan ədəbiyyatına bənzəmir. O, türk etnik-mədəni sisteminin birbaşa özünə onun tarixi-genetik təbiətindən doğan xüsusi bir ədəbiyyat tipidir (Qasımlı, 2017:34).

Qurbani (XVI əsr), Abbas Tufarqanlı, Sarı Aşıq (XVII əsr), Xəstə Qasım, Aşıq Valeh, Aşıq Dilqəm (XVIII əsr), Aşıq Alı, Aşıq Ələsgər, Aşıq Hüseyn Şəmkirli (XIX əsr), Aşıq Hüseyn Bozalqanlı, Aşıq Əsəd, Aşıq Mirzə, Aşıq İslam, Aşıq Şəmşir, Hüseyn Saraclı, Əmrah Gülməmmədov, Hüseyn Cavan, Aşıq Kamandar, İmran Həsənov, Mikayıl Azaflı, Əkbər Cəfərov (XX əsr) və b. aşıqların yaradıcılığı yüksək sənətkarlıq məharəti ilə fərqlənir. Müasir aşıqlar həmin sənətkarların ecazkar aşıq havalarından ilhamlanaraq yeni əsərlər yaratmaqdadırlar. Aşıq ədəbiyyatı xalqın həyatı ilə sıx bağlı olduğundan, hər dövrdə zənginləşmiş, kamil sənət əsəri olmuş və bu günə qədər müxtəlif mərhələlər keçirmişdir. Şifahi mədəniyyət hadisəsi kimi aşıq sənəti xalqımızın milli duyum və düşüncə tərzini, saz (musiqi) və söz birliyini özündə yaşadan, klassik ənənəyə bağlı yaşam fəlsəfəsidir (Qəsəbova, 2015: 7).

Yazılmamış qanunlara görə əxlaqi-mənəvi dəyərlər milli mentalitetimizin onurğa sütununu təşkil edir. Ustadnamədən başlamış duvaqqapmaya qədər başdan-başa milli-mənəvi dəyərlərə köklənmiş aşıq ədəbiyyatı isə bu sütunun əsasıdır, – desək, yanılmarıq. Xüsusən də bütün dünya ölkələrində gedən qloballaşma meyilləri, müasir tendensiyalar etik və əxlaqi dəyərlərin vacibliyini vurğulayan, fərdlər arasında dürüstlük, məsuliyyət və empatiya hissini aşılayan milli və mənəvi-əxlaqi dəyərlərə əsaslanmağı zəruri edir. Bu isə həm də dolayısı yolla xalq folkloru nümunələrinin təbliğ olunması deməkdir. Təcrübə göstərir ki, tədris prosesində də bu istiqamətə üstünlük verilməsi insanlarda həmçinin tənqidi düşünmə və problem həlletmə bacarıqlarını təşviq edir və onları cəmiyyətin yaxşılaş-

ması yolunda xalq ədəbiyyatı nümunələrindən bəhrələnən və mənəvi dəyərlərə əsaslanan innovativ həllər hazırlamaq bacarığı ilə təmin edir. Bu isə emosional intellektə diqqət yetirən insanlara emosiyalarını idarə etməyə, empatiyanı inkişaf etdirməyə və sağlam münasibətlər qurmağa kömək edir. Beləliklə, folklora söykənən, mayasında aşıq ədəbiyyatı duran mənəvi dəyərlərin inkişafı erkən yaşlardan başlanılmalı olan zəruri bir proses kimi bütövlükdə cəmiyyəti doğru yola yönəldən və güclü xarakterlə birləşən şəxsiyyət formalaşdırmağa kömək etməklə yanaşı, xalqımızın adət və ənənələrini, mənəvi-əxlaqi dəyərlərini də özündə ehtiva edir, vətənpərvərlik, doğruluq, halallıq, cəsarət, mərhəmət, sadəlik, səmimiyyət kimi müsbət keyfiyyətlər, nəcib insani duyğular aşılayır, dürüstlük, xeyirxahlıq, sədaqət və s. kimi şəxsi xarakter və fəzilətlərin inkişafını vurğulayır. Buna görədir ki, az qala hər misrası bir atalar sözü, zərb-məsəl olan aşıq poeziyası axıcılığı, ürəyəyatımlılığı, dilinin rəvanlığı və sadəliyi ilə hamının dilinin əzbərinə çevrilmişdir:

"Can" deməklə candan can əksik olmaz,
Məhəbbət artırar, mehriban eylər.
"Çor" deməyin nəfi nədi dünyada,
Abad könül yıxar, pərişan eylər (Aşıq Ələsgər, 2003: 65).

Bu yığcam misralarda o qədər dərin məna, söz yükü vardır ki, sanki hər kəlməsi bir əxlaq kodeksi nümunəsidir. Ona görədir ki, "cild-cild kitablardakı mənanı bir neçə kəlməyə sığdıran" atalar sözləri və zərb-məsəllərə ("Haqq nazilər, üzülməz", "Yüz il keçsə, qohum səndən yad olmaz. Mərd bir olar, onda iki ad olmaz", "Qarı düşmən dost olmaz", "Quyu azan, özü düşər", "Yaxşı dost qardaşdan əzəldir" və s.) aşıq poziyasında geniş rast gəlinməkdədir:

Yaxşı dostu, yarı gözlə,
Namus, qeyrət, arı gözlə.
Çətin günü, darı gözlə,
Deyib atalar, babalar.
Qoru haqqı, qoru düzü,
Yıxma mərdi, tutma gözü.
Tələ quran düşər özü,
Deyib atalar-babalar (Azaflı, 2008:41).

Xüsusən də ustadnamələr başdan-başa öyüd-nəsihətlə yoğrulmuşdur. "Ustad nəsihəti" mənasında işlənən ustadnamələrin əsas məğzini əxlaqi və mənəvi dəyərlər təşkil edir. Xalq dastanlarımızın demək olar ki, hamısı öyüd-nəsihət aşılayan ustadnamə ilə başlayır, aşıqlar mübarizəsini qılıncla, silahla deyil, sazla, sözlə aparır və sonda da qalib gəlirlər. Demək olar ki, bütün xalq dastanlarımızda biz Xeyirin Şər üzərində qələbəsinin şahidi oluruq. Mahnı qoşan, ifa edən, rəqs edən aşıqlar bu dastanları elə məharətlə, xüsusi istedadla tamaşaçı-dinləyiciyə çatdırırlar ki, dastanda təsvir olunan hadisələrin həqiqiliyinə şübhə qalmır. Eyni zamanda aşığın özünün də fərdi təhkiyə tərzi olur, onlar yaratdıqları və söylədikləri epik mətnləri canlı xalq danışıq üslubunda, özünəməxsus şəkildə nağıl edirlər. Sırf aşıq dilinə xas təhkiyə formullarının, bədii təsvir vasitələrinin olması dastanın təsir gücünü daha da artırır. Əbəs yerə deyilmir ki, "Aşıq yaradıcılığı elə bir sənət aləmidir

ki, orada şairin də, yazıçının da, ədəbiyyatşünasın da, bəstəkarın da, xanəndənin də, rəqqasənin da istədiyi qədər götürə biləcəyi payı vardır" (Namazov, 2013:376). Bu sənət aləmi isə milli kimliyimizin – milli mənsubiyyətimizin özülünü təşkil edir.

ƏDƏBİYYAT

Aşıq Ələsgər (2003). Şeirlər, dastan-rəvayətlər Tərtib edən: İ.Ələsgər. Bakı: Çinar-çap, 496 s.

Azaflı M. (2008). Qoca Azaflıyam. Bakı: Nurlan, 784 s.

Dr. Rajendra Pise. The Role Of Folklore In Shaping National Identity (2023). Journal of Namibian Studies : History Politics Culture, 36, 351-359.

https://doi.org/10.59670/z02xbh19

Qasımlı, M. (2017). Aşıq ədəbiyyatının milli və tarixi özəlliyi // "Folklorşünaslıq" elmi-nəzəri jurnal. – №1–S.34 –40.

Qasımlı, M. (2017). Folklor və ədəbiyyat araşdırmaları. Bakı: Elm və təhsil, 474 s.

Qəsəbova, İ. (2015). XX əsr Qazax aşıq mühiti. Bakı: Elm və təhsil, 196 s.

Namazov, Q. (2013). Ozan-aşıq sənətinin tarixi. Bakı: Elm və təhsil, 2013, 480 s.

Tahirə Məmməd (2019). Milli kimliyin bədii imicdə inikasi // Ədəbiyyat və incəsənət: milli kimlik və mənəvi zənginlik (I kitab). – S. 71-109.

Таира КЕРИМОВА
Докт. фил. по искусств,
доцент, Турция
E-mail: altaira@windowslive.com

О ПЕРСПЕКТИВАХ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА КАЛВАЛЫ АЛИ ДЕДЕ В СВЕТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЮРКОЛОГИИ

Резюме. Автор книги «Али Деде – одна из вершин азербайджанской традиционной музыки» предлагает два подхода к дальнейшему исследованию творчества великого мастера. Метод исторической ретроспекции, примененный в книге, привел к обнаружению традиции военной музыки: оркестров ноубати-задан и нагарахана. Предлагая в дальнейшем более детально исследовать бытование военной музыки в Азербайджане в контекте развитых тюркских культур средневековья, автор в тоже время призывает к теоретическому анализу сочинений Али Деде как матрицы общетюркских музыкальных геномов (термин Р.Мамедовой Сарабской).

Ключевые слова: историческая преемственность, ретроспекция, дворцовая культура, военная музыка, нагарахана, матрица, геноформула, музыкальная тюркология.

MUSİQİ TÜRKOLOGİYASI KONTEKSTİNDƏ KALVALI ALİ DƏDƏNİN YARADICILIĞININ TƏDQİQİ PERSPEKTİVLƏRİ

Xülasə. "Azərbaycan musiqisinin Əli Dədə zirvəsi" adlı kitabın müəllifi ustadın yaradıcılığının gələcək tədqiqi üçün iki yanaşma təklif edir. Kitabda tətbiq olunan tarixi retrospeksiya metodu hərbi musiqi ənənələrinin aşkara çıxarılmasına imkan yaradır. Orta əsrlərin inkişaf etmiş türk mədəniyyətləri kontekstində Azərbaycanda hərbi musiqinin yaşam formasının daha detallı şəkildə araşdırılması təklif edilməklə yanaşı, R. Məmmədova - Sarabskaya tərəfindən işlədilən terminə əsaslanılaraq Əli Dədənin əsərlərinin ümumtürk musiqi genomlarının ilkin mənbə kimi nəzəri təhlilinə də diqqət cəlb edilir.

Açar sözlər: tarixi varislik, retrospeksiya, saray mədəniyyəti, hərbi musiqi, nağaraxana, matrisa (ilkin mənbə), genoformul, musiqi türkologiyası.

Summary. The author of the book "Ali Kerimov — One of the Summits of Azerbaijani Traditional Music" proposes two approaches to the further study of the great master's creative legacy. The method of historical retrospection applied in the book led to the discovery of a tradition of military music: the orchestras of noubati-zadan and nagarakhana. While suggesting a more detailed exploration of the practice of military music in Azerbaijan within the context of the advanced Turkic cultures of the medieval period, the author also calls for a theoretical analysis of Ali Dede's compositions as a matrix of common Turkic musical genomes (a term introduced by R. Mamedova Sarabska).

Keywords: historical continuity, retrospection, court culture, military music, nagarakhana, matrix, genoformula, musical Turkology.

Введение. В 2024 и 2025 годах музыкальная общественность Азербайджана отмечает два значительных события. Это 150-ти летний юбилей Калвалы Али Деде

(1874-1960) – выдающегося музыканта, представителя древней традиции инструментальной духовой музыки Азербайджана, виртуоза игры на балабане и зурне, основателя школы игры на этих инструментах, автора многочисленных мелодий, живущих в памяти народа до сегодняшнего дня. Второе событие – 140 летний юбилей великого провозвестника новой профессиональной музыки Азербайджана, великого композитора, ученого, драматурга и просветителя Узеира Гаджибейли (1885-1948). Многочисленные мероприятия в связи с этими датами – научные симпозиумы, издания книг, проведение концертов и т.д. возродили и значительно расширили аспекты оценок и понимания роли этих выдающихся деятелей в культурной истории Азербайджана и близких тюркских культур. Это помогло также осознать качество и специфику общетюркской общности, объединяющей наши народы.

Мое знакомство с творчеством Али Керимова произошло благодаря выдающемуся этномузыковеду Байраму Гусейнли. Именно он выбрал балабаниста и зурначы Али Керимова из множества талантливых народных музыкантов Азербайджана, с которыми работал, для публикации его творческой биографии в серии В.Беляева «Народные певцы и музыканты». Собранные Б.Гусейнли записи и расшифровки мелодий, сочиненных устадом, биографический и фактологический материалы были собраны мною в книгу, которая вышла в свет в издательстве «Советский композитор» 1984 году. В то время наш труд остался незамеченным, хотя представлял собой образец классического органологического исследования.

За прошедшие 40 лет значительно изменились условия бытования азербайджанской традиционной музыки (в особенности после открытия в Баку Национальной Консерватории), так и научная парадигма, охватывающая различные пласты нашей музыкальной культуры.

Неизмеримо вырос интерес к бытованию искусства игры на балабане и зурне, что явилось результатом деятельности школы инструментальной музыки, взращенной Али Деде и его воспитанниками. Один за другим появились исследования о творчестве великого устада. Среди них надо отметить и нашу книгу «Azərbaycan musiqisinin Əli Dədə zirvəsi» (Kərimova, 2025).

Вернувшись снова к этой теме спустя 40 лет, я попыталась сломать стереотип чисто биографического и панегирического подходов, что, к сожалению, имеет место по сей день.

Значение творческого наследия устада Али Деде далеко не ограничивается сочиненными им мелодиями и династией музыкантов, которых он взрастил. Изучение его жизни и деятельности стало своего рода маяком, который осветил путь в историческое прошлое, помогло понять и увидеть многое в истории азербайджанской музыки и специфике искусства Ширвана. Являясь наследником инструментального искусства, с древности бытующего в этом регионе, Али Деде стал связующим звеном между прошлым и настоящим.

Исследуя репертуар, доставшийся устаду от его учителей, мы можем восстановить картину бытования утерянных или трансформировавшихся традиций, которыми была богата культура Азербайджана в средние века, вплоть до конца XIX века. При этом, следует четко осознавать, что музыкальные традиции, наследниками которых являются музыканты ширванского региона, в том числе и Али Деде, уходят кор-

нями в развитое дворцовое искусство, составляющее славу ширванских шахов. Перечислим основные параметры этого стиля:

1) Героическая музыка для зурны – Джанги, Гахраманы, цикл мелодий, связанных с Кероглу, пешровы, мелодии зорхана, сопровождающие состязания пехлеванов в силе и ловкости;

2) Участие зурначи и баланчы в мугамном ансамбле и сольное исполнение ими мугамов;

3) Сопровождение исполнителями на духовых инстру¬ментах выступлений ашыгов, полное владение их репертуаром, а также сольное исполнение образцов ашыгской музыки;

4) Знание и исполнение шикесте – специфического жанра ширванской вокально-инструментальной музыки;

5) Сочинение и исполнение танцевальных мелодий.

Феномен Али Деде располагает предпосылками к более глубокому погружению в истоки и специфику данного явления. Так, это исследование позволило мне найти следы бытования многовековой традиции военной музыки при дворце Ширваншахов со столицей в Шемахе, где в XIX и XX веках расцвело искусство Али Деде. В таких мелодиях как «Короглунун нагарасы» и «Джанги» хранится память об этом утерянном звене нашей музыки. Первый шаг в этом направлении уже заложен в нашей книге о великом представителе данной традиции Калвалы Али Деде. Метод исторической реконструкции, предложенный в указанной работе, ждет своих последователей.

Этномузыковедческий подход к осознанию поливекторности творчества Калвалы Али Деде позволил воссоздать картину средневековой музыкальной жизни Ширвана – родины выдающегося музыканта. Первым и главным фактором, обусловившим параллельное развитие здесь различных видов профессионального музыкального искусства, явилось наличие многовековой государственности, и соответственно этому светского придворного музыкального искусства. Государство Ширваншахов просуществовало с IX по XVII века и располагало всеми атрибутами культурной жизни средневекового Востока, подобно другим тюркским империям Ближнего Востока и Средней Азии. Это в свою очередь обеспечило наличие и военных оркестров типа новбати-задан и нагарахана, и развитого танцевального искусства, и профессиональной музыки высокого стиля – прототипа современного мугамата. Приглашение ко дворцу озанов-ашыгов, участие музыкантов нагарахана, табильхана (групп исполнителей на ударных и духовых инструментах) в ежегодных религиозных мистериях Шабих вносило свой вклад в красочную картину музыкальной жизни столичного города.

Традиции совместного музицирования, зародившиеся в дворцовой среде, продолжали существовать в Ширване и после падения шахского дворца, более того, они распространились по ханствам позднесредневекового Азербайджана – Бакинском, Карабахском, Шекинском, Иреванском и таким образом укоренились в культуре народа. Али Деде явился наследником этого миксового стиля, его носителем, тем звеном, которое обеспечило историческую преемственность самобытной азербайджанской музыки. Опыт сравнительного историко-тюркологического исследования позволил нам восстановить утерянную часть нашей культуры – формы и эволюцию су-

ществования военного оркестра в Азербайджане. Именно его наследниками являются ансамбли духовых и ударных инструментов и его репертуар, представленный в наследии Али Деде.

Вместе с тем, еще в книге 1984 года об Али Керимове, мы отмечали его широкий музыкальный кругозор, глубокое знание и виртуозное исполнение на балабане и зурне мугамных дестгяхов с одной стороны, и ашыгских жанров – как поэтических, так и музыкальных (включая танцевальные элементы во время выступления ашыгов) с другой. И эту жанростилевую поливекторность мы также считаем наследием развитой дворцовой культурой Ширвана.

Со временем произошел своеобразный сплав разностилевых ветвей в единый феномен музыкальной культуры Азербайджана с присущей ему ладомелодическим мышлением и языком. Великому Узеиру Гаджибейли удалось выявить универсалии, лежащие в основе традиционной азербайджанской музыке, и обосновать свое открытие как в теоретической [2], так и в практической плоскостях в своих гениальных сочинениях. Доктор искусствоведения, академик Р.Мамедова-Сарабская в книге «Методические основы музыкальной тюркологии» пишет: «Можно говорить о том, что У.Гаджибейли впервые в музыкознании сформулировал музыкально-генетические истоки азербайджанской музыки. Труд У.Гаджибейли отразил богатейший культурный опыт азербайджанской музыки, в контексте которой существовали свои типологически значимые геноформулы, характерные как для азербайджанской музыки, так и для музыкальных систем тюркского пространства» (Гаджибейли,1967).

Широкий кругозор устада Али Деде, техническое совершенство его игры на балабане и зурне, выдающиеся преподавательские способности, сочинение им замечательных композиций, отмечаемые всеми исследователями, оставляли в тени главное достоинство этого музыканта. А это есть факт концентрации в его творчестве основных составных частей единой музыкальной культуры Азербайджана (также как и во всем наследии его великого современника Узеира Гаджибейли). Подчеркну: именно наличие многосоставного художественного континуума музыкальных квантовых полей, их наложение друг на друга, притяжение себе подобных и отталкивание разнородных мельчайших частиц музыкального вещества создало условие для возникновение национального музыкального стиля. Предполагаю, что процессы, происходящие в квантовой реальности, открытые физической наукой, происходят и в ментальном поле творческих личностей, открывающих интонациональные межжанровые точки соприкосновения. Последние порождают явление, названное Р.Мамедовой Сарабской «музыкальными геномами» - носителями нашей музыкальной идентичности.

Гениальность Али Деде, на мой взгляд, заключается в его умении считывать из музыкально-смыслового поля, образованного тысячами возможных звукосочетаний, запечатленных в его этнослухе, эти самые кванты-геномы и создавать на их основе музыку, которая является одновременно и новой, и традиционной. По мысли Р.Мамедовой Сарабской мельчайшие частицы музыкальной материи-геномы образуют геноформулы, которые ученый определяет следующим образом:

«Геноформула – это область генетических универсалий. Она способна ориентировать доминанты регионального музыкального менталитета, целостность звуковыражения ареала, которые позволяют функционировать азербайджанской музыке как

равноправному, паритетному слагаемому музыкальной культуры Евразии, Ближнего и Среднего Востока. Именно геноформула оказалась в центре сложения мелокультуры, а потому послужила порождающим компонентом, который, сохраняя свою самоценность, модифицировался в конкретных образцах. Геноформула лежит в основе тематического материала народной музыки, становится основой структуры, оформляя чаще всего начало, импульс, экспозиционный развивающий и заключительный этапы форм» (Мамедова, 2025).

В этом свете, творчество Калвалы Али Деде, свободное от воздействия других музыкальных систем, представляется мне источником чистейшей субстанции музыкального мышления азербайджанских тюрков. Это идеальная матрица национальных музыкальных геномов, изучение которых и сопоставление с подобными же геномами других тюркских народов приведет к обнаружению общетюркских музыкально-генетических корней, подтверждая тем самым наше нерушимое единство.

Скромный мастер игры на балабане и зурне Калвалы Али Деде, ничего не зная об исследовании своего гениального современника, опираясь на музыкально-историческую память, на этнослух в своих 58 сочинениях (на таком их количестве настаивает исследователь Рауф Бехманлы (Bəhmənli 2025), использовал те же закономерности музыкального мышления азербайджанских тюрков, открытые Узеиром Гаджибейли.

В свете сказанного отмечу, что детальное теоретическое исследование мелодий устада Али Керимова, как матрицы национального музыкального мышления, опирающиеся на ладотональные, и структурно-композиционные геномы предоставит ученым достоверный материал для дальнейших музыкально-тюркологических исследований.

Литература

1.Kərimova, T. (2025). Azərbaycan musiqisinin Əli Dədə zirvəsi. Bakı, 208 s.

2.Гаджибейли, У. (1957). Основы Азербайджанской народной музыки, Азербайджанское государственное музыкальное издательство. Баку, 61 с.

3. Р.Мамедова. (2025). Методологические основы музыкальной тюркологии.Баку, 296с.

4.Bəhmənli, R. (2025). Ustad Əli Dədənin rəqs melodiyaları. Bakı, 160 s.

Vüqar KƏRİMLİ
Kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu
E-mail: yanshaq@gmail.com

TÜRK DÜNYASINDA OZAN-AŞIQ İRSİNİN İDEOLOJİ MAHİYYƏTİ

Özət. Bu məqalə Ozan-Aşıq ənənəsinin türkdilli dünyadakı ideoloji əhəmiyyətini araşdırır. Ozan və aşıqların mirası yalnız zəngin bədii və şifahi poeziya irsi kimi təqdim edilmir, həm də türkdilli xalqların milli şüurunu, mədəni dəyərlərini və tarixi yaddaşını formalaşdırmaqda mühüm rol oynamış güclü bir ideoloji vasitə kimi qiymətləndirilir. Dastanlar, lirik ifalar və şifahi hekayət vasitəsilə Ozan-Aşıq ənənəsi tarixən birliyi təşviq etmək, kimliyi qorumaq və nəsillər boyu əxlaqi, mənəvi və vətənpərvər idealları çatdırmaq üçün xidmət etmişdir. Tədqiqat bu irsin müasir türkdilli dünyada mədəni və ideoloji diskursda davam edən aktuallığını vurğulayır.

Açar sözlər: Türk dünyası, ozan-aşıq sənəti, ənənə, ideologiya, milli kimlik, etno-mədəni yaddaş.

Резюме. В данной статье рассматривается идеологическая сущность наследия озан- ашыгов в тюркском мире. Наследие озан-ашыгской традиции представлено как важнейший элемент культурной памяти тюркских народов, выполняющий не только художественно-эстетическую, но и идеологическую функцию. Через эпические сказания, поэзию и музыкальные выступления ашыг и озаны веками формировали национальное самосознание, укрепляли чувство единства и передавали исторические, нравственные и духовные ценности. Особое внимание уделяется роли этого наследия в сохранении тюркской идентичности и его значимости в современных условиях.

Ключевые слова: Тюркский мир, искусство озан-ашыгов, традиция, идеология, национальная идентичность, этнокультурная память.

Summary. This article explores the ideological significance of the Ozan-Ashik tradition within the Turkic world. The heritage of ozans and ashiks is presented not only as a rich artistic and poetic legacy but also as a powerful ideological tool that has played a crucial role in shaping the national consciousness, cultural values, and historical memory of Turkic peoples. Through epic tales, lyrical performances, and oral storytelling, the Ozan-Ashik tradition has historically served to promote unity, preserve identity, and transmit moral, spiritual, and patriotic ideals across generations. The study emphasizes the continued relevance of this legacy in contemporary cultural and ideological discourse in the Turkic world.

Key words: Turkic world, ozan-ashıg art, tradition, ideology, national identity, ethno-cultural memory.

Giriş. İbtidai insan təbiətlə qarşılaşdıqca öz zəifliyini hiss edib, mübarizə yolları axtarıb. Təbiətə təsir etmək istəyi mübarizə yollarından biri idi. Bu yol mifoloji, yəni ilk rəqs, musiqi və söz sənətini doğurdu. İnsan müqəddəs ruhlar, totemlər, mifik tanrılar yaradıb, onlara inam gətirdi, ritmik səs, söz və məna ifadə edən hərəkətlərlə totemlərə, mifik tanrılara arzu və istəklərini bildirdi.

Qədim insanlar yavaş-yavaş sözə və onun gücünə inanmağa başlamışlar. Qədimdən türk xalqları meşə tanrısı-meşə ruhunu razı salmaq üçün ona hekayələr söyləmişlər. Ovçular ova gedərkən özləri ilə hekayəçilər aparırdılar. Deməli, insan bu qənaətə gəlmişdi ki, qadir ruhlara, tanrılara sözlə təsir etmək olar. O, biri tərəfdən, sözlə, ritmik səs və mənalı hərəkətlərlə tanrıya, totemə tapınır, bir tərəfdən də həmin vasitələrlə öz bədii ehtiyacını ödəyirdilər. Beləliklə də, məclisləri, toyları, şadlıq və dəfn mərasimlərini, digər toplantıları mif söyləyənlər idarə edirdilər. Zaman keçdikcə mif söyləyənlər - hekayəçilər sənətkarlara çevrildilər. Bir çox türk xalqlarında, o cümlədən yakutlarda, başqırdlarda, qırğızlarda belə sənətkarları şamanlar adlandırırdılar. Qədim zamanlarda bu kimi insanları el içində başbilən, ağıl və zəka sahibi, ağsaqqal sayılırdı [Kərimov, 2005].

Türk xalqlarının qədim şifahi söz sənəti yaradıcılarının öhdəsinə daha böyük vəzifələr düşürdü. O həm sənətkar, həm ağsaqqal, həm də bir növ təbib idi. Türk xalqlarının həyatında şamançılıq getdikcə baxşı-varsaq-dərviş-ozan-yanşaq və müasir dövrdə aşıq sənəti kimi formalaşmışdı. Bu vəzifələr böyük rol oynadıqlarından onları çox vaxt müqəddəsləşdirmişlər.

Türk dünyasının zəngin mədəniyyət sistemi içərisində ozan-aşıq irsi xüsusi yer tutur. Bu ənənə təkcə bədii söz sənəti nümunəsi deyil, həm də türk xalqlarının ideoloji dünyagörüşünü, milli yaddaşını və tarixi şüurunu yaşadan bir mənbədir. Ozan və aşıqlar əsrlər boyu xalqın həm mənəvi rəhbəri, həm də ideoloji fikrin daşıyıcısı kimi çıxış etmişlər. Onların yaradıb-yaşatdıqları dastanlar, qoşmalar, gəraylılar və deyişmələr türk xalqlarının milli kimliyini qoruyub saxlayan, birlik və mübarizə ruhunu gücləndirən mühüm vasitə olmuşdur. Türk dünyasında ozan-aşıq irsi müxtəlif bölgələri. tayfa və xalqları bir mədəni-ideoloji çərçivədə birləşdirən vasitə kimi çıxış etmişdir. Aşıq, baxşı, akın, bastakor yaradıcılığı türk xalqlarının ortaq yaddaşını saxlamış, dil, din, mədəniyyət və adətlərin gələcək nəsillərə ötürülməsini təmin etmişdir.

Ozanlar yalnız musiqiçi və şair deyildir, onlar həm də etno-mədəni yaddaşın daşıyıcısı, ictimai əxlaq və insanları mühüm hadisələrdən agah edən carçı rolunu oynamışlar. Ozan rəvayətləri xalqın tarixi yaddaşını, qəhrəmanlıq dastanlarını və miqyaslı milli hekayələri şifahi olaraq yadda saxlayırdı. Xüsusilə milli kimlik hərəkatlarının gücləndiyi dövrlərdə ozanların söyləmələri milli ideologiyaların konturunu çəkən əsas resurs olmuşdur. Ozanların söyləmələri dil, üslub, bədiilik va məna dərinliyi baxımından bənzərsiz sənət incilərıdir. Onların yaradıcılığında dini, fəlsəfi, ideoloji, elmi traktatlara rast gəlinir. Ozanlar öz dünyagörüşünü, varlıq, idrak haqqında düşüncələrini, sosial-siyasi, etik-estetik baxışlarını poeziya vasitəsilə heyrətamiz ustalıqla, ecazkar bədiiliklə ifadə edə bilmişlər. Ozanlar ideoloji dünyabaxışını peşəkar müstəvidə, bitkin bir sistemdə, müəyyən ardıcıllıqla verməmişlər. Lakin buna rəğmən el sənətkarlarının irəli sürdükləri müddəaların mündəricəsinə, yönümünə görə sözün həqiqi mənasında xalqın ideoloji, mədəni yaddaş daşıyıcısı idi. Ozanların bədii yaradıcılığı zahirən, formaca elmi və fəlsəfi yaradıcılığından fərqləndiyinə baxmayaraq, ideoloji aspektdə onlar vahid tamı təşkil etmiş, eyni bir təfək-

kürün müxtəlif vasitələrlə ifadə etmişlər. Mövcud fikirlərin bədii şəkildə tərənnüm edilməsi təbliğat üçün daha təsirli, beyinlərə hakim kəsilməsi üçün daha kəsərli idi. İdeoloji vəzifə həmin parlaq fikirləri yaradıcı və kütləvi çəkildə xalqa çatdırmaq, zehinləri işıqlandırmaq idi.

Beləliklə, ümumi Azərbaycan mədəni mühitində yaranmış proses, o sıradan varsaq, dərviş, ozan, yanşaq, aşıq sənəti birləşməsi baş verirdi və vahid sənətə doğru yan almağın təməli qoyulurdu. Deməli, türk soyları, qəbilələri, qəbilə birləşmələri qaynayıb-qarışdıqca təfəkkür, düşünmə tərzi, zövqlər həyati münasibətlər, çevrədəki mühitin anlaşılması, dərk olunması və eləcədə, sənətin dürlü yenləri qarşılaşır, qaynayıb-qarışırdı. Qarşılaşmada, üz-üzə gəlmədə bir-birini inkar, təsdiq hadisələri baş verirdi. Türk xalq yaradıcılığının Qafqazda geniş yayılması sözsüz ki, orada əskidən yaşayan Azərbaycan-türk soykökündə duran qəbilə birləşmələrinin mədəniyyətinin dünyəviliyi və ümumbəşər hisslərin, fikirlərin böyüklüyü ilə bağlıdır. Azərbaycan xalq yaradıcılığındakı fikir və hissələrin böyüklüyü bir sıra qonşu xalqların görkəmli alimlərinin yazdıqları kimi, həmin xalqların söz sənətində dünyəviliyin inkişafına təkan vermişdir. Ozan-aşıq sənətinə yüksək qiymət verən Həsən bəy Zərdabi bu sənətin xalqa olan böyük təsir qüvvəsini belə qeyd edir. 1905-ci ilda "Həyat" qəzetində çap etdirdiyi "Bizim nəğmələrimiz" adlı məqaləsində toy məclislərində aşıqları dinləyənlərin aludəliyindən danışaraq göstərir ki, bu zaman qulaq asanların "ətini kəssən də xəbəri olmazdı". N.Gəncəvi, M. Füzuli, Şah İsmayıl Xətai, M.P.Vaqif, M.F.Axundov, Ə.Haqverdiyev, C.Məmmədquluzadə, N.Nərimanov, M.Ə.Sabir, S.Vurğun və başqaları aşıq yaradıcılğının xalqa yaxınlığı, həmişə həyat va zaman ilə bağlılığı, dil sadəliyi, ifadə vasitələrinin fərqliliyi kimi gözəl xüsusiyyətlərdən istifadə etmiş, bu keyfiyyətlərini yüksək tutmuşlar. Şübhəsizdir ki, bayatılar, müdrik xalq məsəlləri, nağıllar bir və ya iki adam tərəfindən yox, yüzlərlə, minlərlə adamın iştirakı ila yaranmışdır. Yəni ümumxalq şüurunun, ümumxalq bədii təfəkkürünün məhsuludur. Bayatı, ağı, gəraylı kimi şeir formaları da birdən-birə əmələ gəlməmişdir. Onillər, yüzillər ərzində bədii sözün ibtidai təşbehlər oxşatmalar şəklində daha dolğun və obrazlı ifadə vasitələrinə doğru tədrici təkamülü nəticəsində formalaşmışdır. Qafqazda qonşu xalqların mədəni hayatındakı oxşar xüsusiyyətlər onların xalq nəğməkarlarının ifaçılıq tərzində, yaradıcılığında. Hətta adlarında da özünü göstərirdi. Qafqaz xalqlarının bədii yaradıcılığında qqosan-mqosan-qusan sözlərinin oxşarlığına və yaxınlığına dair fikirlər çoxdur. Aşıq sənətinin tədqiqatçısı Əminə Eldarova bu haqda yazır: "Ozan termini ilə gürcü xalq nəğməkarlarının adı olan qusan terminləri arasında həm fonetik, həm da funksional bənzəyiş nəzərə çarpmaqdadır" [Eldarova, 1996].

XIX əsrin 80-ci illərinə qədər Tiflis meydanlarında səyyar teatr tamaşaları qurulurdu. Tamaşaların əsas iştirakçıları aşıqlar sayılırdı. Bu baradə gürcü xalq şairi İosif Qrişaşvili "qədim Tiflisin ədəbi boheması" adlı kitabında belə yazır: "Yerdən uzun palazlar və xalçalar salınırdı. Ətrafda qövs şəkilində toplaşan camaatın diqqəti iştirakçılarda idi, sanki bir kəlməni, bir jesti buraxmaq istəmirdilər. Tamaşaların ən maraqlı məqamı aşıqların bir-biri ilə deyişməsi idi..." [Керимли, 2011]. Uzun qış gecələrində aşıqlar Şeytanbazar çayxanasına yığışardılar və saatlarla "Koroğludan", "Aşıq Qəribdən", "Əsli və Kərəmdən" və sairə dastanlar söyləyərdilər. Neçə dəfələrlə Qrişaşvilinin özü bunun şahidi olub. Eyni zamanda İosif Qrişaşvili etiraf edir ki, o, şeir yazmağa aşıq şeirinin təsiri altında başlamışdır [Гришашвили, 1989: 49].

Kaxa Sixarulidze Gürcüstanda "Aşıq Qərib" dastanında marağın güclənməsini də XIX yüzilliyin ikinci yarısında aid edir, həmin dastanın gürcü variantlarının məhz bu dövrdə yazıya alındığını göstərir. Maraqlıdır ki, Mixail Lermontovun Azərbaycan dastanının təsiri ilə yazdığı və şairin vəfatından sonra, 1846-cı ildə "Vçera i seqodnya" ədəbi almanaxda işıq üzü görən "Aşıq Qərib" əsəri hələ 1865-ci ildə gürcü dilinə tərcümə olunmuş və Konstantin Kolubinski adlı bir müəllim tərəfindən "Siskori" jurnalında buraxılmışdır.

Tarixi mənbələrə əsasən, rus yazıçısı Mixail Lermontov "Aşıq Qərib" dastanını ilk dəfə Tiflisdə olduğu zaman xalq arasında tanınan bir azərbaycanlı aşığın ifasında dinləmişdir. Bu aşığın konkret adı bilinməsədə, amma ehtimal edilir ki, bu, XIX əsrdə fəaliyyət göstərmiş məşhur bir azərbaycanlı aşıq olmuşdur. Rus şairi, dramaturq, Peterburq Akademiyasının müxbir üzvü Yakov Polonski hələ XIX yüzilliyin ortalarında "Qafqaz" qəzetinin səhifələrində dərc etdirdiyi yazılarında "Əsli Kərəm" dastanının Gürcüstanda nə dərəcədə geniş yayılıb sevilməsini ayrıca qeyd edirdi. Şair bu dastanı Cavaxetiya bölgəsində, Pərvanə golü yaxınlığında gecələyərkən Əli Əsgər adlı azərbaycanlı bir aşıqdan eşitmiş, onu "*ruhun fəryadı və əsrlər boyu xoşbəxtlik həsrəti*" adlandırmış hətta 1849-cu ildə Tiflisdə "Sazandari" adlı kitabı nəşr etdirmiş və rus oxucuları aşıq sənəti ilə tanış etmişdir. Tədqiqatçıların fikrincə Əli Əsgərin məşhur aşıq Ələsgər olması ehtimalını irəli sürür. Cavaxetiya bölgəsi Aşıq Ələsgərin vətəni Göyçə ilə həmsərhəd olması tədqiqatçıların fikrinə müəyyən haqq qazandırır. Buradan da göründüyü kimi, ozan-aşıq söyləyicilərinin təsiri ilə digər xalqların bədii yaradıcılığına nüfuz etmişdi. Bu təsir yalnız dil və forma baxımından deyil, həm də tematik strukturlar, qəhrəman obrazları, mifoloji elementlər və poetik ifadə vasitələri səviyyəsində özünü göstərmişdir. Türk ozan-aşıq ənənəsi, xüsusilə Orta Asiya, Qafqaz və Yaxın Şərq xalqları arasında zəngin mədəni dialoqun və qarşılıqlı təsirin əsas mərkəzlərindən biri olmuşdur. Bu fenomenin tarixi kökləri minilliklərə söykənir. Qədim Türk dastanları – "Alpar Tunga", "Ergenekon", "Oğuznamə" va digərləri - yalnız türk mədəni irsinin deyil, eyni zamanda region xalqları arasında yayılan ortaq mifik təməllərin ifadəsi olmuşdur. Bu dastanlar zamanla aşıq yaradıcılığına keçərək daha geniş ictimai təbəqələrin estetik dünyagörüşünü formalaşdırmışdır. Ozan-aşıqların söylədikləri dastanlar, qoşmalar, gəraylılar və divanlar sadəcə bədii mətn kimi deyil, həm də tarix, fəlsəfə və etnoqrafik məlumat mənbəyi kimi qiymətləndirilir. Qafqaz xalqları arasında xüsusilə gürcülər, avarlar, ləzgilər və kürdlər arasında - türk aşıq sənətinin poetikasına uyğun gələn folklor formalarının yayılması bu təsirin canlı nümunəsidir. Məsələn, gürcü xalq dastanlarında da türk dastanlarındakı kimi qəhrəmanlıq, vətənpərvərlik və aşiq-məşuq münasibətləri əsas xətti təşkil edir. Bu məqamlar Azərbaycan aşıq sənətindəki "Koroğlu", "Aşıq Qərib", "Əsli və Kərəm" kimi dastanlarla struktur və məzmun baxımından üst-üstə düşür. Digər tərəfdən, fars ədəbiyyatında da türk aşıq ənənəsinin izləri sezilir. Ənənəvi olaraq yüksək saray poeziyası ilə tanınan fars ədəbiyyatı içərisində xalq dilində yazılmış bəzi hekayələr və nəzm nümunələrində aşıq sənətinə xas olan şifahi üslub, improvizasiya elementi və musiqi ilə müşayiət olunan mətn forması müşahidə olunur. Bu isə ozan-aşıq sənətinin sərhədləri aşan mədəni rola malik olduğunu göstərir. Aşıq sənətinin digər xalqlara təsirinin əsas səbəbi onun xalq arasında yayğınlığı, şifahi mədəniyyətlə sıx bağlılığı və mənəvi dəyərləri daşıma gücü ilə əlaqəlidir. Aşıq obrazı yalnız bir sənətkar və ya musiqiçi deyil, həm də toplumun yaddaşı, tarixçisi va mənəvi bələdçisidir. Belə bir funksional sənət daşıyıcısı za-

manla digər mədəniyyətlərə nüfuz edərək öz strukturunu va poetikasını paylaşmaq gücünə malik olmuşdur.

Nəticə etibarı ilə, ozan-aşıq sənəti nəyinki türk dünyasının mədəni irsini formalaşdırmış, həm də coğrafi cəhətdən yaxın və ya mədəni əlaqədə olan xalqların bədii düşüncəsinə əhəmiyyətli dərəcədə təsir etmişdir. Bu təsir, bədii yaradıcılıq mühitində qarşılıqlı zənginləşmənin və mədəni sintezlərin bariz nümunəsidir. Aşıqlar xalqın sözçüsü kimi çıxış edərək azadlıq, ədalət, milli kimlik və mənəviyyat ideyalarını ustalıqla ifadə etmişlər. Onların ideoloji baxışları çağdaş dövrdə də aktualdır və milli-mədəni kimliyin inkişafına ciddi təsir göstərmişdir.

Beləliklə, türk dünyasında, ozan-aşıq irsi yalnız poeziya və musiqi sənəti deyil, həm də dərin ideoloji məna daşıyan mədəniyyət fenomenidir. Bu irs türk xalqlarının tarixi yaddaşını, milli birliyini, mənəvi gücünü və azadlıq ideallarını qoruyub saxlayan canlı məktəb rolunu oynamışdır. Bu gün qloballaşma şəraitində ozan-aşıq ənənəsinin araşdırılması və təbliği milli kimliyin möhkəmlənməsi və türk dünyasının ideoloji bütövlüyü üçün mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

ƏDƏBİYYAT

Eldarova Ə. M. Azərbaycan aşıq sənəti. B., Elm nəşriyyatı, 1996.

KərimliV.Q. Ozanların söyləmələri. Sumqayıt, Sumqayıt nəşriyyatı , 2005.

Гришашвили И. Г. Литературная богема старого Тбилиси. Тб., Издательство “Мерани”, 1989. 114 с.

Керимли В.Г. Тюрки в Грузии. Б., “Текнур”, 2011.

Vüsalə KƏRİMOVA-ORUCOVA
AMEA Folklor İnstitutunun elmi işçisi
ORCID ID: 0000-0003-2332-1205
E-mail: kerimova_v_orucova@mail.ru

AŞIQ ŞƏMŞİR VƏ SƏMƏD VURĞUN POETİKASI

Özət. El aşığı Aşıq Şəmşir və el şairi Səməd Vurğun yaradıcılığı istər yazılı ədəbiyyatda, istərsə də folklorda çox geniş vüsət almışdır. Hər iki sənətkarın yaradıcılığının əsasında Vətən, torpaq sevgisinin tərənnümü, təmiz, saf sevgi ,qayğı, məhəbbət durur. Həm Səməd Vurğun şeirinin, həm də, Aşıq Şəmşir şerinin dili cox sadə, anlaşıqlı, xalq deyimlərinə köklənən, bununla yanaşı poetik və elmi-nəzəri cəhətddən yüksək səciyyədədir. Bu iki sənətkarın ən böyük oxşar cəhətləri hər ikisinin yaradıcılıq üslubunun aşıq şeir şəkilləri üzərində olması idi. Səməd Vurğun " el şairi Səməd Vurğun", Aşıq Şəmşir də, "el aşığı", deyə, xalq tərəfindən xitab olunmuşdur. Səməd Vurğunla Aşıq Şəmşirin deyişməsi xalq-poetik deyimlərinin və yazılı ədəbiyyatın ən qiymətli incilərindəndir. Həmin deyişmə Səməd Vurğunun 1955-ci idə Kəlbəcərdə Aşıq Şəmşirlə görüşü zamanı yaranmışdır. Xalq həyatına, vətəninə, Alinə bağlı olan Səməd Vurğun qoşmaları, gəraylıları ilə el arasında böyük şöhrət və məhəbbət qazanmış Aşıq Şəmşirlə görüşür. Bu görüş sonradan böyük dostluğa çevrilməklə yanaşı, həm də Azərbaycan şifahi və yazılı ədəbiyyatının bir müstəvi üzərində kəsişən ən dəyərli, qiymətli nümunəsinə çevrilmişdir.

Açar sözlər: Aşıq Şəmşir, Səməd Vurğun, ədəbiyyat, folklor.

Summary. The work of the folk poet Ashug Shamshir and Samad Vurgun has become very widespread both in written literature and folklore. The creativity of both artists is based on the hymn of love for the Motherland, the land, pure love, care and affection. The language of both Samad Vurgun's poem and Ashug Shamshir's poem is very simple, clear, based on folk sayings, as well as poetic and scientific-theoretical. The biggest similarity between the two artists was that both of them had a creative style based on ashug poetry. Samad Vurgun and Ashug Shamshir were known as "folk poets". The competitions of Samad Vurgun and Ashug Shamshir is one of the most valuable pearls of folk-poetic expressions and written literature. This competitions occurred during Samad Vurgun's meeting with Ashug Shamshir in Kalbajar in 1955. Samad Vurgun, who is connected to the people's life, homeland and country meets Ashug Shamshir, who has gained great fame and love among the people with his companions and friends. This meeting later became a great friendship, as well as the most valuable example of Azerbaijani oral and written literature.

Keywords: Ashug Shamshir, literature, folklore.

Giriş. Səməd Vurğun və Aşıq şəmşir yaradıcılığı Azərbaycan yazılı ədəbiyatı və şifahi xalq ədəbiyyatının ən qiymətli nümunəsidir. Bu iki dahi sənətkarın oxşar yaradıcılıq uslubu onların möhkəm, səmimi dostluğuna zəmin yaratmışdır. Səməd Vurğunla Aşıq Şəmşirin 1955-ci ildə baş tutan görüşünü, səmimi dostluq münasibətlərini onların

yaradıcılığında, həmçinin Azərbaycan yazılı və Şifahi Xalq Ədəbiyyatında böyük ədəbi hadisə hesab etmək olar.

Bu tarixi görüşün ən böyük qiymətini Ulu Öndər Heydər Əliyev vermişdir. "Baxın ha Səmədlə Aşıq Şəmşir bir dağın döşündəki bulağın iki gözüdür. Biri şifahi ədəbiyyatdır, biri yazılı ədəbiyyat. Baxın, görün, bunlar əl-ələ verib qovuşduğu kimi bu su da bir məcrada necə birləşib. Bu bir xalqın məniviyyatıdır, xalqın dünyasıdır" (Yetsə qulağına Şəmşirin səsi, 2018: 3).

Aşıq Şəmşirin yaradıcılığı: yazdığı qoşmalar, gəraylı, təcnis, divani, bayatıları, rübai, müxəmməsləri Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatının janr xüsusiyyətlərinin ən böyük nümunəsidir. Aşıq Şəmşir yaradıcılığı nəinki Kəlbəcər aşıq-ədəbi mühitini, eləcə də Azərbaycan aşıq ədəbi mühitini formalaşdırmışdır. "Onun 40-dan artıq şəyirdi vardı. Aşıq Qardaşxanın, Qəmkeş Allahverdinin, Aşıq Xalqverdinin və bu gün çoxlarının yaxşı tanıdığı onlarla söz sənətkarının yetkinləşməsində, kamilləşməsində Aşıq Şəmşir məktəbinin əvəzsiz rolu olub. Bu məktəb təkcə sənətinə deyil, ümumən saz-söz sənətinə təsir göstərməklə Bəhmən Vətənoğlu, Şücaət kimi şairlərin yetişməsinə mühüm zəmin yaradıb." Yetsə qulağıma Şəmşirin səsi (Yetsə qulağına Şəmşirin səsi, 2018: 3).

Özündən sonra böyük bir ədəbi-elmi məktəb, irs qoyub getmiş Aşıq Şəmşir, saz-söz sənətini vurğunu olan Səməd Vurğuna böyük rəğbət bəsləmişdir. Bu səmimi münasibətin təsiri olaraq hər iki ustad sonradan dillər əzbəri olan məhşur deyişmələrini ortaya qoymuşlar.

Səməd Vurğun:

Aşıq Şəmşir Dəlidağdan keçəndə
Kəklikli daşlardan xəbər al məni.
Ceyran bulağından qızlar içəndə
Saz tutub, söz qoşub, yada sal məni.

Aşıq Şəmşir:

Qoşqarla yanaşı duran başın var,
Bizim el tanıyır uca dağ səni.
Yanır yolumuzda sənət çırağın,
Bilirik şeirdə bir mayak səni (Aşıq Şəmşir, 2004: 29)

Səməd Vurğun:

Hay vurub, qıy vurub səs sal dağlara,
Gözəllər oylağı göy yaylaqlara.
Mənim bu dərdimi de oylaqlara
Sinəmdən oxladı bir maral məni.

Aşıq Şəmşir:

Əzəldən başında cəm olub kamal,
Səni oğul kimi sevir el, mahal.
Azad ölkəmizdə hər zaman ucal,
İstəyir könlümüz bu sayaq səni. (Aşıq Şəmşir, 2004: 29)

Bu nümünələrə diqqət edəndə hər iki sənətkarın oxşar yaradıcılıq potensialı, oxşar poetik xüsusiyətləri, həm dil üslubu, həm bədii bənzətmələr elə bir axıcılıq sistemi üzərində qurulmuşdur ki, sanki bu şeirlər eyni şəxsin dilindən söylənilir. Məhz bu

xüsusiyyət Səməd Vurğun və Aşıq Şəmşir poeziyasını yaxınlaşdırır, eyni müstəvidə birləşdirir. Ustad Səməd Vurğunun da poeziya dili çox sadə, eyni zamanda daha güclü təsir dairəsinə malik, qəlbləri riqqətə gətirən üslübdadır. " Səməd Vurğunun şeirlərini oxuyarkən biz onun özünü görür, səsini eşidir, qəlbinin hərarətini duyuruq. Elə bil şəfvaf güzgüdə bütün geniş, hüdudsuz səmanı əks etdirən mavi gölə baxırsan. Mənə elə gəlir ki, isti yay gecəsində eyvana çıxmışam. Hər tərəfdən növbənöv güllərin, növbənöv meyvələrin insanı məst edən ətri gəlir. (Yan Sudrabkaln. Litva şairi) (Vurğun, 2016: 38)

Dağlarından qopar havalı yellər,
Ah o sərin yellər, səfalı yellər,
Dağıdıb huşumu divanə eylər,
Vüsalın hər kəsə səadət Şuşa (Vurğun, 2005: 26).

Hal-hazırda Qarabağ zəfərinin simvolu sayılan Şuşanın gözəlliyini ustad Səməd Vurğun bütün incəlikləri ilə vəsf eləmişdir. Bir bəndlik şeirdə sanki təbiətin gözəlliklərini nümayiş etdirən böyük bir roman ortaya qoyulmuş, böyük bir rəsm sərgisi sərgilənmişdir. Səməd Vurğunu böyüklüyü də elə bunda idi. Az sözlə dərin mənalı, dolğun fikirlər ifadə etmək. Bu xüsusiyyət Aşıq Şəmşir şeiri, yaradıcılığına da xasdır.

İndi də Aşıq Şəmşirin Bakının poetik vəsfinə diqqət edək.

Vurğun, ana deyib Azərbaycana,
Gözəl ölkəmizdə sən də gözəlsən.
Layiqsən saza, sözə, dastana
Zərli Bakı, sən hər gündə gözəlsən.

Çatdıq qoynunda çox arzumuza,
Yetişirik neçə mətləb muraza.
Qurtarmaz tərifin -min şair yaza,
Sən yüz də gözəlsən, min də gözəlsən.

Sərvətli, qiymətli, zərli məskənim,
Ürəyim, istəyim, cismimdə canım.
Ey qızıl torpaqlı Azərbaycanım,
Gəzmərəm sinəndən gendə, gözəlsən (Aşıq Şəmşir, 2006: 225).

Göründüyü kimi, aşıq sadə xalq dilində yaratdığı bu gözəl bu nümunədə Bakının orijinal poetik təsvirini göstərmişdir. Həm Səməd Vurğun şeirində, həm də Aşıq Şəmşir şeirində bir oxşarlıq var: oxşar poetik səciyyə, oxşar poetik təsvir, vətənə, torpağa, təbiətə bağlılıq təcəssümü.

Aşıq Şəmşir özündən sonra böyük bir ədəbi məktəb, böyük ədəbi irs qoyub getmişdir. Azərbaycanın səfalı guşələrindən olan Kəlbəcər mühiti aşıqarı, ümumiyyətlə, aşıq şeiri məktəbi bu qüdrətli söz ustadından bəhrələnmiş, istər yazılı ədəbiyyata, istərsə də şifahi xalq ədəbiyyatına aid nümunələr yaratmışlar. Özü xələfləri üçün böyük məktəb olan Aşıq Şəmşir, sələfləri- Aşıq Ələsgəri və Ağdabanlı Qurbanı özünə böyük ustad saymış və

onlardan bəhrələndiyini qeyd etmişdir. Aşığın bütün yaradıcılğını izləyəndə Aşıq Ələsgər şeirinin təsirin görməmək mümkün deyil.

Sevgi-məhəbbət pərvanəsiyəm,
Bir ala gözlünün divanəsiyəm,
Şəmşirəm, Qurbaninin nişanəsiyəm,
Böyük aşıqların dəftəriyəm mən (Aşıq Şəmşir, 1959: 93).

Bununla da Aşıq öz ustadlarına böyük hörmət, izzətini nümayiş etdirir.

Azərbaycan poeziyasının, Azərbaycan ədəbiyyatına sadə şeir üslubunu gətirən, Səməd Vurğun yaradıcılığı da təkcə yazılı ədəbiyyat nümunəsi deyil, həmçinin şifahi xalq ədəbiyyatı nümunəsidir. Məhz elə buradan böyük şairin, böyük ustad-Aşıq Şəmşirlə ruh yaxınlığı görünməkdə və yaradıcılığı zamanın bütün dövrləri üçün aktualdır.

Məni yelkən kimi qərq etsə də dəryada zaman,
Vurğun öldü deməyin, bir əbədi sənəti var... (Vurğun, 2005: 5)

Göründüyü kimi şair, Vurğun yaradıcılığının, Vurğun sənətinin əbədi olduğunu, hər zaman yaşayacağını qeyd edir. Həqiqətən Səməd Vurğun yaradıcılığı Azərbaycan ədəbiyyatında, Azərbaycan poeziyasında bir inqlabdır.“ O, Vətəninin və poeziyanın yaddaşında təkrarsız poetik şəxsiyyət, milli və beynəlmiləl ictimai xadim, elm və sənət təşkilatçısı, qeyri adi şair, dramaturq, mütərcim və mütəfəkkir kimi yaşayır (Vurğun, 2005: 5).

Aşıq Şəmşir və Səməd Vurğun yaradıcılığının oxşarlığı da onların hər ikisinin poetik baxış bucağının eyni olmasındadır. Aşıq Şəmşir yaradıcılığında da təbiət təsvirləri: gülə, çiçəyə müraciət, peyzaş lirikası öndə durur, Səməd Vurğun yaradıcılığında da bu məqam xüsusidir.

Məsələn, Səməd Vurğunun ”Lalə”, “Bənövşə” şeiri, həmçinin Aşıq Şəmşirin “ Bənövşə” və digər şeirlərinin buna misal göstərmək olar.

Səməd Vurğun:

Lalə, rəngindəki yanğın de, nədir?
Niyə məlulsan, a dağlar qızı sən?
Qara qanlarmı gedir qəlbindən?
Hansı dərd, hansı şirin xatirədir
səni odlara yaxan?
O uzaq yollara həsrətlə baxan,
Qara gözlər, de, neçin dolğundur,
Lalə, rəngin nə yaman solğundur?!
Lalə qalx, gün yayılıb dağdan aşır,
Yel əsir, axşam olur, çay da daşır.
Quşlar, insanlar uçur öz yerinə,
Sənsə əli qoynunda yenə,
Qəlbin, eşqin kimi tək
Tozlanan yollara göz gəzdirərək,

Ah çəkirsən, de nədən?
Lalə, bəsdir! Onu gəl gözləmə sən.
Keçdi üstündən o dəhşətli bulud...
İçdiyin andı, quzum, sən də unut!
Yüz il ansan da onu xatirə tək ,
O vəfasız qayıdıb gəlməyəcək... (Vurğun, 2005: 222).
Aşıq Şəmşirin "Bənövşə" şeirinə diqqət edək:
Şəmşir sığalını başına çəkdi,
Sənin tək tez solan hansı çiçəkdi?
Bilmirəm, ömrünüz niyə gödəkdi,
Kim qərar veribdi buna, bənövşə? (Aşıq Şəmşir, 1973: 249).
İndi də Səməd Vurğunun "Bənövşə" şeirinə diqqət edək:
Üzündə gördüyümnə intizardır!
Qəlbində Vaqifn sirrimi vardır?
Gəl ondan söz açma, indi bahardır.
Bağrını döndərmə qana, bənövşə! (Vurğun, 2019: 88).

Hər iki sənətkarın yaratdığı bu böyülk dərin mənalı lirikalarda, yalnız "Lalə" şeir nümunəsinin üslubu fərqli olsada, məzmun eynidir. Nisgil, həsrət, təəssüf. Göründüyü kimi, həm Səməd Vurğun, həm də Aşıq Şəmşir poeziyasının qayəsi eynidir: məzmun, obraz, yanaşma tərzi, bənzətmə, peyzaj.

ƏDƏBİYYAT

Aşıq Şəmşir (2006). Seçilmiş əsrləri. Bakı: Avrasiya Press.

Aşıq Şəmşir (1959). Şeirlər/ Tərtib edən Sarıvəlli O. Bakı: Azərb. SSR. EA. Nəşriyyatı,155 s

Aşıq Şəmşir (1973). Seçilmiş əsərləri. Bakı: Azərnəşr, 416 səh.

Aşıq Şəmşir (2004). "O kürün, Arazın Tərtəriyəm mən" / Tərtib edən: Şəmşiroğlu Q. Bakı: Sabah.

Vurğun, Səməd (2005). Seçilmiş əsərləri. Beş cilddə, 1-ci cild. Bakı, "Şərq-Qərb", 264 səh.

Vurğun, Səməd (2005). Seçilmiş Əsərləri. Beş cilddə. 2-ci cild. Bakı: "Şərq-Qərb".

Vurğun, Səməd (2016). (Səməd Yusif oğlu Vəkilov) Biblioqrafiya. Bakı.

"Yetsə Qulağıma Şəmşirin Səsi" (2018). Bakı: F. Köçərli adına Respublika Uşaq Kitabxanası. 26 s.

Vurğun, Səməd (2019). "Hey uçsam da yuvam sənsən". Bakı, "Zərdabi Nəşr" MMC, 280 səh.

Vüsalə NƏSİBOVA
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru,
AMEA Folklor İnstitutu
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0006-5556-9044
E-mail: vusala.nasibova1221@gmail.com

QARABAĞ FOLKLOR MÜHİTİNDƏ AŞIQLAR VƏ EL ŞAİRLƏRİNİN YARADICILIĞININ FUNKSİONAL-SEMANTİK XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Özət. Ədəbi irsimizdə aşıq yaradıcılığı həmişə ən ali dəyərlərdən biri olmuşdur. Xalqın mənəviyyatının bütün istiqamətləri, keçdiyi inkişaf yolu, düşüncəsi, bədii görüşləri, yaşam tərzi, mənəviyatı bütovlükdə aşıq ədəbiyyatında oz əksini tapmışdır. Aşıq ədəbiyyatı Azərbaycan folkorunun və ədəbiyyatının ən zəngin və çoxşaxəli qollarıından biridir. Qarabağ özünün kultroloji coğrafiyası ilə Azərbaycan mədəniyyət sisteminin bütün janrlar sistemini özündə ehtiva edir. Bu cəhətdən ,əsasən, klassik yazılı ədəbiyyatın və musiqinin inkişaf etdiyi, Azərbaycan musiqi konservatoriyası hesab edilən Qarabağda aşıq sənəti, xalq poeziyası ənənələri də güclü şəkildə inkişaf etmiş, bu bölgədə həm görkəmli, həm də el şairləri fəaliyyət göstərmişlər. Qarabağ bölgəsi aşıq və el şairləri ilə zəngin və böyük folklor coğrafiyasıdır.

Açar sözlər: aşıq yaradıcılığı, milli dəyərlər, ədəbi irs, ədəbiyyat tarixi, folklor

Summary. Ashiq creativity has always been one of the highest values in our literary heritage. All directions of the people's spirituality, the path of development, thought, artistic meetings, way of life, spirituality as a whole have been reflected in Ashiq literature. Ashiq literature is one of the richest and most diverse branches of Azerbaijani folklore and literature. Karabakh, with its cultural geography, encompasses all genres of the Azerbaijani cultural system. In this regard, Karabakh, which is considered the conservatory of Azerbaijani music, where classical written literature and music have mainly developed, also saw the strong flourishing of the ashig art and folk poetry traditions. In this region, both prominent and folk poets have been active. Karabakh, rich in ashigs and folk poets, is a vast folklore geography.

Key words: Ashiq creativity, national values, literary heritage, literary history, folklore

Giriş. Qarabağ özünün kulturoloji coğrafiyası ilə Azərbaycan mədəniyyət sisteminin bütün janrlar sistemini özündə inikas edir. Onun fenomenallığı həm də bu amillə – cənublu-şimallı Azərbaycan mədəniyyətinin simvolu olması ilə şərtlənir. Bu cəhətdən, əsasən, klassik yazılı ədəbiyyat və musiqinin inkişaf etdiyi, Azərbaycanın musiqi konservatoriyası sayılan Qarabağda aşıq sənəti, xalq poeziyası ənənələri də güclü şəkildə inkişaf etmiş, bu bölgədə həm görkəmli ifaçı və yaradıcı aşıqlar, həm də el şairləri fəaliyyət göstərmişlər.

Qarabağ bölgəsi aşıq və el şairləri ilə zəngin və böyük bir folklor coğrafiyasıdır. Bunların içərisində Sarı Aşığın adı çox məşhurdur. Elmi ədəbiyyatlarda göstərildiyi kimi, XVII əsrdə yaşayıb-yaratmış Sarı Aşığın anadan ol ma, vəfat etmə tarixi haqqında dəqiq məlumat yoxdur. Sarı Aşığın qəbri Qarabağın Zəngəzur mahalının Güləbürd kəndi yaxınlığın-

dadır [Əfəndiyev, 1981: 191]. Sarı Aşığın həyatı haqqında dəqiq məlumat əsrlərin qaranlıq küncündə qalmışdır. Hətta onun adı belə dürüst məlum deyildir. Qaradağı "Təzkireyi-Qaradağı" əsərində onun adının "Qurbanəli", Salman Mümtraz "Abdulla", Əmin Abid "Qərib", başqaları isə "Nəbi" olduğunu qeyd etmişlər [Vəliyev, 1985: 142]. Zəngin bayatı yaradıcılığına malik olan Sarı Aşığın bayatılarının əksəriyyəti sevgilisi Yaxşı xanıma olan istəyini tərənnüm edir [Cəfərli, 2012: 277]. Çox maraqlı və qanunauyğundur ki, Sarı Aşıq haqqında olan əsas bilgilər folklor yaddaşında qorunub qalmışdır. Ümumiyyətlə, folklor yaddaşı adlanan fenomenin unikallığı ondadır ki, o, ancaq yüksək bədii-estetik əyara malik olan fakturanı öz məlumat sisteminə daxil edir və bu mənada, Sarı Aşıqla bağlı çoxlu rəvayət və digər mətnlərin mövcudluğu onun ustad sənətkar olmasının təsdiqi və ifadəsidir. Sənətkar haqqındakı mətnlərdən birində deyilir: "Güləbirtin Qaradağlı addı sahəsi oluf, Sarı Aşığ ordandı. Onun butası Yaxşı Maqsutdudandı. Amma Yaxşının qardaşdarı narazı imiş. Qardaşdarı bunu çox incidir. Deyir ki, indi ki belədi, axşam aş bişirərsən. Həmən qardaşın biri gedir təhnədən bir avuc düyü gətirif atır qazanın içinə. Deyir, əyər o hakq aşığıdırsa, axşam bu tamnan yesin. Aşıq da baş götürüf getmişmiş. Deyilənə görə, İsfahanda imiş. Gedif orda bir körühçünün körüyün basırmış. Buna sada gəlir ki, sənin qismətini atıflar Yaxşının qabına, gərəh bu axşam orda olasan. Usdası gələndə deyif ki, mən gedirəm. Yolnan gedirmiş gumuldana-gumuldana. Görüf daldan bir tapbıltı gəlir. Belə baxır görür boz atdı gəlir. Salamələyküm, ələykümət salam. Ay qardaş, hara gedirsən belə? Deyir ki, neynirsən, dərdimə şərik olan döyülsən. Bunu da Allah göndərif. Bu da Cənabi Cəbrayılmış. Göndərif ki, onu al tərkinə Maqsutdunun qabağında körpüdə düşür. Onnan çox dirəşir. Deyir, sada gəlif, gedəjəm ora. Deyir: – Min tərkimə, gözu bərk yum mənnən tut. Üş dəfə Allahın məsəli, əla Məhəmmədün və ali Məhəmməd elə. Üçüncü salavatda gözünü aç. İki çəkir, üçüncü salavatda gözün açır, görür Maqsut dunun körpüsünün gözündədi. Cənabi Cəbrayıl deyir ki, o gələn kimdi? Belə baxıf, dönür görür ki, heş kim yoxdu. Şam vaxdı olanda Yaxşıgilin itdəri hürür. Çıxıllar ki, aşıx dı. Gəlib oturur. O biri qardaşdar inammır, amma biri inanır ki, bu hakq aşığıdı" [Qarabağ: Folklor da bir tarixdir, 2013: 360-361]. Bu mətndə üç element diqqəti cəlb edir: 1. Sarı Aşıqla Yaxşı xanımın bir-birinə buta verilməsi; 2. Buta almış Sarı Aşığın haqq aşığı olması; 3. Cənab Cəbrayılın Sarı Aşığı bir göz qırpımında İsfahan şərindən Qarabağdakı Maqsudu kəndinə çatdırması. Butavermə – Azərbaycan məhəbbət dastanlarında rast gəlinən məşhur motivdir. İlahi qüvvələr qəhrəmana onun sevgilisini, sevgilisinə də qəhrəmanı buta verirlər. Hər iki sevgili bununla da "ilahi nişanlılara" çevrilirlər. Buta almış qəhrəman haqq aşığına çevrilir. Haqq aşığı – Haqdan, Allahdan gələn aşiqlik deməkdir. Buna görə də ilahi qüvvələr haqqı aşığını himayə edir, onu heç vaxt darda qoymurlar. Necə ki, Cənab Cəbrayıl Sarı Aşığı bir göz qırpımında mənzil başına çatdırır. Haqq aşıqlığı bir status kimi el arasında hamı tərəfindən hörmətlə qarşılanan və müqəddəslik cizgiləri daşıyan statusudur. Bacılarını Sarı Aşığa vermək istəməyən qardaşlar da onun haqq aşığı olub-olmamasını yoxlayırlar. Məhəbbət dastanlarındakı haqq aşiqləri, bir qayda olaraq, öz ilahi himayəçilərinin sayəsində sınaqlardan çıxırlar. Bu mətndə də Sarı Aşıq sınaqdan çıxmaqla özünün haqq aşığı olduğunu, Yaxşı xanıma olan sevgisinin ilahi təqdir oldu ğunu sübut edir. Başqa bir sınaq çay sahilində baş verir: "Bir gün də Yaxşı Həkəri çayının qırağında paltar yu- yurmuş. Sarı Aşıx gəlir bunun yanına. Yaxşı bunu soyun durur. Daa o vaxdı indiki kimi deyildi. Dəyişək yox, bir şey yox. Bunu soyunduruf paltarın yuyur. Sarı Aşıx çayın qırağında olanda

Yaxşının qardaşdarı görür ki, suya adam şəkli düşür. Sarı Aşıx orda bir söz deyir. Mən aşıx, suda neyliyim, Qəmzəyəm, suda neyliyim? Məni Yaxşıdan Aliyəni Bu suda neyliyim? Baxıf görüllər bunun sünnəti yerində bir dəsdə güldü. Onnan sora gəlif deyillər ki, Yaxşı, bu günnən sora sən onun, o sənin" [Qarabağ: Folklor da bir tarixdir, 2013: 360-361]. Sarı Aşığın yaradıcılığı, əsasən, bayatı formasında gəlib çatmışdır. Onun adı ilə bağlı olan "Yaxşı və Aşıq" adlı dastandakı şeirlər də bayatı janrındadır. Onun bayatıları bilavasitə sənətkarın həyatı, yaşadığı dünya, yaşantıları, hissləri ilə bağlıdır:

Mən aşıx, ağzındayam,
Aləmin ağzındayam.
Əslim qaradağlıdır,
Amma Məzməzəh ağzındayam.

Mən aşıx gəzən yerlər,
Gül boynunu əyən yerlər.
Mənə min nişana qaldı.
Ayağım dəyən yerlər [Qarabağ: Folklor da bir tarixdir, 2013: 373].

Sarı Aşıq həm də cinas üstündə bayatılar yaratmışdır. Cinasla şeir qoşmaq hər bir sənətkarın istedadının göstəricisi sayılmışdır. Çünki cinas sözlərdən və qafiyələr- dən istifadə etməklə şeir yazmaq üçün çox yüksək poetik qabiliyyət lazımdır. Cinaslardan istifadə yolu ilə yaradılan şeir janrından asılı olmayaraq təcnis adlanır. Məsələn: qoşma-təcnis, gəraylı-təcnis və s. Prof. Əziz Mirəhmədov yazır ki, aşıq poeziyasında "təcnis", bir qayda olaraq, üçbəndli olur. Təcnis şeirində qafiyələr cinaslardan təşkil olunur [Mirəhmədov, 1998: 209].

Bu cəhətdən Sarı Aşıq bayatı kimi lakonik şeir janrında, yəni söz "manevrlərinin" məhdud olduğu bir janrda yüksək poetik istedadla cinas qafiyələrdən istifadə etməyi bacarmışdır:

Aşıx Qaramannıdı,
Xalın qaramannıdı.
Yaxşının tənəsinnən
Dağda qar amannıdı.

Mən aşıx, Güləbirdə,
Şeh düşüb gülə bir də.
Qurban olum o yara
Ağlıya, gülə bir də.

Mən aşıx, məmə qana,
Təbrizə, Məməqana.
Kəs başım sinən üsdə
Qoy batsın məmə qana
[Qarabağ: Folklor da bir tarixdir, 2013: 373-374].

Sarı Aşığın bayatıları sözlərin ahəngdarlığından, fonomelodikasından, məna yükündən dərin poetik istedadla istifadə baxımından xüsusi fərqlənir. Bu şeirlər eyni za manda Qarabağın qaynar həyatının, ənənələrə söykənən məişətinin, füsunkar təbiətinin, sənətsevər, bədii sözə qarşı həssas olan insanlarının hisslər dünyasının poetik güzgüsüdür:

Aşıx burda gərək,
Xalıx burda gərək.
Qoymaxla nə ağıl
Ağıl binada gərək.

Mən aşıx buğda gördüm,
Buğdanı dığda gördüm.
Gözəli sənətçidə
İyidi tuğda gördüm.

Məm aşıx dürüstdü adın,
Ləbinnən dürüstdü adın.
Aləmi geşt eylədim,
Görmədim dür ustadın.

Aşığam Sadağa ver,
Hirsinə qadağa ver.
Burdan salamat keşsən
Bir ye, beş sadağa ver.

Mən aşıx, ha Kərim,
Yetiş dada, ha Kərim.
Gen dünya sənin olsun,
Mənə bəsdi Həkərim.

Mən aşiqəm, Tərtərə,
Kür qarışar Tərtərə.
Üz qoyum üzün üsdə
Qoy qarışsın tər tərə.

Mən aşığam, yüz yerdən,
Əlli yerdən, yüz yerdən.
Camalım bayram ayı
Baxışarlar yüz yerdən

[Qarabağ: Folklor da bir tarixdir, 2013: 373-374].

Qarabağlı sənətkarlar Məşədi Cabbarla Şair Abışın deyişməsi haqqındakı rəvayət Qarabağ el-aşıq mühitinin yüksək sənət estetikası və qaynar dinamikasını göstərmək baxımından əlamətdardır: "Aşağı Gilətağ kəndinin camaatı yuxarı kəndə Niyazalıgilə toy

məclisinə gedir. Niyazalı yüzbaşı olmuşdu, varlı, imkanlı idi. Bizim camaat toyda iştirak Aliyir, toydan çıxanda Məşədi Cabbar deyir ki: Ayıboğandan çıxdım, Elə bildim kosa-gəlin toyudu, Ərşin yarım bu gəlinin boyudu. Məclisin qabağı yeməmiş, Boz inəyin bozbaşı soyudu. Bunu yuxarı kəndin camaatına çatdırıllar. Orda da Şair Abış vardı. Aşağı kəndə su yuxarı kənddən gəlirdi. Bir gün Məşədi Cabbar iki cöngəni boyunduruxluyur, baş -başa bağlıyır. Cöngələr bir-birini çəkə-çəkə gedir. Çuma sürtünnən keçəndə cöngənin biri suya düşür, çəkib o birini də suya salır. İkisi də düşüb gölə murdar olur. Şair Abış onun cavabında deyir: Dələdən, tülküdən tutmuşdun maya, Zay oldu malların, töküldü çaya. Biz nə bilək şair ajdığnan gəlmişmiş toya. Şair Abışın da dədəsi cəviz çırpanda cəviz ağacınnan yıxılıb, qarnı yırtılıb. Bunun cavabında Məşədi Cabbar de yir ki: Dədən halaldısa, niyə ağacdan düşdü? Qarnındakı p..un ağzınnan qusdu. Gəlib Malkeşməzdən su işdi, Onun da qarnı yırtıldı, gördüm [Qarabağ: Folklor da bir tarixdir, 2018: 287]. Bu deyişmə tarixi reallığı nə dərəcədə əks etdirməsindən asılı olmayaraq, bölgənin həyatında ədəbiyyatın, şeirin, sənətin, sözün nə qədər böyük rol oynadığını göstərir. Qarabağın və ümumiyyətlə, Azərbaycanın sənətkarları arasında belə uzaqdan-uzağa (qiyabi) deyişmlər çox məş hurdur. Göründüyü kimi, Şair Abış Məşədi Cabbarın toy da dediyi zarafata dərhal cavab verməmiş, müəyyən fürsət yaranmasını gözləmişdir. Cöngə hadisəsi buna bir fürsət olur və o da Məşədi Cabbarın cavabını verir. Sonra bu deyişmə dillərdə əzbər olub, bölgənin mədəni həyatının unudulmaz faktına çevrilir. Əlbəttə, Qarabağın aşıq və el şairləri təkcə burada adları çəkilən sənətkarlarla məhdudlaşmır. Zəngin sənət və ədəbiyyat mühiti olan Qarabağda bir çox sənətkarlar yaşamış, bölgənin və ümumiyyətlə Azərbaycan el-aşıq ədəbiyyatının inkişafında çox böyük rol oynamışlar. Qarabağ folklor mühitinin daha bir özəlliyi onda ifa dəolunur ki, burada zəngin yazılı ədəbiyyat (klassik ədəbiyyat) ənənələri inkişaf etmişdir. Bu cəhətdən, xalq poeziyası, el-aşıq şeiri ilə klassik yazılı ədəbiyyat ənənələri arasındakı əlaqələr də bölgənin mədəni həyatının xüsusi məna səviyyəsini təşkil edir. Bu cəhətdən, belə hesab edirik ki, Qarabağ ədəbi mühitinin daha geniş mənzərəsinin yaradılması aşıqlar, el şairləri və yazılı ədəbiyyat şairlərinin yaradıcılığına bütöv kontekstdə yanaşılmasını nəzərdə tutur.

ƏDƏBİYYAT

Əfəndiyev, P. (1981). Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Maarif, 403 s.

Cəfərli, M. (2012). Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Ba kı: ADPU Nəşriyyatı, 674 s.

Qarabağ: folklor da bir tarixdir (2013). IV kitab. Toplayanlar İ.Rüstəmzadə, S.Bağdadova. Tərtib edən: İ.Rüstəmzadə. Bakı: Elm və təhsil, 458 s.

Vəliyev, V. (1985). Azərbaycan folkloru. Bakı: Maarif, 351 s.

Mirəhmədov, Ə. (1998). Ədəbiyyatşünaslıq. Ensikdlopedik lüğət. Bakı: Azərbaycan Ensiklopediyası, N-PM, 240 s.

Qarabağ: folklor da bir tarixdir (2018). X kitab. Toplayıb tərtib edən İ.Rüstəmzadə. Bakı: Elm və təhsil, 381 s.

Prof. Dr. Yavuz Selim KAFKASYALI
Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı müdürü
ORCID ID: 0000-0001-6999-5059
E-mail: yavuzsAlimkafkasyali@gmail.com

GELENEKSEL MUSİKİ VE MİLLİ ŞUUR: KALVALI ALİ DEDE'NİN EKOLÜNDE KİMLİK

Özet. Türk müzik kültürü, tarih boyunca sözlü geleneğin taşıyıcısı, toplumsal hafızanın koruyucusu ve millî kimliğin yeniden üretim alanı olarak işlev görmüştür. Türk dünyasının farklı coğrafyalarında şekillenen müzik gelenekleri, hem bireysel hem de kolektif kimliklerin inşasında derin izler bırakmış; söz, ses ve ritim aracılığıyla kültürel sürekliliğin en güçlü taşıyıcılarından biri hâline gelmiştir. Bu bağlamda geleneksel musiki, yalnızca bir estetik ifade biçimi değil, aynı zamanda tarihsel bilinç, inanç sistemi ve toplumsal dayanışmanın sembolik bir formu olarak da değerlendirilmAlidir.

Azerbaycan'ın zurna-balaban ekolünün öncülerinden Kalvalı Ali Dede'nin temsil ettiği müzik geleneği, millî şuurun ve kimlik bilincinin musiki aracılığıyla nasıl inşa edildiğini ve sonraki kuşaklara nasıl aktarıldığını anlamak açısından önem taşımaktadır. Modernleşme süreciyle birlikte, bu geleneksel aktarım zincirinde yaşanan bazı kopuşlar ve ustalık-ekol temelli öğretim biçimlerinin göz ardı edilmeleri bu araştırmanın temel problematiğini oluşturmaktadır.

Bu araştırmanın amacı, Kalvalı Ali Dede'nin sanat anlayışı, repertuvarı ve üslubu üzerinden geleneksel musiki ile millî şuur arasındaki ilişkiyi çözümlemek ve onun ekolünün, Türk dünyası musikisinde kimlik inşasının kültürel bir aracı olarak nasıl konumlandığını ortaya koymaktır. Çalışma, ayrıca Ali Dede'nin ekolünün günümüz müzik kültürüne etkilerini belirleyerek, müziğin kimlik taşıyıcılığı yönünü kültürel süreklilik bağlamında değerlendirmeyi hedeflemektedir.

Bu çalışma nitel araştırma yöntemine dayalı olarak yürütülmüştür. Araştırmada tarihsel-tasviri analiz, alan araştırması ve müzikolojik çözümleme yöntemleri bir arada kullanılmıştır. Arşiv kayıtları, sözlü kaynaklar ve sahadan derlenen veriler incelenmiş; Kalvalı Ali Dede'nin icra biçimleri, repertuvar özellikleri ve üslup yapısı hem etnomüzikolojik hem de kültürel-sosyolojik bir çerçevede değerlendirilmiştir.

Anahtar KAlimeler: Geleneksel Musiki, Türk Müzik Kültürü, Kimlik İnşası, Zurna-Balaban Ekolü, Kalvalı Ali Dede.

Xülasə. Tarix boyu türk musiqi mədəniyyəti şifahi ənənənin əsas daşıyıcısı, sosial yaddaşın qoruyucusu və milli kimliyin formalaşmasında mühüm vasitə kimi çıxış etmişdir. Türk dünyasının müxtəlif coğrafiyalarında təşəkkül tapmış musiqi ənənələri həm fərdi, həm də kollektiv kimliklərin qurulmasında dərin izlər buraxmışdır. Söz, səs və ritm vasitəsilə bu ənənələr mədəni davamlılığın ən güclü daşıyıcılarından birinə çevrilmişdir. Bu baxımdan ənənəvi musiqi yalnız estetik ifadə forması kimi deyil, eyni zamanda tarixi şüurun, inanc sistemlərinin və sosial həmrəyliyin simvolik təzahürü kimi qiymətləndirilməlidir.

Azərbaycanın zurna-balaban məktəbinin görkəmli nümayəndələrindən biri olan Kalvalı Əli Dədənin təmsil etdiyi musiqi ənənəsi milli və mədəni kimlik şüurunun musiqi vasitəsilə necə formalaşdığını və nəsildən-nəslə necə ötürüldüyünü anlamaq baxımından xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Bu ənənəvi ötürmə prosesində müşahidə olunan qırılmalar, eləcə də modernləşmə dövründə ustad–şagird məktəbinə əsaslanan tədris metodlarının yetərincə nəzərə alınmaması tədqiqatın əsas problemini təşkil edir.

Tədqiqatın məqsədi Kalvalı Əli Dədənin bədii dünyagörüşü, repertuarı və ifa üslubu əsasında ənənəvi musiqi ilə milli şüur arasındakı əlaqəni təhlil etmək, həmçinin onun məktəbinin türk dünyası musiqi mədəniyyətində kimlik quruculuğu baxımından mədəni vasitə kimi rolunu müəyyənləşdirməkdir. Bununla yanaşı, tədqiqat Kalvalı Əli Dədə məktəbinin müasir musiqi mədəniyyətinə təsirlərini araşdırmağı və musiqinin kimlik daşıyıcısı funksiyasını mədəni davamlılıq kontekstində qiymətləndirməyi hədəfləyir.

Tədqiqat keyfiyyət metodologiyasına əsaslanaraq aparılmışdır. Araşdırma zamanı tarixi-təsviri təhlil, sahə tədqiqatı və musiqişünaslıq təhlil metodlarından kompleks şəkildə istifadə edilmişdir. Arxiv materialları, şifahi mənbələr və sahədən toplanmış empirik məlumatlar əsasında Kalvalı Əli Dədənin ifa üslubu, repertuar xüsusiyyətləri və stilistik strukturu etnomusiqoloji və mədəni-sosioloji çərçivədə təhlil edilmişdir.

Açar sözlər: ənənəvi musiqi, Türk musiqi mədəniyyəti, kimlik quruculuğu, zurna-balaban məktəbi, Kalvalı Əli Dədə.

Summary. Throughout history, Turkish musical culture has functioned as the carrier of oral tradition, the guardian of collective memory, and a domain for the reproduction of national identity. The musical traditions that have developed across various geographies of the Turkic world have left profound traces in the construction of both individual and collective identities, becoming one of the most powerful vehicles of cultural continuity through word, sound, and rhythm. In this regard, traditional music should be regarded not merely as a form of aesthetic expression but also as a symbolic form of historical consciousness, bAlief system, and social solidarity.

The musical tradition represented by Kalvalı Ali Dede—one of the pioneers of the Azerbaijani zurna-balaban school—holds significant importance in understanding how national consciousness and identity awareness are constructed and transmitted through music. With the advent of modernization, certain ruptures within this traditional chain of transmission and the neglect of master–apprentice and school-based pedagogical systems constitute the main problematic of this research.

The aim of this study is to analyze the relationship between traditional music and national consciousness through Kalvalı Ali Dede's artistic vision, repertoire, and style, and to reveal how his school has been positioned as a cultural instrument of identity construction within the musical traditions of the Turkic world. The study also seeks to evaluate the impact of Ali Dede's school on contemporary musical culture, examining the role of music as a carrier of identity within the context of cultural continuity.

This research is based on a qualitative methodology. Historical-descriptive analysis, field research, and musicological analysis methods were employed in an integrated manner. Archival recordings, oral sources, and field data were examined, and Kalvalı Ali

Dede's performance practices, repertoire characteristics, and stylistic features were analyzed within both ethnomusicological and cultural-sociological frameworks.

Keywords: traditional music, Turkish musical culture, ıdentity construction, zurna-balaban school, Kalvalı Ali Dede.

Giriş. Geleneksel musiki, toplumsal hafızanın taşıyıcısı ve kimliğin sembolik dili olarak işlev görmüştür (Merriam, 1964; Stokes, 1994). Türk dünyasının farklı coğrafyalarında gAlişen yerel müzik ekolleri, her ne kadar bölgesel nitAlikler taşısa da, ortak estetik ve değerler sistemine dayanır. Geçmiş dönem Türk kültürünün popüleri olan günümüzün geleneğini oluşturur bilinciyle günümüz Türk toplumunun kültürel değerlerinin korunarak popülerleşmesini sağlamak hizmeti de geleceğin geleneğini oluşturacağı için çok kıymetlidir. Bu estetik zemin, tarih boyunca Türk toplumlarının yaşadığı sosyo-kültürel dönüşümler karşısında kimlik bilincinin korunmasına katkı sağlar.

Geleneksel Türk müzik kültürünün önemli temsilcilerinden olan Kalvalı Ali Dede, Şirvan müzik geleneğini modern döneme taşıyarak bu kimliğin sesini yaşatan sanatçılardan biridir. 1874 yılında Şamahı'nın Kalva köyünde dünyaya gelen sanatçı, nefesli sazlarda yalnızca ustalığıyla değil, ulus bilincine ses veren icra tarzıyla da dikkat çekmiştir (Behmenli, 2025). Bu özelliğinin yanı sıra; zurna–balaban geleneğini kurumsallaştıran bir üstat, öğretici ve kültürel kimlik aktarımcısı olarak öne çıkmaktadır. Şirvan âşık ekolüne baktığımız zaman, Azerbaycan'ın Gökçe Kelbecer, Gencebasar, Gazah-Borçalı, aynı zamanda Derbent, hatta Tebriz, Zencan, Urmiye âşık ortamları arasında kendine has farklı özellikleriyle öne çıkmıştır (Cemiloğlu & İmamverdi, 2024). Onun sanatında "nefes" kavramı hem fiziksel icra hem de manevi varoluş biçimi olarak karşımıza çıkar. Ali Dede'nin çalımı, yalnızca melodik değil, aynı zamanda tarihsel ve sosyolojik bir anlatı üretir.

Müziğin sosyolojik boyutu, bir toplumun kolektif bilincini ifade etme biçiminde görünür. Durkheim'ın toplumsal bütünleşme kuramı ve Merriam'ın müziğin işlevleri teorisi (Merriam, 1964) bağlamında değerlendirildiğinde, Kalvalı Ali Dede'nin icrasının "sesiyle toplumu birleştiren" bir ritüel olduğu şeklinde kolaylıkla yorumlanabilir. Onun icrasında savaş, yas ve düğün temaları, toplumsal duygulanımların sembolik temsili olarak karşımıza çıkar.

Bu durum, Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramıyla da açıklanabilir (Bourdieu, 1986): Ustalık, müzik aracılığıyla kazanılmış bir sosyal prestij biçimidir. Zurna ve balabanın sesi; bir mekânın ruhunu, bir toplumun hafızasını ve bir milletin kimliğini temsil eder. Ali Dede'nin müziği, bu üçlü ilişkiyi — müzik, mekân ve kimlik — somut bir toplumsal anlatıya dönüştürür.

1. Geleneksel Musiki ve Millî Şuurun Kuramsal Temelleri

Müzik, her toplumda estetik üretim biçimi olmanın yanı sıra kolektif kimliğin ve aidiyet duygusunun inşa edildiği sosyal alandır. Türk musikisi bağlamında bu durum, tarih boyunca "sözlü kültürün hafıza mekânı" olarak işleyen musiki geleneğiyle yakından ilişkilidir. Uçan'a (2018) göre, Türk musikisi "halkın yaşama biçimini, duygusal eğilimlerini ve düşünsel derinliğini taşıyan bir kültürel organizmadır." Bu organizma, geçmişten bugüne millî şuurun estetik kodlarını taşır.

Türk musikisi geleneğinde ustalık ve çıraklık ilişkisi, bu ezgisel hafızanın korunmasının en etkili yoludur. Meşk sistemi, yalnızca bir öğrenme biçimi değil; aynı zamanda kültürel kimliğin kuşaktan kuşağa aktarılma yöntemidir (Tura, 1998). Aşık geleneğinde

usta–çırak ilişkisi ve ekol temelli aktarım sistemi, sadece bireysel bir öğrenme yöntemi olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel kimliğin sürdürülmesinde de merkezi bir rol oynar (Gesebova, 2015). Kalvalı Ali Dede'nin öğretim tarzı da bu sistemin çağdaş bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Onun icra ettiği her ezgi, bir yandan teknik ustalığın ürünü, diğer yandan millî hafızanın yeniden seslendirilmesidir.

2. Kalvalı Ali Dede'nin Üstatlık Geleneği ve Zurna–Balaban Ekolünün Oluşumu

Türk musikisinde "üstatlık" kavramı, yalnızca teknik beceriyi değil, aynı zamanda sanatın manevi otoritesini de ifade eder (Uçan, 2018). Kalvalı Ali Dede, XX. yüzyılın ortalarından itibaren zurna ve balaban icrasında bir ekol oluşturmuş seçkin bir sanatkârdır. Onun müzik anlayışı hem icraya hem de bir dünya görüşü ve disipline dayanmaktadır. Bu nedenle Kalvalı Ali Dede'nin ekolü, "üstatlık" kavramının halk müziği alanındaki karşılığı olarak değerlendirilebilir (Kerimova, 2025).

Onun eserlerinde kullanılan makam dizileri, zurna-balaban icrasındaki üslup farklılıkları, ritmik yapılar ve melodik motifler, Türk dünyasının ortak müzik dilini yansıtır nitAliktedir. Ali Dede'nin öğrencileri aracılığıyla aktarılan bu ekol, millî şuuru müziğin diliyle diri tutan kolektif bir kültür mirası olarak sürekliliğini korumuştur. Bu yönüyle Ali Dede ekolü, modernleşme sürecinde kültürel erozyona karşı bir direnç alanı oluşturarak, gelenekten geleceğe uzanan bir kimlik bilinci inşa etmiştir.

Kalvalı Ali Dede icrasını, geleneksel Şirvan müzik ortamının içinde şekillendirmiş, zurna ve balabanın teknik imkânlarını genişleterek onları profesyonel kamara çalgılarına dönüştürmüştür. Zurna ve balaban, Türk dünyasında hem tören müziği hem de milli direnişin sesi olarak konumlanmıştır. Ali Dede, saz, tar, nağara gibi çalgılarda da ustalığıyla multi-enstrümantal bir müzik anlayışı geliştirmiştir. Bu yönüyle onun sanatı, halk müziği ile sanat müziği arasındaki geçiş alanında, hem âşıklık geleneğinin hem de muğam icrasının kesişiminde yer alır (Atalı, 2023).

Ali Dede'nin müziği, yalnızca geleneksel formda kalmamış, çağdaş Azerbaycan bestecileri tarafından da kullanılmıştır. Onun tınısının yumuşaklığı, balabanı orkestral düzleme taşımıştır. Bu, Batı müziğinde folk melodilerinin klasik biçimlerde yeniden işlenmesine benzeyen bir süreçtir (örneğin, Bartók'un Macar halk müziğinden esinlenmesi gibi). Dolayısıyla, Ali Dede'nin mirası yalnızca folklorik değil, aynı zamanda modern müzikolojiye ilham veren bir kültürel yeniden üretim modelidir.

Kalvalı Ali Dede'nin eğitim tarzı, sözlü aktarım ve gözlem temelli bir meşk sistemi üzerine kuruludur. Çıraklar, ustanın sesini, nefes kontrolünü, parmak tekniklerini ve üslubunu doğrudan taklit ederek öğrenirlerdi. Bu sistemin temelinde yer alan "nefes terbiyesi", Türk musikisinde hem teknik hem de manevi bir kavram olarak kabul edilir. Kalvalı Ali Dede ekolünde bu bağ, öğrencinin içsel disiplin kazanması ve müzik aracılığıyla kültürel kimliğe dâhil olması anlamına gelir. Dolayısıyla meşk, burada hem bir öğrenme hem de bir aidiyet inşası pratiğidir (Atalı, 2023).

Kalvalı Ali Dede ekolünün üslup özellikleri, bölgesel ezgilerin millî duyarlıkla harmanlanmasına dayanır. Zurna ve balabanın "karşılıklı nefesleşmesi" denilen teknik, onun müziğinde önemli bir yere sahiptir. Ritimsel olarak 6/8 ve 9/8'lik aksak ölçüler, ezgisel yapıdaysa pentatonik ve modal dizilerin bir arada kullanımı dikkat çeker. Bu yönüyle ekol, hem Türk dünyasının ortak müzikal dilini hem de yerel farklılıkları bir arada yaşatan bir sistemdir (Behmenli, 2025).

Ekolün en dikkat çekici yönlerinden biri, farklı bölgelerdeki müzisyenlerin aynı ezgisel formları kendi yerel üsluplarıyla yeniden üretmesidir. Böylece Kalvalı Ali Dede'nin mektebi, bir yandan yerel karakterini korurken diğer yandan Türk dünyasının ortak ses estetiğini güçlendirmiştir. Bu özellik, geleneksel musikinin kültürel birleştiriciliğini açık biçimde göstermektedir.

Günümüzde bu ekolün etkileri, özellikle akademik müzik çalışmalarında, konservatuvarlarda yapılan icra denemelerinde ve halk müziği derlemelerinde hissedilmektedir. Modern müzikoloji açısından bakıldığında, Kalvalı Ali Dede ekolü, halk müziği geleneğinin çağdaş kültür politikalarıyla nasıl etkileşime girdiğini anlamak açısından önemli bir örnektir.

2. Kalvalı Ali Dede'nin Eserlerinin Müzikal Açıdan İncelenmesi

Rauf Behmenli'nin 2025 yılında yayımladığı "Ustad Ali Dede'nin Dans Melodileri" adlı kapsamlı monografiye göre, Kalvalı Ali Dede (Ali Kerimov), Azerbaycan halk müziği geleneği içerisinde özellikle nefesli çalgılar repertuvarında özgün bir üslup oluşturmuş sanatçılardan biridir. Onun besteleri, muğam sistemine dayalı melodik yapı ve çeşitli ritmik (usul) örgülerinin sentezi ile öne çıkar. Sanatçının 57 dans ezgisi üzerinde yapılan analizler şu genel sonuçları ortaya koymaktadır:

Ali Dede'nin eserlerinde Azerbaycan muğam sistemine ait pek çok makam ve perde düzeni kullanılmıştır. Örneğin en çok başvurduğu Şur makamından olan "Badamı" Re perdesinde, "Gövheri" La perdesinde sunulmuş, akıcı, canlı ve halk dansına uygun melodik yapıda eserlerdir. Ayrıca Segah, Çahargah, Rast, Bayat-ı Isfahan ve Hicaz en çok kullandığı diğer makamlardandır.

Ali Dede'nin dans ezgileri, Azerbaycan halk danslarının geleneksel ölçüleri üzerine kurulmuştur. Bestelerinde karma ölçüler ve değişken ritmik bölünmeler sıklıkla görülür: Bunlar genellikle 6/8, 3/4 ve birleşik ölçü olan (6/8 + 3/4) usulleridir. Örneğin "Azərbaycan dağları", "Badamı" en yaygın kullandığı 6/8 ölçüde, oynak ve kıvrak karakterdeki eserlerdir.

Ali Dede'nin melodileri balaban ve zurna gibi nefesli çalgıların teknik kapasitesine göre şekillenmiştir. Süslemeler (melizma), portamento geçişleri ve doğal vibratolar sıkça kullanılır. Melodik yapı çoğunlukla ikili aralıklar üzerine kuruludur. "Balabancılar Raksı" gibi eserlerinde, toplu icraya uygun çok sesli etki yaratılmıştır.

Kalvalı Ali Dede'nin eserleri şu nitAliklerle öne çıkar:

* Şirvan muğam okulunun makam sistemine dayanır.

* Zurna–balaban icra ekolünün üslup sentezini yansıtır.

* Halk melodizmi ile muğam anlayışını bir araya getirerek, dans müziğinde modal derinliği sağlamıştır.

* Doğal ses estetiği ile biçimsel bütünlük aynı anda korunmuştur.

* "Hicazi", "Kahramani", "Antika", "Turşengi" gibi ezgileri, hem geleneksel halk danslarında hem de sahne müziğinde repertuvara girmiştir.

Sonuç – Öneriler. Geleneksel müzik ve dans kültürünün taşıdığı estetik ve anlam zenginliği, çağdaş dönemin popüler kültürel eğilimlerine ışık tutarak geçmişin yaşanmışlıklarını sahne estetiği aracılığıyla yeniden görünür kılmaktadır. Bu etkileşim, köklerle gelecek arasında süreklilik sağlayan bir kültürel bilinç ve yaşam felsefesinin oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Kalvalı Ali Dede örneğinde olduğu gibi, geleneksAlin özgün ve unutulmaz örneklerini yaşatmak, kültürel mirasın çağdaş sanatsal ifade biçimleriyle yeniden üretilmesini teşvik etmek açısından önem taşımaktadır.

Bu doğrultuda, farklı coğrafyalarda yüzyıllardır varlık gösteren Türk topluluklarının tarih boyunca birbirleriyle kurdukları etkileşimler sonucunda oluşan zengin ve çok katmanlı somut olmayan kültürel mirasın; üslup, usul, makam ve icra biçimleri açısından sistematik biçimde tasnif edilmesi gerekmektedir. Böyle bir çalışma, Türk müzik kültürünün bütüncül bir yaklaşımla sınıflandırılmasına ve ortak kimlik unsurlarının daha açık biçimde ortaya konulmasına katkı sağlayacaktır. Ayrıca, farklı Türk topluluklarının ortak bilimsel platformlarda bir araya gelerek yürütülecek disiplinlerarası araştırma ve belgeleme faaliyetleri, kültürel sürekliliğin korunması, ortak müziksel hafızanın güçlendirilmesi ve Türk müzik kimliğinin çağdaş bağlamda yeniden yorumlanması açısından önemli bir öneri olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak, Kalvalı Ali Dede ekolü, geleneksel musikinin çağdaş toplumlarda da millî şuuru diri tutma gücüne sahip olduğunu göstermektedir. Onun sanatsal çizgisi, Azerbaycan nefesli çalgı geleneği içerisinde hem tarihsel hem de estetik bakımdan seçkin bir konuma sahiptir. Onun eserleri, muğam düşüncesinin halk dansı formuna taşınmış örnekleri olarak değerlendirilebilir. Melodik sadelik, modal zenginlik ve ritmik çeşitlilik, bu eserlerin temel özelliklerini oluşturur. Dolayısıyla Ali Dede, hem sözlü halk müziği geleneğini hem de profesyonel icra kültürünü birleştiren öncü bir sanatçı olarak kabul edilmAlidir. Bu mirasın bilimsel, sanatsal ve pedagojik düzlemde yaşatılması, Türk müzik kültürünün geleceğe taşınması açısından vazgeçilmez bir sorumluluk olarak görülmelidir.

KAYNAKÇA

Behmenli, R. (2025). Ustad Eli Dedenin reqs melodiyaları. Bakı: Elm ve Tehsil Neşriyyatı.

Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. Richardson (Ed.), Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education (pp. 241–258). New York: Greenwood.

Cemiloğlu, İ., & İmamverdi, A. (2024). Azerbaycan Zurna-Balaban İcracılığı Sanatının Üstadı Kalvalı Ali Dede – 150. Ankara.

İşıglı Atalı. (2025, 2 Eylül). Yenilmez Döyüşkenlik ve Haray Soragçısı – Azerbaycan zurna-balaban mektebinin ustadı Kalvalı Eli Dede – 150 I yazı. Türküstan.az. https://www.turkustan.az/news/authors/123678

Kerimova, T. (2025). Azerbaycan Musikisinin Eli Dede Zirvesi. Bakı: "Elm ve Tehsil" neşriyyatı.

Merriam, A.P. (1964). The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press.

Gesebova, İ. (2015). XX asr Gazah aşık mühiti [Doctoral dissertation, Azerbaycan Milli Elmler Akademiyası, Folklor İnstitutu]. Folklor.az.

https://folklor.az/uploads/research/files/Ilhame-Qesebova-Qazax-asiq-muhiti1694069382.pdf

Stokes, M. (1994). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford/Providence, USA: BERG Ethnic Identities Series.

Tura, Y. (1998). Türk Musikisinin Meseleleri. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Uçan, A. (2018). Temel Kavramlar - İlkeler - Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum. Ankara: Arkadaş Yayınları.

Yusif MAHMUDOV
Tarix üzrə fəlsəfə doktoru,
Ətraf mühit üzrə tədqiqatçı, ekoloq
ORCID ID: 0009-0004-8263-7669
E-mail: diriliqurbani@gmail.com

AZƏRBAYCAN XALQ MAHNI VƏ RƏQSLƏRİNDƏ EKOLOJİ FİKİRLƏR

Özət. Azərbaycanda ətraf mühitə münasibətin qədim tarixi var. Ekoloji fikirlərin yaranması və inkişafı ən qədim dövrlərdən başlayaraq indiyə qədər davam edir. Ekologiya elminin meydana gəlməsində əhalinin, o cümlədən sənət adamlarının müstəsna xidmətləri olub. Belə ki, Azərbaycan xalq sənətinin və mədəniyyətin müxtəlif növləri, əhalinin həyat tərzi ilə bağlı adət-ənənələr tarixən insanların ətraf mühitə münasibətini özündə əks etdirib. Məqalədə ekologiyanın tarixə inteqrasiyası baxımından mədəniyyət sahələrindən olan xalq mahnı və rəqslərində rast gəlinən ekoloji fikirlər əhatəli şəkildə tədqiqata cəlb olunur, əhalinin ekologiya elminə qədərki (XIX əsrin II yarısı) dövrlərdə ətraf mühitə münasibəti, ustad sənətkarların, mahnı və rəqs yaradıcılarının bu istiqamətdəki fəaliyyəti araşdırılır, təhlil olunur. Xalq mahnılarından "Ağacda leylək yuva bağlar, gedər", "Almanı atdım xarala", "Yağış yağar, yer doymaz", "Bağçada güllər, oxur bülbüllər" bu gün də sevilən el nəğmələridir. Tədqiqat prosesində mahnılarda ulu baba və nənələrimizin təbiətə münasibəti açıqlanır.

Məqalədə həmçinin xalq rəqslərinin ekoloji mahiyyəti izlənilir. Xüsusilə XIX-XX əsrlərdə yaşayıb fəaliyyət göstərmiş ustad balabançı Kalvalı Əli Dədənin yaratdığı havacatların ekoloji mahiyyətindən irəli gələn əsərləri də qeyd edilir, onların əhəmiyyətinə toxunulur. Klassik üslubda yaradılmış bu sənət əsərlərində təbiətə sevgi hissi aşılanır, təbiət-insan münasibətlərində doğmalıq təzahür edir. Bu cəhətdən ustadın yaratdığı "Azərbaycan dağları", "Heyvagülü", "Almagülü", "Çəmənlik", "Yasəməni", "Bənövşə", "Reyhanı", "Dağ çiçəyi", "Kişmişi", "Ceyranı", "Qızılgül" və s. kimi əsərlər buna misal ola bilər. Tədqiqatlar göstərir ki, ekologiya elminə qədər əhalinin təfəkküründə ətraf mühitə qayğıkeş münasibətin formalaşması, xalqın yaratdığı sənət əsərlərində, o cümlədən mahnı və rəqslərdə özünü göstərmişdir. Ekologiyanın tarixinin öyrənilməsində bunun müstəsna əhəmiyyət vardır.

Açar sözlər: xalq sənəti, balaban və zurna ifaçısı, Kalvalı Əli Dədə, ətraf mühit, təbiət-insan münasibəti

Summary. The attitude towards the environment in Azerbaijan has a very ancient history. The emergence and development of ecological ideas has been continuing since ancient times. The exceptional services of the population, including artists, have been made in the formation of ecological science. Thus, various types of Azerbaijani folk art and culture, customs and traditions related to the lifestyle of the population have historically reflected people's attitude towards the environment. In the article, from the perspective of integrating ecology into history, the ecological ideas found in folk songs and dances from cultural fields are comprehensively involved in the study, and the activities of master

artists, song and dance creators in this direction in the periods before the science of ecology (second half of the 19th century) are investigated and analyzed. Among the folk songs, “The stork will build a nest in a tree and fly away”, “I threw an apple at the “haral””, “It's raining, the earth is not full”, “The garden is full of flowers, the nightingales are singing” are still popular folk songs today. In the process of research, the attitude of our great-grandfathers and grandmothers to nature is revealed in the songs.

The article also traces the ecological essence of folk dances. In particular, the works of the balabanchi master Kalvali Ali Dede, who lived and worked in the XIX-XX centuries, are noted, which proceed from the ecological essence of the created khawajats, and their significance is touched upon. These works of art, created in the classical style, instill a sense of love for nature, and naturalness is manifested in nature-human relations. In this regard, works such as “Azerbaijani Mountains”, “Apple Blossom”, “Meadow”, “Yasemeni”, “Benevshe”, “Reyhani”, “Mountain Flower”, “Kishmishi”, “Jeyrani”, “Kyzylgul” and others can be examples of this.

Research shows that before the science of ecology, the formation of a caring attitude towards the environment in the thinking of the population was manifested in works of art created by the people, including songs and dances. This is of exceptional importance in studying the history of ecology.

Keywords: folk art, balaban and zurna player, Kalvali Ali Dede, environment, nature-human relationship

Резюме. Отношение к окружающей среде в Азербайджане имеет очень древнюю историю. Зарождение и развитие экологических идей продолжается с древнейших времён. В становлении экологической науки значительная заслуга принадлежит населению, в том числе деятелям искусств. Таким образом, различные виды азербайджанского народного искусства и культуры, обычаи и традиции, связанные с образом жизни населения, исторически отражали отношение народа к окружающей среде. В статье, с точки зрения интеграции экологии в историю, всесторонне исследуются экологические идеи, заложенные в народных песнях и танцах, в сфере культуры, исследуется и анализируется отношение населения к окружающей среде в период до возникновения экологической науки (вторая половина XIX века), а также деятельность мастеров искусства, творцов песен и танцев в этом направлении. Среди народных песен “Аист построит гнездо на дереве и улетит”, “Я бросил яблоко в “хараль””, “Дождь идёт, земля не полна”, “Сад полон цветов, соловьи поют” и по сей день являются популярными народными песнями. В процессе исследования в песнях раскрывается отношение наших прадедов и бабушек к природе.

В статье также прослеживается экологическая сущность народных танцев. В частности, отмечаются произведения мастера балабанчи Калвалы Али деда, жившего и работавшего в XIX-XX веках, которые исходят из экологической сущности созданных хаваджатов, затрагивается на их значимость. Эти произведения искусства, созданные в классическом стиле, прививают чувство любви к природе, а естественность проявляется в отношениях между природой и человеком. В этом плане такими произведениями могут служить такие произведения, как “Азербайджанские горы”, “Цветок яблоки”, “Луг”, “Ясемени”, “Беневше”, “Рейхани”, “Горный цветок”,

“Кишмиши», “Джейрани”, “Кызылгюль” и другие. Исследования показывают, что до возникновения экологии формирование бережного отношения к окружающей среде в сознании населения нашло отражение в произведениях народного искусства, в том числе в песнях и танцах. Это имеет исключительное значение для изучения истории экологии.

Ключевые слова: народное искусство, исполнитель на балабане и зурне, Калвалы Али Деде, окружающая среда, взаимоотношения природы и человека

Giriş. Azərbaycanda ətraf mühitə qayğıkeş münasibətin dərin tarixi kökləri vardır. Şifahi xalq ədəbiyyatında ətraf mühitə münasibətlə əlaqədar çoxlu məlumatlara rast gəlirik; el deyimlərində, nağıl və dastanlarda,rəvayət və əfsanələrdə, uşaq nəğmələrində və xalq mərasimlərində, bayatı və ağılarda, layla və oxşamalardainsan-təbiət münasibətlərinin bir çox tərəf və çalarları özünün bədii ifadəsini tapmışdır [AMEA Xəbərlər İctimai Elmlər Seriyası, 2017], [Mahmudov, 2022]. Bu baxımdan Azərbaycan xalq rəqsləri və mahnıları da istisna deyil, Təbiətin öyrənilməsində və qorunmasında Azərbaycan xalq mahnıları və rəqsləri əsas yerlərdən birini tutur. Bu barədə indiyədək folklor nümunələri kimi çap materiallarında, tədqiqatlarda oxunaqlı, diqqəti cəlb edən məlumatlar yer alıb, monoqrafiyalar yazılıb, kitablar nəşr olunub. Qeyd etmək lazımdır ki, əhalinin ətraf mühitə və təbii sərvətlərə münasibəti bu sənət növlərində orjinallığı ilə seçilir. İfa olunan mahnılarda təbiətə sevgu duyğuları aşılanır, onu daha yaxından tanımağa çağırış duyulur. Təbiətdə müşahidə olunan leyləklərin çoxalma dövrünü özündə əks etdirən və aşağıda nümunə kimi təqdim etdiyimiz bir xalq mahnısı bu cəhətdən səciyyəvidir. Məlumdur ki, quşlar çoxalma dövründə yuva tikir, yumurtlayıb bala çıxarırlar. Doğrudur, yuva tikməyən quşlar da var, bunlar yumurtalarını ya çılpaq qaya üzərinə, ya da başqa quşların yuvalarına qoyurlar. Leylək kimi köçəri quşlar payızda köçüb isti ölkələrə gedirlər. Onlar ağac, telefon və ya işıq direklərinin başında yuva qurur, burada balalayır, payızda isə yuvalarını tərk edib, qida ehtiyatı bol olan isti cənub ölkələrinə uçurlar. Leyləklərin bu cür davranış xüsusiyyəti aşağıdakı mahnı parçasında düzgün təsvir edilib.

Ağacda leylək yuva bağlar, gedər
Qız sevən oğlan hara ağlar, gedər?
Ağacda alma yanağı qırmızı...
Ağacada alma, dadı baldan şəkər...
Yaşıl bağın gözəldir ağ alma.

Mahnıda həmçinin müxtəlif sort almaların morfoloji əlamətləri və keyfiyyəti təsvir edilib; qırmızı alma, şirin alma, ağ alma... Bu, seleksiya elminin mövcud olmadığı əski dövrlərdə xalq seleksiyası vasitəsilə bir çox alma sortlarının yaradıldığını, sonralar əhalinin zövqünü oxşadığı üçün, adlarının mahnılara, digər folklor nümunələrinə daxil edildiyini göstərir.

Almanı atdım xarala,
Qaldı sarala-sarala.
Dağlarda döndüm marala [Xalq mhnıları, 2005: 8-11].

Bu xalq mahnısında maraqlı bir fikir vardır. Kal dərilmiş almanı, armudu içi taxılla dolu xarala (iri taxıl kisələrinə) yığıb, taxıla basdırdıqda tez yetişir, tez yumşalır, yeməli olur. Mahnıda alma ilə bərabər, maralın da adı çəkilir və onun dağlıq ərazidə yaşadığı bildirilir. Bir kiçik mahnı parçası ilə ulu baba və nənələrimiz təbiətə və onun sərvətlərinə münasibətlərini ifadə ediblər.

Sevgilisinin gəlişindən fərəhlənən aşiq çox zaman sevincini təbiətin hallarına bənzədirdi, aşağıdakı mahnıda olduğu kimi:

Bağçada güllər, oxur bülbüllər
Belə deyirlər, yenə yar gəlir [Xalq mahnıları, 2005: 32]

Müxtəlif iqlim qurşaqlarında yerləşən torpaqlar islanma dərəcələrinə görə də müxtəlif olur. Yağıntının miqdarı çox olan bölgələrdə torpaq daha dərin islanır. Belə torpaqlar yağışla yaxşı doyur. Quraqlıq ərazilrədə, yaxud yağışların seyrək yağdığı bölgələrdə torpaq pis islanır, yəni doymur. Belə torpaqlar cadar-cadar, çat-çat olur və məhsuldarlıq kəskin şəkildə aşağı düşür. "Amandır" xalq mahnısında sevgilisi ilə münasibətlərini torpağın yağışla doymasına bənzədən oğlan deyir:

Yağış yağar, yer doymaz
Ay qız, ay qız, ay qız, amandır.
Mən səndən necə doyum, qadan alım?! [Xalq mahnıları, 2005: 67]

Belə misallardan çox gətirmək olar. Təbiətə söykək mahnılar içində dağ mövzusu xüsusi yer tutur. Bu baxımdan "Uca dağlar", "Dağda bitər lalələr", "A dağlar", "Ay uca dağlar başında", "Dağlarda çiçək" və digərlərini göstərmək olar. Adətən sevgi motivli xalq mahnıları təbiət qoynunda təqdim olunur. Bu tip mahnılarda dağ təsvirləri inanılmaz dərəcədə mənalı görünür, təbiidir, canlıdır. "Uca dağlar başında ceyranların gəzişərək yol eyləməsi"ndən, "dağların səfalı-vəfalı olması"ndan, dağda yovşanların, lalələrin, çiyələyin bitməsindən bəhs olunur, qoyun sürülərinin otlaması və digər mənzərələr, gözəllikləri vəsf edilir.

Sənətşünaslıq doktoru, professor İradə Köçərli haqlı olaraq qeyd edir ki, sevgi münasibətləri, təsvir olunan hadisələr dağlarda - məhz təbiət qoynunda baş verir. "Söhbət-saz ilə", "Getdim gördüm, bulaqdadır", "Qarabağın maralı", "Üç gündən bir", "Getmə bulaq başına", "Sudan gələn sürməli qız" kimi mahnılar buna misal ola bilər. "Bağ-bağça-qızılgül, gül-bülbül" Şərq poeziyası və musiqisi üçün əsas mövzulardan biridir. Bu mövzuda klassik şairlərin müxtəlif janrlarda yazdıqları şeirlər sayca çoxdur. Biz alimin fikirlərinə sayğı ilə yanaşaraq bir daha Azərbaycan xalq yaradıcılığında bu cür mənalı ifadələrin yetərincə olduğu qənaətindəyik. "Qızılgül", "Mən gülü dəstə bağlaram", "Bağa girdim, gül dərdim, Gülü yara göndərdim" ("Uca dağlar"), "Gül-çiçəyi dərərəm, Əlvan çələng hörərəm" ("Nar-nar"), "Bağçada güllər, oxur bülbüllər", "Bülbüllər oxur, cəh-cəh vurur", "Xarıbülbül" ("Sarı bülbül"), "Ay dili-dili", "Qızıl gül", "Sona bülbüllər" və bir çox digər mahnılar bu cəhətdən səciyyəvidir.

Məlumdur ki, Azərbaycan xalq yaradıcılığında vəhşi təbiətdə yaşayan çöl quşları, meşə və dağ heyvanları əsrlər boyu musiqiçilər, şairlər tərəfindən geniş vəsf olunan mövzulardan biri olub. Bülbül, kəklik, yaşılbaş sona (yaşılbaş ördək), leylək, göyərçin,

quba-qazlar (ağ qaz), laçın, tovuz quşu, üçtelli durna (adi durna), kəklik və bir çox başqa quşlar xalq mahnılarında tez-tez təsvir edilən obrazlardır. Bu səpkidə xalq havalarına aid çoxlu misallar gətirmək olar.

Təsadüfi deyildir ki, məməlilər sinfininə aid edilən heyvanlardan ceyran və maral xalq tərəfindən gözəllik rəmzi kimi qəbul edilib. Gözəl qamətli qızlar daim zərif görkəmli ceyrana bənzədilib, ahunun (ceyranın) iri qara gözləri isə onların gözləri ilə müqayisə olunub. "Azərbaycan maralı", "Qarabağın maralı", "Şuşa ceyranı", "Gəl-gəl, ahu balası", "Ahu kimi", "Aman ovçu" mahnılarında bu təbiət obrazları üstünlük təşkil edir və insanla eyniləşdirilir. Təbiətdə baş verən neqativ hallar heyvanlara münasibətin nəticəsi kimi qabardılır. Təbii fəlakətin nümunəsi kimi "Apardı sellər Saranı" xalq mahnısının yaranması səbəbsiz baş verməyib. Əhali ətraf təbii mühitə münasibətini bu şəkildə ifadə etməklə paralel, həm də "Gül bağçalar" mahnısını zümzümə edib və bununla sanki təbiət gözəllklərinin sorağında olub; təbiətə qayğkeş münasibətin pozitiv nəticəsini göstərib və onu alqışlayıb.

"Süsən sünbül", "Əs, ey gilavar", "Ay dərya kənarında" mahnıları xalqın sağlam ətraf mühit istəyindən doğub. Atmosfer havasının təmiz olması istəyi əhalinin gerçək niiyyətlərindən biri kimi həmişə arzu edilib. İqlim dəyişikliyi mühitə mənfi təsir göstərir, insanın fiziki və mənəvi sağlamlığını əlindən alır. Təbiətdə sağlam ab-havanın müşahidə edilməsi ta qədimdən çağımızacan əhali arasında xoş oqat yaradıb. Ona görə də o, ətraf mühitin sağlamlaşdırılmasını arzulayıb və bunu "Abı yaşıla bürünür", "Əcəb səfalı dağlar", "Söhbət saz ilə" "Qubanın ağ alması" kimi yaratdığı mahnılarda ifadə edib [Köçərli İ. https://525.az/news/277165-xalq-mahnilarimizda-tebiet-motivler-ve-obrazlar].

Azərbaycan mədəniyyət sahəsinin digər bir qolu olan xalq rəqslərində canlı təbiətin elementlərinə, ətraf mühitə münasibətə rəqslərin adlarında, qaynaqlandığı mənbələrdə, məzmunlarında rast gəlirik. İbtidai icma dövründə insanlar ova getməzdən qabaq uğurlu olmaq üçün xüsusi rituallar keçirərdilər. Ov həqiqətən uğurlu alınardısa ov mənzərəsini – heyvanı izləmə, qovma, tutma, çarpışma və s. nəql edən rəqslər ifa edərdilər. Bu, bizə Qobustan qayaüstü rəsmlərdən tanışdır. Ov mərasimi rəqsləri qədim insanlarda bu heyvanlar haqqında müəyyən təsəvvürlərin olduğunu göstərir. Ümumiyyətlə, Azərbaycanda müxtəlif janrlı rəqslər mövcuddur: məişət, döyüş, oyun, idman, satirik kütləvi. Məişət və əmək xarakterli rəqslərdə təbiətə, xüsusən heyvanlara, bağçılığa, tarlaçılığa, balıq ovuna, məhsul yığımına münasibət bildirilir. Əgər qədim Azərbaycan xalq rəqsində kişi rəqsinin əsasını ov, çarpışma, hərbi təlimlər təşkil eirdisə, qadın rəqsinin əsasını evdarlıq, tarla, bağ-bağça və bostan işlərinin təsviri təşkil edirdi [Xalq mahnıları, 2005: 22-27]. Bu, eyni zamanda qədim insanın yaşayış tərzini, icmada qadın və kişilər arasında vəzifə - əmək bölgüsünü bildirirdi. Tədqiqatımızın məzmununda insan və ətraf mühit məsələləri başlıca yer tutduğundan xalqımızın yaratdığı rəqsləri müxtəlif parametrlər üzrə öyrənməyi lazım bilmişik [https://az.wikipedia.org/wiki/Az%C9%99rbaycan_xalq_r%C9%99qsl%C9%99rinin_t%C9%99snifat%C4%B1].

Rəqslərdə yer adları və tarixi ərazi adlarının çəkilməsi. Xüsusi olaraq qeyd etmək gərəkdir ki, hər bir rəqs müəyyən bir dövrdə, hansısa bir tarixi ərazidə, tarixi şəraitdə yaranmışdır. Bu rəqslərin hər birinə onların özünəməxsus musiqi dili, intonasiyası, ritminə uyğun adlar verilmişdir. Bəzi rəqslər öz adı olmadığından yarandığı yerin, tarixi ərazinin adını götürmüşdür. "Azərbaycan", "Qazağı", "Nuxa" (və ya "Şəki"), "Naxçıvanı",

“Şamaxı”, “Bakı”, “Şuşa”, “Əsgəranı”, “Dəhnə”, “Şağani”, “Şərur”, “Sabirabadı” belə rəqslərdəndir. Elə rəqslər də vardır ki, onların adları hansısa bir tarixi ərazidə yerləşən dərə, təpə, qala, çay, bulaq adları ilə adlandırılmışdır. Məsələn, “Uzundərə”, “Kömürtəpə”, “Çay dərəsi”, “Muğan bulağı” (“Şirvan bulağı” da deyirlər), “Çıraq qala”, “Qusarçay” və başqaları buna bariz nümunədir. Əminliklə deyə bilərik ki, bu tip rəqslədrdə insanların yaşayışı və həyat tərzi önə çıxarılır, insan-təbiət vəhdəti sanki şifrələşdirilmiş şəkildə, sözaltı kimi verilir. Bundan başqa, Azərbaycanda elə rəqslər də vardır ki, onların adları qonşu xalqların yaşadığı ərazilərlə bağlıdır. Çünki bu ərazilərdə tarix boyu azərbaycanlılar yaşayıblar, adət-ənənəmizi qoruyub saxlayıblar və musiqi mədəniyyətimizi daim inkişaf etdiriblər. Qeyd etmək lazımdır ki, elə indi də Dağıstanda, Gürcüstanda, Türkiyədə, İranda, Özbəkistanda və digər dövlətlərin ərazilərində də çoxlu sayda Azərbaycan türkləri yaşayır. Bu tarixi ərazilərin şəninə yazılmış Azərbaycan xalq rəqslərindən “Dilican”, “Tiflisi”, “Ənzəli”, “Aşxabadı”, “Məhərrəmkənd”, “Qars”, “Dağıstan”, “Dərbəndi”, “Əndican”, “Çanax qala” və başqalarını nümunə gətirə bilərik.

Bitki adları ilə bağlı rəqslərdə təbiət. Təbiəti tərənnüm edən kifayət qədər rəqs adları var ki, hər biri mahiyyətcə tarixi mahiyyət kəsb edir, özündə gerçək bir tarix yaşadır: “İnnabı”, “Darçını”, “Lalə”, “Qızıl gül”, “Heyva gülü”, “Bənövşə”, “Novruzgülü”, “Reyhanı”, “Almagülü”, “Alçagülü”, “Mixəyi”, “Məxməri”, “Dağ çiçəyi”, “Yasəməni”, “Pambığı” belə rəqslərdəndir.

Böyük sənətkarların çevrəsində elə özləri kimi nəhəng yaradıcı sənətkarlar dayanır. Məhşur balaban ustadı Kalvalı Əli Dədə ilə Cabbar Qaryağdıoğlunun münasibətləri bu baxımdan örnəkdir. O, özü xatirələrində belə deyirdi: “Biz Cabbarla Səlim bəyin toyunda görüşdük. Baharın gözəl çağı idi. Səhər-səhər Cabbarla çəmənlikdə gəzirdik. Bu gözəl bahar səhərinin təravəti, havadakı gül-çiçəyin ətri məndə elə bir təb yaratdı ki, istər-istəməz balabanı əlimə alıb çalmağa başladım. Musiqi sona çatdıqda Cabbar maraqlı baxışlarla bu rəqsin adını məndən soruşdu. Mən də dedim ki, bilmirəm, elə indi yaratdım. Onda Cabbar təklif etdi ki, bu melodiyanın adını elə bu səhərə, çiçəklərin ətrinə həsr edərək “Bənövşə” qoyaq. Beləcə “Bənövşə” rəqsi yarandı” [Qaliboğlu, 2024].

Faydalı qazıntılar mövzusu rəqslərdə. Ətraf mühitlə bağlı yaradılan xalq rəqslərinin bir qismi faydalı qazıntı nümunələrindən hazırlanan bəzək məmulatları ilə əlaqəli yaranmışdır. Məlumdur ki, hələ qədim dövrlərdən başlayaraq bahalı daş-qaşlar, eləcə də qiymətli materiallardan (qızıl və gümüş) hazırlanmış zinət əşyaları Azərbaycan xalqının məişətində çox geniş istifadə olunmuşdur. Əsasən qadınların istifadə etdikləri bu bəzək əşyaları onların daha da yaraşıqlı, cazibəli görünməyinə təsir göstərmişdir. Ona görə də rəqs yaradıcıları öz əsərlərinə uyğun adlar vermişlər. Bu zaman onlar qadın gözəlliyini və milli geyimlərimizin ornamentini əks etdirən bəzək əşyalarını da bura daxil etməklə yeni rəqslər yaratmışlar. Xalqın bu yöndə yaratdığı rəqslər arasında onlar xüsusi seçilir. “Brilyantı”, “Yaqutu”, “Mirvari”, “Çervon”, “Almazı”, “Mərcanı”, “Onluq”, “Zümrüdü” və başqaları bu qəbildəndir.

Əmək və təsərrüfatla bağlı məişət rəqsləri. Azərbaycan ərazisində mövcud olan türk mənşəli qədim tayfalardan oğuzlar, qıpçaqlar, qınıqlar, tərəkəmələr, ovşarlar, köçərilər və s. haqqında az-çox müəyyən məlumatlara malikik. Bu tayfalar daim köçəri həyat tərzi sürmüş, heyvandarlıqla məşğul olmuş, öz yaşayışlarını təmin etmək üçün mal-qarasını yayda yaylağa, qışda qışlağa aparmaqla təsərrüfatlarını genişləndirmişlər. Xalq rəqslə-

rindən “Tərəkəmə”, “Köçəri” və “Ovşarı” məhz, bu qədim tayfaların adları ilə bağlı el havaları şəklində tanınmış və yayılmışlar. Tərəkəmələrin həyat tərzini əks etdirən digər rəqslər daha maraqlı məzmuna malikdir. Kollektiv təsərrüfatla bağlı, süd sağımı, yun qırxımı, eləcə də qoyunçuluğun inkişafında çobanların əməyi bu rəqslərdə bütövlüklə öz əksini tapmışdır. “Kolxozu”, “Xançobanı”, “Çobanı”, “Çobanlar”, “Keçiməməsi” və s. havalar məhz, əmək və təsərrüfatla bağlı məişət rəqslərindəndir.

İnsan adları ilə bağlı rəqslər. Məqalənin əsas obyekti ətraf mühit və onun amilləri ilə bağlı olsa da, əsas ekoloji faktorlardan biri kimi insanın canlı və cansız təbiərə təsirlərini nəzərə almamaq olmaz. Təsadüfi deyildir ki, Azərbaycan oyun havaları arasında insan adları ilə bağlı rəqslər çoxluq təşkil edir. “Nabat xanım”, “Xalabacı”, “Şəlalə”, “Mirzəyi”, “Hacıcan”, “Xanımı”, “Züleyxa”, “Sevinc”, “Bəsti”, “Qaryağdı”, “Təhməzi”, “Gülgəzi”, “Leyli pəri”, “Musaxanı”, “Ayşadı” və s. Bu rəqslərin çox olmasına səbəb onun müəyyən əsaslara söykənməsidir. Məsələn, elə rəqslər var ki, yarandıqdan sonra bir müddət adsız qalmışdır. Yəni tez-tez el şənliklərində, bayramlarda səslənmiş, musiqi dilinin sadə və gözəl olmasına görə yaddaşlara köçürülmüş, xalq arasında sevilmiş, lakin dəqiq adı olmamışdır. Bir müddətdən sonra xalq bu rəqsi onu yaradan ifaçının öz adı ilə adlandırmışlar.

Bəzi rəqslər onu yaradan müəllifin oğlunun, qızının və ya nəvəsinin adı ilə adlandırılmışdır. Məsələn, Kalvalı Əli Dədə nəvəsinin adına “Əfruzə” rəqsini yaratmışdır. Elə rəqslər də vardır ki, bir müddətdən sonra öz adını itirmiş, sonradan bu havanı gözəl oynayan, rəqs edən şəxsin (rəqqas və ya rəqqasənin) adı ilə adlandırılmışdır. İlkin və sonrakı adını da saxlayan rəqslər də olmuşdur. “Balabəyi” rəqs havası kimi. Bu havanın ilk adı “Qorxmazı” olmuş, sonrakı – hazırda işlənən adı isə “Solmazı” adı ilə tanınır. Bu rəqs havasının ikinci adı “Nilufəri”dir. Biz burda insan-təbiət münasibətlərini simvolizə edən bitki adına rast gəlirik. Ətraf mühitə bu qədər bağlı olan insanın belə bir rəqs havası yaratması təbiidir. Beləliklə, o ilk növbədə özünü ifadə edən, onu təbiətə bağlayan əsərlər yaradır. Bununla təbiətə doğru yeriyir, onu vəsf edir. Ətraf mühitin qorunması və təbliğində bundan faydalı nə ola bilər ki?!

Bu yazıda biz qədim xalq nəfəs çalğı alətlərindən olan balaban və zurnada səsləndirilən bir çox rəqslərin müəllifi və onların bənzərsiz ifaçısı olmuş, XIX-XX əsrlərdə yaşayıb yaratmış Kalvalı Əli Dədə (1874-1960) kimi yaddaşlarda yaşayan bir ustad sənətkarın bu istiqamətdəki fəaliyyətinə də toxunmağı lazım bildik. Bu təsadüfi deyil. Belə ki, ustadın yaratdığı 70-dən çox havaların böyük bir qismi məhz bizim tədqiqat obyektimizlə əlaqəlidir. İşıqlı Atalı (Elçin Qaliboğlu) ustad balaban ifaçısı Kalvalı Əli Dədənin 150 illiyinə həsr etdiyi məqaləsində onu “Yenilməz döyüşkənlik və haray soraqçası” adlandırır [İşıqlı A. Yenilməz döyüşkənlik və haray soraqçısı. https://www.turkustan.az/news/ authors/ 124228], bir monoqrafiyasında isə ustad balabançı Əli Kərimovun – Əli Dədənin “çağdaş Azərbaycan zurna-balaban məktəbinin banisi” olduğunu qeyd edir [Qaliboğlu, 2024].

Mədəniyyətimizin bir qolu olan xalq rəqslərində canlı təbiət nümunələri, onlara münasibət rəqslərin adlarında, qaynaqlandığı mənbələrdə və məzmunlarında bildirilib. İbtidai icma dövründə yaşamış adamlar ova getməzdən əvvəl ovun uğurlu olması üçün xüsusi rituallar keçiriblər: “Ov uğurlu alınarkən ov mənzərəsini (heyvanı izləmə, qovma, tutma, çarpışma və s.) görsədən rəqslər ifa ediblər”. Bu mənzərə bizə Qobustan qayaüstü rəsmləindən tanışdır. Ov mərasimi rəqsləri qədim adamlarda bu heyvanlar haqqında

müəyyən təsəvvürlərin olduğunu görsədir. Ümumiyyətlə, Azərbaycanda müxtəlif janrlı xalq rəqsləri məişət, döyüş, oyun, idman, satirik xarakterlidir.

Məişət və əmək xarakterli rəqslərdə təbiətə, xüsusən, heyvanlara, bağçılığa, tarlaçılığa, balıq ovuna, məhsul yığımına münasibət bildirilir: "Qədim Azərbaycan xalq rəqsində kişi rəqsinin əsasını ov, çarpışma, hərbi təlimlər, qadın rəqsinin əsasını isə evdarlıq, məhsul yığımı, bağ-bağça və bostan işlərinin təsviri təşkil edibdir". Bunlar qədim əhalinin yaşayış tərzini, icmada qadın və kişilər arasında əmək bölgüsünü bildirirdi.

Təbiətlə bağlı xalq rəqslərini iki tipə bölmək olar [Həsənov, 1983]:

1) Sadəcə adı hər hansı təbiət ünsürünü bildirən rəqslər. 2) Bilavasitə məzmunu təbiətlə əlaqəli rəqslər. Birinci tip rəqslərə "Brilyant" (faydalı qazıntı növü), "Qızıl gül" (dekorativ kol bitkisi), "Darçını" (ədviyyat bitkisi), "Zoğalı" (meyvə ağacı), "İnnabı" (meyvə ağacı), "Mirvarı" (ilbizlərin fəaliyyəti nəticəsində əmələ gələn bəzək məmulatı).

"Camış bağa girdi" və "Üç badam, bir qoz" (ev heyvanı, meyvələr); İkinci tip rəqslərə "Bənövşə" (bənövşə bitkisinin çiçəkləri kimi zərif olduğuna görə, əsasən qadınlar tərəfindən ifa olunur), "Qızlar bulağı" (adı çəkilən bulaq Naxçıvandadır, yaranma səbəbi təsadüfü deyil), "Qızılgül" (rəqsdə qız-qadın xarakterinə uyğun zəriflik elementləri çoxdur), "Keçi məməsi" (keçi sağmağa həsr edilən məişət rəqsidir), "Səməni" (baharın gəlişiinə həsr edilmiş ənənəvi şənlik – qədim rəqs), "Halay" (əmək xarakterli olub, düyü əkini və yetişdirilməsi – "alaqvurma" ilə bağlıdır), "Turacı" (XIX əsrin əvvəllərində yaranmış bu rəqs toyuqkimilər fəsiləsinə aid quş növünün - turacın uçuşunu xatırlatdığı üçün belə adlandırılıb), "Uzundərə" (zərif və cazibədar olan bu rəqs öz adını Qarabağda (bəzi mənbələrdə Naxçıvanda) "Uzundərə" deyilən bir yerdən götürüb [Soltanoğlu, 2009]. "Uzundərə" Azərbaycanın qədim rəqslərindən biridir. Rəqsin yaranması birmənalı şəkildə Uzundərə adlı ərazinin adı ilə bağlıdır. Həmin ərazi çox uzun olduğundan yaylaq-qışlaq zamanı tərəkəmələr bura gəliblər və burda bir qədər dincəldikdən sonra yollarını davam etdiriblər. Tədqiqatlarda rəqsin adının həmin ərazi ilə əlaqəli olduğu qeyd edilir [Kərimova, 2025].

Göründüyü kimi, xalq rəqslərinin adları heç də təsadüfi deyil, onların yaranmasında toponimlər, bəzi bitki və heyvan növlərinin bioloji xüsusiyyətləri, ekologiyası əsas əhəmiyyət daşıyıb. Rəqslərin əksəriyyətinin ifa tərzi, mahiyyəti adının götürüldüyü bitki, heyvan və yerin şəraitinə, xarakterinə uyğunlaşdırılıb. Bu onu bildirir ki, insan əmələ gəldiyi ilk dövrdən başlayaraq bütün fəaliyyətində özünü təbiətdə görüb, ətraf mühitlə qarşılıqlı münasibətdə yaşamağa çalışıb.

Ustad Əli Dədənin məşhur havacatlarından biri də "Heyvagülü"dür. Uzun illər pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olmuş araşdırmaçı Qalib Soltanoğlu "Kalvalı Əli Dədə" adlı kitabında yazır: "Bahar yenicə gəlmişdi. Bütün bağça-bağlarda ağaclar çiçək açmışdı. Əli Dədə bağda ağacların arasında dolanır, təbiətin bu qeyri-adi halına heyranlıqla tamaşa edirdi. Birdən onun gözünə heyva ağacının çəhrayı çiçəkləri dəydi. Ağacın üstündə bal arıları qaynaşırdı. Bu mənzərədən təsirlənən Əli Dədə zümzümə etməyə başladı. Bir azdan otağına keçib qabaqca balabanda, sonra isə zurnada yeni havasını səsləndirməyə başladı. "Heyvagülü" havası beləcə yarandı" ["Heyvagülü" rəqsi. wmv – YouTube]. Qeyd etmək lazımdır ki, "Heyvagülü" yetkin ruhlu melodik əsərdir. Onu insanın harayı saymaq olar. Rəqsin ruhu bizə bu halı anladır. Məmnunluqla qeyd edə bilərik ki, "Heyvagülü" havası insanın həyata, dünyaya, təbiətə münasibətinin yetkin ifadəsidir [İşıqlı A. Yenilməz döyüşkənlik və haray soraqçısı. https://www.turkustan.az/news/ authors/ 124228].

Bütün digər musiqi növləri, çalarları kimi rəqslər də təsadüfi yaranmamış, yaranma səbəbinin kökündə canlı və cansız təbiət amilləri mühüm rol oynamışdır. Burdan görünür ki, kamil ustad Əli Dədənin yaratdığı havalar öz məzmununu əsasən təbiətdən götürür, ətraf mühitə yetkin baxışı əks etdirir. Qeyd etmək lazımdır ki, Əli Dədənin ifasında olan havalar vaxtilə lentə yazdırılıb, hazırda onlar Azərbaycan radiosunun "Qızıl fond"unda saxlanılır. Görkəmli bəstəkar Rauf Hacıyev də Əli Dədənin ifasında olan bir neçə rəqs havasını lentə alıb. Ustad balabançı Kalvalı Əli Dədənin təbiətə, torpağa bağlılığını, zəhmətsevərliyini, gül-çiçəyin ətrindən şövqə gələrək, bütün bu gözəlliyə olan sevgisini musiqinin dili ilə canlandırmaqdan zövq aldığını yəqin edən Rauf Hacıyev növbəti görüşlərin birində ona üç üzüm tingi bağışlayır. Bəstəkarın hədiyyəsini ustad öz həyətində əkib yetişdirir. Tinglər bəhrəsini verdikdə ustad onların hər birinə ayrı-ayrılıqda melodiya bəstələyir. Beləliklə, "Kişmişi", "Çəhrayı", "Naznazı" havaları yaranır [Quliyeva, 2025].

Tərəkəmə" rəqsini heyvandarlıqla məşğul olan insanlar yaratmışlar. Onlar mövsümlə əlaqədar dağa-arana gedib-gəlmiş, beləliklə, yaşayıb fəaliyyət göstərdikləri dövrə uyğun yaylaq-qışlaq həyat tərzi keçirmişlər. Bu gedişdə yaşadıqları halları musiqidə ifadə etmişlər.

Azərbaycan xalqının qədim və ən çox sevilən rəqslərindən biri də "Şaloxo"dur. Bu rəqsin əsl adı "Şələküm" və ya "Şələqoy"dur. O sonradan "Şələxo" və ya "Şaloxo"ya çevrilmişdir. Bu rəqsi əsasən kişilər oynayır. Rəqsin yaranma tarixçəsini nəzərdən keçirək. Məlumdur ki, keçmişdə şəhərləri, kəndəri gəzən meymun və ayı oynadanlar olublar. Oyunu zamanı meymunun belinə çırpı şələsi qoyub, çatının da ucunu verirdilər meymunun əlinə. Dəfçi çalır və belə oxuyurdu:

"Ay şələküm, məəlləq kimi, (küləş şələsi)
Mən çatını atım büküm."

Yəni, ay dalı şələli, məyallaq at. Meymun oynadan takt ilə meymunun boğazından asılmış zənciri tərpədirdi, meymun da yeriyirdi, dəfçi dəf çalırdı, axırda meymun şələni buraxıb mayallaq aşırdı. Bu mənzərə tamaşaya yığılanların çox xoşuna gəlirdi. Əvvəllər nadir hallarda toylarda şıltaqlıq, zarafat üçün çalınan "Şələküm", sonralar etnoqrafik xüsusiyyətə boyanıb Azərbaycan oyun havaları sırasına "Şələko" və ya "Şalaxo" kimi daxil olmuşdur. Şələküm – sözünün izahına baxaq: Sözün kökündəki "Şələ" ifadəsi - çırpı, şax dəstəsi, Şəlban – dam şaxı, Şəlvar – küləyin gətirdiyi çırpı, Şələ - şələcik, Şələkün – dalı şələcikli adam mənasındadır [Dağlı, 2006: 13].

Kalvalı Əli Dədənin havaları içərisində "Dağçiçəyi" ayrıca yer tutur. Bu ad çoxumuza „Kitabi-Dədə Qorqud" dastanının əsasında yazılmış „Ana südü, dağ çiçəyi" hekayəsini xatırladır. Düşmənlərin fitvası ilə Atası Dirsə xan tərəfindən oxla yaralanan Buğacın anasına Dədə Qorqud „bu yaradan igid oğlana ölüm yoxdur", deyir. El ağsaqqalı məsləhət görür ki, dağ çiçəkləri ilə ana südündən məlhəm hazırlayıb Buğacın yarasına qoysalar, sağalar [Soltanoğlu, 2009]. Müxtəlif növ bitkilərin çiçəklərindən alınan şirə şəfaverici gücə malikdir. Ağır, ləngərli "Dağçiçəyi" rəqsi bu halında təbiətin mahiyyətini daşıyır.
İşıqlı Atalı haqlı olaraq belə qənaətə gəlir ki, bu hava bizə ulusun başına gələnlərdən danışır. Ancaq çətinlik ulusu qətiyyən yıxa bilmir. Musiqinin mayasındakı, ruhundakı ümid

bizə sarsıntıları aşmağa, yenilməzliyə yetməyə çağırır [İşıqlı A. Yenilməz döyüşkənlik və haray soraqçısı. https://www.turkustan.az/news/ authors/ 124228].

Burda təbiətin ünsürləri belə inanılmaz gücünü göstərir. Təsadüfi deyildir ki, ustad balabançının ifa etdiyi "Dağ çiçəyi" rəqsi psixoloji problemləri olanlar üçün də təbii müalicə əhəmiyyəti daşıyırdı. Bu havacatı dinləyən ruhi cəhətdən xəstə insan özünə gələr, ruhlanardı. „Əsil musiqi insanı həyatı ötməyə, varlığını təsdiq etməyə, ruhuna yetməyə çağırır."

Musiqişünas alim, professor İlqar İmamverdiyev ustad sənətkar Əli Dədənin yaradıcılığı haqqında yazır: "Azərbaycan zurna-balaban ifaçılığı sənətində qədim Şirvan məktəbini ucalara qaldıran, qızıl hərflərlə yazdıran böyük ustad Kalvalı Əli Dədənin 150 illik yubuleyi ölkəsində qeyd edilir. Əli Dədə Kalva kəndindən bir günəş kimi doğmuş, havaları ilə Qafqazda, Orta Şərqdə, Türk dünyasında, Sovetlər Birliyi dönəmində məşhurlaşmış, yaratdığı əsərlərlə bir bəstəkar kimi tanınmışdır. Ustadın əsərlərinə dahi bəstəkar Üzeyir Hacbəyli də maraq göstərmiş, onu yüksək dəyərləndirmişdir [İmamverdiyev, 2025]. Dosent Tahirə Kərimova ustada həsr etdiyi monoqrafiyasında yazır: „1934-cü ildə bədii özfəaliyyətə baxış zamanı iki böyük sənətkar görüşürlər. Ustadın "Cəngi" havasını ifa etməsi ilə əlqədar Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin öndəri istedadlı zurnaçının sənətinə heyran olmuş və tədbirdə ifa etməsi üçün onun repertuarından məhz "Cəngi" havasını seçmişdir. Mənə elə gəlir ki, bu Üzeyir Hacıbəylinin eyni tərzdə möhtəşəm bir kompozisiya yaratmasına ilham vermişdir" [Kərimova, 2025: 69-70].

Araşdırmalar göstərir ki, Əli Dədənin unikal çalğısı, yaratdığı ecazkar havalar möhtəşəmliyi, dərin məzmunu ilə seçildiyinə görə, o daim diqqət mərkəzində olmuşdur. Belə hesab edirik ki, ustadın bəstələdiyi və ifa etdiyi havalar mahiyyətcə yalnız ictimai motivli olmayıb, həm də özündə canlı və cansız təbiətin ekoloji mahiyyətini ehtiva edir.

Göründüyü kimi, rəqs adları təsadüfü meydana çıxmamış, onların yaranmasında toponimlər, bəzi bitki və heyvan növlərinin bioloji xüsusiyyətləri, ekologiyası əsas rol oynamışdır. Rəqslərin əksəriyyətinin ifa tərzi, mahiyyəti adını götürdüyü bitki, heyvan və yerin şəraitinə, xarakterinə uyğunlaşdırılmışdır. Apardığımız tədqiqatlar göstərir ki, insan əmələ gəldiyi ilk dövrdən başlayaraq, bütün fəaliyyətində özünü təbiətdə görmüş, ətraf mühitlə qarşılıqlı münasibətdə yaşamağa çalışmışdır. Qədim sənət nümunələrində zooloji obyektlərə baxış keçirərkən bunu müşahidə etmişik [Mahmudov, 2008].

Tədqiqatlar göstərir ki, ustad, balaban-zurna ifaçısı Kalvalı Əli Dədə 70-dən çox havacat yaratmış və ya ifa etmişdir. Bu əsərlər ətraf mühiti tanımaqda və sevməkdə həssas qəlbli insanlara yardımçı olur. "Azərbaycan dağları", "Alma gülü", "Alça gülü", "Çəməni", "Çəmənlik", "Yasəməni", "Bənövşə", "Badamı", "Söyüdü", "Reyhanı", "Bulaq başında", "Muğan bulağı", "Şirvan gülü", "Dağ çiçəyi", "Çobanlar", "Çoban rəqsi, "Çoban yaylağı", "Uzundərə", "Tərəkəmə", "Şoloxo" "Kişmişi", "Məxməri", "Turşəngi", "Cövhəri", "İnnabı", "Ceyranı", "Ulduzu", "Darçını", "Mixəyi", "Lalə", "Qızılgül", "Narıncı" və s. kimi əsərlər buna misal ola bilər [2]. Yuxarıda onlardan bəzilərinin tam, bəzilərinin isə qismən açıqlamasını vermiş, eyni zamanda bu havaların yaranma səbəbini və ekoloji əhəmiyyətini qeyd etmişik. İnsan-təbiət münasibətlərinin və ətraf mühitin qorunması tarixinin öyrənilməsində şübhəsiz, bu məzmunda ifaların mühüm faydası vardır. Onların qorunması və təbliği olduqca vacibdir. Müvafiq tədris ocaqlarında, musiqili tədbirlərdə bunun nəzərə alınması məqsədəuyğundur.

Nəticə. Tədqiqat göstərir ki, uzaq keçmişdən başlayaraq, ekologiya elminə qədər əhalinin təfəkküründə ətraf mühitə qayğıkeş münasibətin formalaşması, xalqın yaratdığı sənət əsərlərində, adət-ənənələrdə, icra etdikləri mərasim və ayinlərdə özünü göstərmişdir. Bunu öyrənməyin gənc nəslin ekoloji tərbiyəsndə, ekoloji maarifçilikdə, tarixin ekologiyaya inteqrasiyasında əhəmiyyəti vardır. Elmilik baxımdan diqqəti o qədər də cəlb etməyən, ilk baxışda primitiv görünən mahnı və rəqslərdə ekolji məsələlərin açılması aktualdır. Hələ elmin kifayət qədər yaxşı inkişaf etmədiyi dövrlərdə insan-təbiət münasibətləri follklor materiallarında öz əksini tapmışdı. Ekologiyanın tarixinin öyrəlməsində bu cür tədqiqatların aparılması əsas metodlardan biri kimi müstəsna əhəmiyyət kəsb edir. Yazı və oxunun hələ ibtidai formada olduğu əski dövrlərdə, qədim və orta əsrlərdə əhali ətraf mühitə münasibətini xalq sənəti vasitəsilə ifadə edir və yayırdı. Sonrakı dövrlərdə təbiət elmlərinin yaranması və inkişafında bu kimi ciddi təsəvvürlərin əsaslı rolu olub.

ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan xalqının həyat tərzi tarixində ekoloji məsələlər (ən qədim dövrlərdən XIX əsrin II yarısınadək) (2017). Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Xəbərlər ictimai elmlər seriyası, 2-ci cild. Bakı: Elm, s.139-147

Bəhmənli, R.B. (2025). Ustad Əli Dədənin rəqs melodiyaları. Monoqrafiya. Bakı: Elm və Təhsil, 160 s.

Dağlı, Ə. (Həmidov Ə.H.) (2006). Ozan Qaravəlli. I Kitab. Bakı: MBM, 192 s.

Həsənov, K. (1983). Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri. Bakı: İşıq.

Xalq mahnıları (2005). Tərt.ed.: İsmayılov R. Bakı: Altunkitab, 112 s.

İmamverdiyev, İ. (2025). Azerbaycan Zurna-Balaban İcracılığı Sanatının Üstadı Kalvalı Ali Dede – 150 (Ali Kerimov) İksad.

İşıqlı, A. Yenilməz döyüşkənlik və haray soraqçısı. https://www.turkustan.az/news/authors/ 124228

Kərimova, T. (2025). Azərbaycan musiqisinin Dədə Əli zirvəsi. Bakı: Elm və Təhsil, 208 s.

Qaliboğlu, E. (2024). Çağdaş Azerbaycan Zurna – Balaban Okulunn Yaratıcısı Kalvali Ali Dede. TÜRK DÜNYASI HALKBİLİM. I CİLT (TÜRKİYE – KAZAKİSTAN - AZERBAYCAN) Hazırlayab. Dr. HALİL ÇETİN. BENGÜ YAYINLARI. ANKARA. I CİLT, 2024 1, s.633-654

Quliyeva, M.A. (2025). Azərbaycan nəfəs çalğı alətləri ifaçılığının inkişafında Ələkbər Əsgərovun rolu. / Fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqd. edil.diss.işi. Bakı, s.91-99

Mahmudov, Y.M. (2008). Qədim sənət nümunələrində zooloji obyektlərə münasibət // Azərbaycan Zooloqlar Cəmiyyətinin əsərləri. I c. Bakı: Elm, s.736-730

Mahmudov, Y.M. (2022). Azərbaycan Respublikasında ətraf mühitin qorunması tarixi (1991-2011-ci illər). Monoqrafiya. Bakı: Elm, 276 s. şəkilli

Mustafayev, Q.T. (2017). Məmmədov A.T, Mahmudov Y.M. Ekolgiyadan əvvəlki "ekologiya". Bakı: Elm və Təhsil, 520 s.

Rzaquluzadə, M. (1948). Ana ürəyi, dağ çiçəyi (hekayə). Bakı: Azərnəşr, 104 s.

Soltanoğlu, Q. (2009). Kalvalı Əli Dədə. Bakı, 74 s.

"Heyvagülü" rəqsi. wmv – YouTube

Köçərli İ. https://525.az/news/277165-xalq-mahnilarimizda-tebiet-motivler-ve-obrazlar

https://az.wikipedia.org/wiki/Az%C9%99rbaycan_xalq_r%C9%99qsl%C9%99rinin_t%C9%99snifat%C4%B1

Öğr. Gör. Zahra GAHRAMANOVA
Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Geleneksel Türk Müziği Bölümü,
ORCID ID: 0000-0001-9710-1577
E-mail: zahra.gahramanova@kafkas.edu.tr

LUDWIG VAN BEETHOVEN'IN GERMAN DANCE NO. 9 ESERININ KANUN ÇALGISINDA PIYANO TEKNIĞI İLE İCRASI[30]

Özet. Bu araştırma, Ludwig van Beethoven'in *German Dance No. 9* adlı piyano eserinin kanun çalgısında icrasını incelemektedir. Kanunun sınırlı ses aralığı ve mandal sisteminin kullanımı, piyano eserlerinin kanunda teknik zorluklar doğurmaktadır. Özellikle ton değişiklikleri ve sık kullanılan altere sesler, icracının mandal kullanımı ve fizyolojik kapasitesi açısından belirli sınırlamalar getirmektedir. Çalışmada, piyano eserlerinin kanuna uyarlanabilirliği; ton değişiklikleri, ses aralığı ve altere ses kullanımı bağlamında ele alınmaktadır. Bu çalışmada, Klasik dönem ve Ludwig van Beethoven'in yaratıcılığı özet bir şekilde ele alınmıştır. Kanunda, Klasik tarzda icra edilen geleneksel teknikler alt başlıklarda detaylı açıklanmış; ayrıca kanunda piyano tekniğinin uygulanışı da teorik olarak anlatılmıştır. Bu bağlamda Beethoven'in *German Dance No. 9* adlı eseri, piyano tekniği üzerinden incelenmiş ve eser, kanun için transpoze edilerek parmak numaralarıyla sunulmuştur. Çalışmaya örnek amaçla eser, yazar tarafından icra edilip video kaydına alınmıştır. Bu yöntemle hem teknik hem de müzikal özellikler bütüncül bir şekilde ortaya konmuştur. Bunun yanı sıra, eserin kanunla icrasını kolaylaştırmak amacıyla özel olarak çift el etütler geliştirilmiştir. Araştırmanın temel amacı, kanun icracısının teknik kapasitesini artırarak piyano eserlerini aslına sadık kalarak icra edebilmesini sağlamaktır. Çalışmanın, müzik icracıları, eğitimciler ve besteciler için kaynak niteliği taşıması ve piyano tekniğinin kanuna uygulanabilirliğine dair literatüre katkı sunması hedeflenmektedir. Bu teknik, kanun icrasında kullanılan gelişmiş bir yöntem olarak, "ileri kanun tekniği" şeklinde de nitelendirilebilir.

Anahtar kelimeler: Kanun, Piyano, Kanun Tekniği, Kanunda Piyano Tekniği, German Dance No. 9.

Xülasə. Bu tədqiqat Lüdviq van Betxovenin "Alman Rəqsi № 9" adlı fortepiano əsərinin qanun alətində fortepiano texnikası əsasında ifa imkanlarını araşdırır. Qanun alətinin məhdud diapazonu və peq (mandal) sisteminin funksional xüsusiyyətləri fortepiano repertuarının bu alətə uyğunlaşdırılmasında müəyyən texniki çətinliklər yaradır. Xüsusilə tonal dəyişikliklərin və alterasiya olunmuş səslərin intensiv istifadəsi ifaçının həm peq tətbiqinə, həm də fizioloji imkanlarına məhdudiyyətlər qoyur.

Tədqiqatda fortepiano əsərlərinin qanun alətinə uyğunlaşdırılması tonal dəyişikliklər, diapazon və alterasiya olunmuş səslərin istifadəsi kontekstində təhlil edilir. Bu çərçivədə Klassik dövr musiqisinin ümumi xüsusiyyətləri və Lüdviq van Bethovenin yaradıcılığı qısa şəkildə nəzərdən keçirilir. Klassik üslubda qanun ifaçılığında istifadə olunan

[30] Bu çalışma, 2024 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalında yayınlanmamış yüksek lisans tez çalışmasından yazar tarafından düzenlenmiştir.

ənənəvi texnikalar alt başlıqlar altında sistemli şəkildə izah edilir, eyni zamanda fortepiano texnikasının qanun alətinə tətbiqi nəzəri baxımdan şərh olunur.

Bu kontekstdə Betxovenin "Alman Rəqsi № 9" əsəri fortepiano texnikası prizmasından təhlil edilmiş, əsər qanun aləti üçün transkripsiya olunmuş və barmaq nömrələnməsi ilə təqdim edilmişdir. İllüstrativ məqsədlərlə əsər tədqiqatçı tərəfindən ifa edilmiş və video formatında sənədləşdirilmişdir. Bu yanaşma həm texniki, həm də musiqi-estetik xüsusiyyətlərin kompleks şəkildə üzə çıxarılmasına imkan verir. Bundan əlavə, əsərin qanun üzərində ifasını asanlaşdırmaq məqsədilə iki əlin koordinasiyasına əsaslanan xüsusi məşq nümunələri hazırlanmışdır.

Tədqiqatın əsas məqsədi qanun ifaçısının texniki potensialını genişləndirmək və fortepiano repertuarının orijinal mətnə sədaqət prinsipi əsasında ifasına şərait yaratmaqdır. Araşdırmanın nəticələri musiqiçilər, müəllimlər və bəstəkarlar üçün metodik mənbə rolunu oynamaqla yanaşı, fortepiano texnikasının qanun alətinə tətbiqi ilə bağlı mövcud elmi ədəbiyyata töhfə verməyi hədəfləyir. Bu yanaşma qanun ifaçılığında tətbiq edilən qabaqcıl metod kimi "qabaqcıl qanun texnikası" anlayışı çərçivəsində də dəyərləndirilə bilər.

Açar sözlər: Qanun, fortepiano, qanun texnikası, qanunda fortepiano texnikası, Alman rəqsi № 9.

Abstract. This study examines the performance of Ludwig van Beethoven's German Dance No. 9 on the qanun. The limited pitch range of the qanun and the use of its lever mechanism create significant technical challenges when adapting piano compositions for this instrument. In particular, frequent use of modulations and altered tones impose specific limitations on the performer in terms of lever control and physiological capacity. The study explores the adaptability of piano works to the qanun in the context of modulations, pitch range, and the use of altered notes. In addition, a brief overview of the Classical period and the creative style of Ludwig van Beethoven is presented. Traditional techniques used in Classical-style qanun performance are explained in detail under subheadings, and the theoretical application of piano technique to the qanun is also discussed. In this context, Beethoven's German Dance No. 9 has been analyzed through its piano technique, transposed for the qanun, and presented with fingering indications. The piece was performed and video-recorded by the author for demonstrative purposes. Through this method, both the technical and musical characteristics of the composition were revealed in a holistic manner. Furthermore, specialized two-hand etudes were developed to facilitate the performance of the piece on the qanun. The main objective of this research is to enhance the technical capacity of qanun performers, enabling them to interpret piano compositions faithfully while preserving their original essence. This study aims to serve as a valuable reference for performers, educators, and composers, contributing to the literature on the application of piano techniques to the qanun. As an advanced performance approach, this method may also be regarded as a form of "advanced qanun technique."

Keywords: Qanun, Piano, Qanun Technique, Piano Technique on the Qanun, German Dance 9.

Giriş. Kanunda piyano tekniği ile çalma çalışmalarına 2018 yılında başlanmış olup, bu bağlamda ilk olarak Evgeny Grinko'nun *Valse* adlı eseri ele alınmıştır. Eserin kanunda

piyano tekniğiyle icrası sırasında hem çalgının yapısal özelliklerinden hem de icracının fiziksel sınırlamalarından kaynaklanan çeşitli teknik zorluklar olduğu tespit edilmiştir.

ÖncAlikle, kanunun geleneksel icra biçiminde sağ elde melodik ezgilerin genellikle ikinci parmakla ve mızrap kullanılarak çalınmasının, piyano tekniğine uygun olmadığı anlaşılmıştır. Bu nedenle, mızrapların çıkarılması gerektiği sonucuna varılmıştır. Ayrıca, eserde yer alan sekizlik notalar ve küçük aralıklarla da olsa sıralanan aralıklı notalar, sağ kolun çabuk yorulmasına neden olmuş ve bu durum uygulamalı olarak gözlemlenmiştir. Piyanoda olduğu gibi, icra pozisyonuna uygun ve teknik kolaylık sağlayan parmak numaraları bAlirlenmiş, aynı zamanda estetik bütünlüğün korunmasına özen gösterilmiştir. Ancak, icracının ellerinin fiziksel yapısı nedeniyle, teller üzerinde hangi parmakların daha rahat bir kullanım sağlayacağı kişisel tercihe bırakılmıştır. Daha önce *Valse* ve bu bildiride ele alınan *German Dance No. 9* adlı eserlerin kanuna uyarlanmasında da benzer teknikler uygulanmış, sağ ve sol el partisyonları ayrı ayrı çalışıldıktan sonra iki Alin eş zamanlı icrası sağlanmıştır. Çalışma kapsamında, bu tekniğin uygulanmasını kolaylaştırmak amacıyla sekiz farklı egzersiz gAliştirilmiş ve eser icrasından önce kullanılmak üzere örnek olarak sunulmuştur.

Kanunun ses yapısı gereği, tellerin aşağıdan yukarı çekilmesi sonucu oluşan ses kısa sürede kaybolmaktadır. Eserde altere seslerin anlık düzenlenmesi gerektiğinde, mandalların kaldırılması veya indirilmesi sırasında metalik sesin bAlirgin şekilde duyulmaması için icracının bu işlemi dikkatli ve uygun bir zamanda gerçekleştirmesi önem arz etmektedir. Ayrıca, kanun tellerinin doğal frekansında titreşimler oluşturduğu ve bu titreşimlerin metalik seslere kıyasla daha az belirgin olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu çalışmada, Klasik Dönem müziği ve kanun çalgısına özgü temel icra teknikleri kuramsal açıdan detaylı bir şekilde ele alınmaktadır. Araştırma kapsamında, *German Dance No. 9* adlı eserin icrası teorik olarak incelenmiş ve yazar tarafından icra edilerek video kaydı alınmıştır. Ayrıca, eserin kanun için transpoze edilmiş notası yazar tarafından düzenlenmiş olup, eserin icrasını kolaylaştırmak amacıyla uygun çift el için etütler de hazırlanarak çalışmaya dahil edilmiştir.

1. Klasik Müzik Dönemi

J. S. Bach'ın ölümü 1750'den, L. v. Beethoven'in ölümü 1827'ye kadar geçen dönemi, müzik tarihçileri Klasik dönem olarak adlandırmaktadırlar. Klasik dönem sanatını özetle, dengAli ve sağlam bir yapı, netliğinin önem kazandığı, kuramcılığın esas alındığı orkestra ailesinin yapılandığı, senfonik yapıtların ortaya çıktığı, başta piyano olmak üzere çalgının, müziğin önemli bir yapı taşı olduğunun anlaşıldığı, çeşitli müzik biçimlerinin yalın bir anlatımla geniş halk kitlelerine seslendiği bir dönem olarak niteleyebiliriz. Müzik, bu dönemde yalnızca soyluların tekAlinden çıkarılarak, saray konserlerinden geniş kitlelere hitap eden halk konserlerine taşınmıştır. Basit eşlikli veya eşliksiz vokal eserler, toplumun beğenisine sunularak müziğin daha geniş kesimlere ulaşması sağlanmıştır. Klasik Dönem'de, uzun cümleler, süslemeler ve yoğun kontrapuntal yazıya dayalı Barok üslubu yerini daha parlak, sade ve net bir sanat anlayışına bırakmıştır. Bu yeni üslup, daha az yoğun ancak daha akıcı bir yapıya sahiptir. Kontrapuntal yazının yerine geçen homofonik (armoniye dayalı) anlayış, partilerden birinin ön plana çıkmasını gerektirmiştir. Bu dönemin armonik yapısı oldukça sade olup, hatta yedili akorlara bile nadiren rastlanmaktadır. Klasik Dönem'de, çalgı toplulukları için bAlirli standartlar oluşturulmuş ve çalgısal renklerin önemi giderek artmıştır. Özellikle klavyAli çalgı yapımı, 16. Yüzyıl-

dan bu yana ilk kez büyük bir endüstri haline gelmiş, bu gAlişime paralel olarak nota basımı ve yayımcılığı da önemli ölçüde ilerlemiştir. Basit eşlikli veya eşliksiz vokal eserler, özellikle romans ve balad türündeki besteler, amatör müzisyenler arasında büyük ilgi görmüştür. Ayrıca, opera, oratoryo ve diğer müzik türlerinden uyarlanan binlerce düzenleme, klavye çalgıları için bestelenerek müzikal repertuvara kazandırılmıştır. Daha yalın bir üsluba yönelen besteciler, eserlerini geniş kitlelere ulaştırma fırsatı bulmuşlardır. Bu fırsatları en iyi değerlendiren isimlerden Joseph Haydn (1732–1809) ve Wolfgang Amadeus Mozart, müziğin Viyana başta olmak üzere birçok şehirde yayılmasını sağlamıştır. 1770–1830 yılları arasında, "Viyana Klasikleri" olarak anılan Haydn, Mozart ve Ludwig van Beethoven (1770–1827) sayesinde Klasik Dönem zirveye ulaşmıştır (ÇAlik, 2012: 2).

2. Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Ludwig van Beethoven, Klasik Viyana Okulu'nun üçüncü ve son temsilcisi olup, dünya müzik tarihinde önemli bir figür ve dahi bir besteci olarak kabul edilir. Cesur yenilikçi yaklaşımıyla tanınan Beethoven, yaratıcılığı sayesinde bir yandan Klasik Dönem'i sonlandırırken, diğer yandan eserlerinde Romantik Dönem'in bazı özelliklerine yer vermiştir. 1789'da gerçekleşen Fransız İhtilali, Avrupa genAlinde köklü değişimlerin başlangıcı olarak görülmüştür. Devrim yıllarında, tüm kıtada kahramanlık ve özgürlük ruhu etkisini hissettirmiş, Beethoven da bu duyguları büyük bir sanatsal güçle müziğine yansıtmıştır. Kahramanlık temasını işlediği en önemli eserleri arasında Üçüncü, Beşinci ve Dokuzuncu Senfoniler, *Egmont* Uvertürü, 23 numaralı *Appassionata* Piyano Sonatı, *FidAlio* operası ve *Prometheus* balesi yer almaktadır. Beethoven, "Müzik insanların kalbine ateş vermAlidir." diyerek, çağının ideallerini ve kahramanlık duygularını müziği aracılığıyla ifade etmek istemiştir. Ayrıca, lirik temaların bAlirgin biçimde işlendiği eserler de Beethoven'ın müziğinin önemli bir özelliğidir. Bu anlayışın öne çıkan örnekleri arasında 14 numaralı *Ayışığı Sonatı'nın* birinci bölümü ve altıncı senfonisi olan *Pastoral Senfoni* bulunmaktadır. Beethoven'ın eserlerindeki kahraman, sadece halkın önünde savaşan bir savaşçı değil, aynı zamanda derin bir içsel dünyaya sahip, düşünebilen ve hayal edebilen bir bireydir. Onun kahramanı, bAlirli bir milletin ya da halkın değil, tüm insanlığın özgürlüğü ve mutluluğu için mücadele eden evrensel bir figürdür. Beethoven'ın 9. Senfonisi'nde milyonları birleştiren çağrısı, zamanla evrensel bir tema haline gelmiş ve insanlığın ortak değerlerini yücelten bir simgeye dönüşmüştür. Beethoven, döneminin hemen hemen tüm müzik türlerinde eserler bestelemiş ve geniş bir repertuvar oluşturmuştur. Opera alanında *FidAlio*, bale alanında *Prometheus*, 9 senfoni ve 11 uvertür bestelemiştir. Ayrıca, piyano ve orkestra için 5 konçerto, keman ve orkestra için 1 konçerto, piyano, keman ve viyolonsel için üçlü konçerto gibi önemli orkestral eserler üretmiştir. Koro eserleri, 16 telli kuartet, çeşitli oda müziği ansamblleri ve trio, kuintet, sekstet, septet, oktet için yazılmış eserleri de bulunmaktadır. Beethoven, keman ve piyano için 10 sonat, viyolonsel ve piyano için 5 sonat, piyano için 32 sonat, 20'den fazla varyasyon serisi, bagateller, rondolar bestelemiştir. Ayrıca, şair J. W. von Goethe'nin metinlerine dayanan şarkıları da müziğine dahil ederek geniş bir ifade alanı yaratmıştır (Həsənova, 2008, s. 19-20).

3. Kanun İcra Tekniklerinin Teorik Anlatımı

Kanun, mızrapla çalınan bir enstrümandır ve çalarken özel olarak tasarlanmış yüzükler kullanılarak mızrap yerleştirilir. Seri çalma tekniğini olumsuz etkilememek için işaret parmağına bu yüzükler takılır. Kanun öğrenmeye başlayanlar, öncAlikle sağ ve sol el-

lerin uyumlu bir şekilde kullanılmasını öğrenirler. Ardından, çeşitli teknikler, stiller ve üsluplar öğrenilerek gAlişim sağlanır. Yılmaz Kahyaoğlu'nun "Kanun Sazında Kullanılan BAlirli Başlı Çalışma Teknikleri" adlı makalesine göre, kanun çalma teknikleri şu başlıklar altında ele alınmaktadır: Ellerin Aynı Anda Seri Kullanımı, Parmakla ve Bilekten Tremolo, Normal ve Ters Mızrap Kullanımı, Oktavlı İcra, Arpej, Akor, Glissando, Pizzicato (Kesik Kesik) Çalma, Tenuto (Sesi Tutma), Çarpmalı İcra, Kromatik Çalma, Vibrato (Mandal Titretme ve Oynatma), Fiske, Tril (Titretim), Staccato ve Çift Ses (Çift Sesli Üçlüler) Tekniği. Aydoğdu'ya göre, kanun çalarken en önemli teknik, ellerin aynı anda ve seri bir şekilde kullanılabilmesidir. Bu tekniğin en verimli şekilde uygulanabilmesi, eserin iyi bir şekilde ezberlenmesiyle mümkün olur. Bazı klasik kanun icra teknikleri aşağıda anlatılmıştır.

3.1. Tremolo Tekniği

Kanun çalgısında tremolo, sağ ve sol ellerin hızlı bir şekilde ardışık olarak tel üzerinde çalmasıyla gerçekleştirilir. Bu tür tremolo genellikle geleneksel ya da klasik tremolo olarak adlandırılmaktadır. Ancak, tremolo teknikleri sadece bu sınırlı çeşitlilikle kalmaz; sağ bilekle yapılan "Bilek tremolo" ve sağ elin işaret parmağıyla yapılan "Parmak tremolo" gibi diğer uygulamalar da vardır. Geleneksel tremolo, özellikle Kanuni Hacı Arif Bey, Ferit Alnar, Veciha Daryal, Gültekin Aydoğdu ve Tahir Aydoğdu gibi usta sanatçılar tarafından sıkça tercih edilmiştir. Diğer yandan, Aytaç Doğan, Halil Karaduman ve Ahmet Meter gibi sanatçılar, bu teknik içinde Bilek tremolosunu daha fazla kullanmaktadırlar. Klasik tremoloda, sağ ve sol ellerin kanunun orta kısmına yakın konumda çalınması, genellikle daha yumuşak seslerin elde edilmesini sağlar. Bilek tremolosunda ise sağ Alin bilek kısmı kanunun köprüsüne yaslanarak, bileğin yukarı aşağı hareketiyle ses üretilir. Bu uygulama, genellikle daha sert ve güçlü sesler ortaya çıkarır çünkü kanunun sağ kısmındaki teller daha gergindir ve bu da daha kuvvetli bir ses çıkmasına yol açar. Bilek tremolosu, klasik kanun icrasında çok yaygın değildir, ancak zamanla bu teknik giderek daha popüler hale gelmiştir. Ayrıca, bu teknik kullanılırken sol elin de akor çalma yeteneği devreye girer. Diğer bir tremolo türü olan parmak tremolosu ise sağ elin bilekten hafifçe yana eğilmesiyle yapılır ve işaret parmağıyla alt üst mızrap vuruşları gerçekleştirilir. Burada, orta, yüzük ve serçe parmaklar, diğer tellerin üzerine yaslanarak destek sağlar. Parmak tremolosunda hız ve seri olmak oldukça önemlidir, çünkü doğru uygulanmadığında sesler tane tane duyulmaz ve bu da alt üst mızrap vuruş tekniğiyle karışabilir.

3.2. Normal ve Ters Mızrap Tekniği

Kanun çalgısında iki ana mızrap tekniği bulunmaktadır. Bunlardan ilki düz mızrap tekniğidir ve işaret parmağının telin üstünden vurulmasıyla gerçekleştirilir. Bu teknik, klasik icra olarak adlandırılabilir. Diğer teknik ise telin altından vurulan alt mızraptır. Alt mızrap tekniği parmakla ve bilek kullanılarak yapılır. Parmakla yapılan alt mızrap, daha yumuşak bir ton verirken, bilek kullanılarak yapılan alt mızrap ise daha sert ve kuvvetli bir ton üretir. Kahyaoğlu'nun belirttiği üzere, parmakla yapılan alt mızrap tekniği seri bir şekilde uygulandığında parmak tremolosu elde edilebilir. Bu tekniğin, tanbur, ud ve Azerbaycan'a özgü tar gibi enstrümanlardan kanuna uyarlanmış olduğu, yapılan pratiklerden ve video kaynaklardan öğrenilebilir.

3.3. Oktavlı İcra ve Sıralı Oktav Tekniği

Kanun çalgısında oktav çalmak oldukça yaygındır. Bu teknik hem ardışık hem de atlamalı seslerde sıkça kullanılmaktadır. Kanun çalarken ustalık gerektiren bir tekniktir ve

bu tekniği kullanan birçok kanuni, geleneksel vuruşlardan kaçınarak çeşitli yenilikler ve farklı yorumlar geliştirmiştir. Örneğin, sol elin baş parmağını kullanmadan üstten hızlı ve sert vuruşlar yapılabilir. Bu durumda, sol elin pozisyonu, parmakların eklemlerinin katlanarak tamamen işaret parmağının gücüyle vurulduğunu gösterir. Bu tarz örnekler özellikle hızlı eserlerde sıklıkla karşılaşılabilir. Ayrıca, sol el pozisyonunun benzer bir şekilde nadiren sağ elde de kullanıldığı gözlemlenebilir; örneğin Karaduman ve Meter gibi kanun ustalarının nadiren bu tür bir icra tercih ettikleri gözlemlenmiştir. Oktavlı çalışma tekniği, farklı şekillerde icra edilebilir. Bu tekniğin uygulanabilmesi için, sağ ve sol elin orta ve baş parmaklarının kullanımı önemlidir. Hem sağ elin hem de sol Alin orta ve baş parmaklarıyla ya da her iki elin baş ve orta parmaklarıyla oktavlı çalışmalar yapılabilir. Bu durumda, her iki elin de orta ve baş parmakları, sekizliği çalabilecek şekilde açılmalıdır. Örneğin, sol elin baş parmağı Kaba Rast, orta parmağı ise Rast; sağ elin baş parmağı Gerdaniye ve orta parmağı ise Tiz Gerdaniye tellerini tutarak çift oktavlı çalışma yapılabilir. Bu teknik bir el ile gerçekleştirildiğinde, diğer el melodi veya akor çalabilir. Azerbaycan Türkü kanun icracısı Natavan Hasanova'nın performanslarında bu teknik sıkça görülmektedir. Oktav çalışması tekniği, adından da anlaşılacağı gibi, sesler sırayla çalınarak uygulanır. Bu teknikte, önce sol elin ardından sağ elin oktav sesine basacak şekilde, ritme sadık kalınarak hızlı ve seri bir şekilde icra edilir. Bu uygulama mızrap kullanılarak yapılır. Ancak Azerbaycanlı kanun sanatçısı ve eğitmeni Natavan Hasanova, bu tekniği kendi yorumuyla daha basitleştirerek geliştirmiştir. Hasanova'nın tekniğine göre, sağ ve sol el birlikte ya da ayrı ayrı sıralı oktavları çalabilir. Bu durumda, sağ ve sol elin birinci ve üçüncü veya kullanılan parmaklara bağlı olarak dördüncü parmaklarıyla mızrapsız sıralı oktav tekniği uygulanabilir. Sadece sağ el ile sıralı oktav çalarken, sol elde melodi, akor veya ana sesler çalınabilir. Bu uygulama, sol elin sıralı oktav çalımında da benzer şekilde uygulanabilir. Tekniği icra ederken, önce birinci parmak, sonra üçüncü ya da kullanılan parmağa bağlı olarak dördüncü parmak çalınmalıdır. İki el ile sıralı oktav çalınacaksa, çifte sıralı oktav tekniği devreye girer. Mızrapsız sıralı oktav tekniğinde çıkan seslerin tok olmaması durumu, tırnak ile çalımda birinci parmağın telin üçüne aynı anda vuramamasından kaynaklanır. Bu durum, ters mızrap etkisi yaratır. Benzer şekilde, üçüncü parmağın performansı da ters mızrap tekniğindeki kısıtlı seslere yol açabilir. Mızrapsız tekniğin kullanımı sırasında, telin üstten aşağıya değil, alttan yukarı doğru çekilmesi gerektiği unutulmamalıdır, çünkü bu şekilde seslerin tok gelmemesi riski vardır.

3.4. Arpej ve Akor Tekniği

Üç ya da daha fazla sesin üçlü aralıklarla düzenlenmiş veya düzenlenebilen her uyum "akor" olarak adlandırılır (Cebe, 2020, s. 71). Akorlar, armonik veya melodik olarak icra edilebilir. Armonik icra, seslerin aynı anda çalınmasını ifade ederken, melodik icra ise seslerin sırayla çalındığı bir tekniktir. Armonik icra akor, melodik icra ise arpej olarak adlandırılır. Türk Müziği'nde makam, eserlerin ses dizileri ve bu dizilerin özelliklerini tanımlar. Makam, karar sesini, güçlü perdesini, donanımını, seyrini ve yeden sesini tek bir kelimeyle ifade eder. Kanun çalgısında üçlü, dörtlü, beşli, altılı, sekizli ve hatta mızrap kullanılmadan on parmakla akor çalınabilir. Akor çalarken sağ ve sol ellerin diğer parmaklarının da desteği kullanılır. Bu teknik, icra edilen esere zenginlik ve altyapı eklemek amacıyla kullanılır ve kanun çalgısının icrasında yenilikçi bir akıma öncülük ettiği düşünülmektedir. Enstrümantal eserlerde ve şarkı formlarındaki eserlerde bu tekniğin sıkça

görüldüğü bAlirtilmektedir. Akorlar genellikle notasyonda bulunmaz, icracıya özgü olarak belirlenir. Kanunda bahsedilen akor türleri farklı şekillerde çalınabilir. Üçlü akor çalarken, sol elin baş parmağı ilk sesi, orta parmağı ikinci sesi verirken son ses sağ elin işaret parmağı veya mızrapla çalınır. Dörtlü ve diğer akorlar çalınırken, mızrapla çalma tekniği zor olduğundan, sağ elin baş ve orta parmaklarının desteğiyle yeni bir teknik geliştirilmiştir. Modern kanun icrasında, sağ elin melodi çalarken sol elin akor çaldığı üsluplar sıkça görülmektedir. Bu, kanun çalgısında temel piyano tekniğinin ortaya çıkışının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Arpej de akor tekniğiyle aynı şekilde uygulanır. Arpej sırasında sesler sırasıyla çalınır, birinci notadan sonuncu notaya kadar. Dörtlü arpej uygulamasında (Do-Mi-Sol-Do), sol elin baş parmağı Do, orta parmağı Mi, sağ elin baş parmağı Sol, orta parmağı ise oktav ses olan Do telini çalar. Birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik ve hatta onaltılık değerlerde her sese akor ve arpej kullanılabilir.

3.5. Glissando Tekniği

Kanunda çeşitli glissando teknikleri bulunmaktadır: yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya, ard arda yukarıdan aşağıya, ard arda aşağıdan yukarıya, sol elin glissando yaparken sağ elin bitiş notasında beklemesi, sağ elin yukarı yönden, sol elin aşağı yönden gelmesi, kesik kesik glissandolar, kanunun anahtarı ve sol eldeki yüzüğün üstüyle tel üzerinde glissando yapma, tırnak glissando, mandal glissandosu, köprü glissandosu gibi türler yer alır. Glissandoları çeşitlendirmek mümkündür. Örneğin, çift sesli glissando eserlerde belirli yerlerde yapılan süsleme türüdür. Çift sesler, ana sesin yukarı veya aşağı yönlü ikili, üçlü, dörtlü, beşli, altılı, nadiren yedili aralıklarından oluşur. Bu durumda eserin makamı veya tonu önemli hale gelir. Glissando çalarken, sağ ve sol ellerin uyumlu bir şekilde takip etmesi ve dalgalı bir hızla serilik sağlanması gereklidir. Glissandolar, farklı el hareketleriyle şekillendirilebilir ve yorumlanabilir. Mızrapla yapılan glissandolar daha sert ve gür sesler üretirken, orta ve serçe parmakla yapılan glissandolarda tırnağın yapısı nedeniyle daha yumuşak ve tatlı sesler elde edilir. Aşağıdan yukarıya mızrapla glissando yaparken işaret parmağının tellere değmemesi gerekir, aksi takdirde sesler kesilebilir. Köprü glissandosu, teknik eserlerde hızla yapılan bir glissando türüdür ve bu teknikle ritim kalıpları da oluşturulabilir. Bu ritimler genellikle hızlı bölümlerde icracının hızlı bir şekilde glissando yapmasıyla elde edilir. Eserlerde coşkuya yol açan bu ritimler geleneksel icra ile nadiren karşılaşılabilir. Anahtar ve yüzük yardımıyla bir tel üzerinde glissando yapmak mümkündür. Sağ el tel vurduktan sonra, anahtarın tutulduğu yerle sesin hızlıca sağa doğru geçişi yapılır. Sol eldeki yüzükle uygun pozisyon alındığında da bu işlem gerçekleştirilebilir. Bu teknik ustalık gerektirir ve anahtar ile yüzüğün materyali nedeniyle cızırtı sesi çıkabilir, ancak yine de ilgi çekici bir tekniktir. Glissando, uluslararası notasyonda "gliss." olarak yazılır ve gideceği yöne doğru kıvrık bir çizgiyle gösterilir. Türk Müziği notasyonunda ise bazen "gliss.", "glissando" veya düz ok çizgisiyle ifade edilebilir. Bu süsleme türü, bazen notalarda yazılı olmayabilir, ancak icracı yine de yukarı veya aşağı yönde bir diziye glissando ekleyebilir. Türk Müziği'nde, özellikle kanun icrasında glissando kullanımı yaygındır, örneğin "kule" yaparken sıkça karşılaşılabilir.

3.6. Çarpma Tekniği

Geleneksel Türk Müziği'nde sıkça kullanılan süsleme tekniklerinden biri olan çarpma, özellikle ud, tanbur, bağlama gibi saplı-mızraplı çalgılarda yaygın olarak görülür. Çarpma, genellikle notanın öncesinde veya sonrasında yazılır ve icrada çoğunlukla sol elle

gerçekleştirilir. Bu teknik, sağ elin kullanıldığı sürütme tekniğine zıt bir yapıya sahiptir. Çarpmalar net bir şekilde duyulmalı ve nota değerinden daha hızlı bir biçimde icra edilmelidir. Notada çarpma, genellikle sekizlik nota ve üzerinden geçen bir çizgi ile gösterilir. Ancak, her eserde çarpma notası bulunmayabilir. İcracının yorumuna ve eserin gereksinimlerine bağlı olarak çarpmaların kullanımı değişir ve süsleme türüne uygun şekilde icra edilir.

3.7. Vibrato (Mandal Titretme) Tekniği

Makam üzerinde gezinirken bir telde asma kalış yapıldığında mandalın bir veya iki tanesinin hafifçe kaldırılıp indirilmesiyle uygulanan tekniği tanımlamaktadır. Torun ise vibratoyu "çıkan ses, hayat veren bir ifade unsurudur" şeklinde betimlemiştir. Bu teknik, özellikle Aytaç Doğan tarafından sıkça kullanılmaktadır. Modern kanun icracılığında yaygınlaşan bu teknik, alternatif olarak köprü tarafında da uygulanabilmektedir. Bu yöntemde, sol el ile tele vurulurken sağ elin baş parmağı ile aynı tele köprü tarafında baskı yapılır. Bu uygulama daha tok bir ses üretirken, aşırı baskıdan kaçınılmalıdır, çünkü fazla bastırmak istenmeyen bir sesin ötesine geçebilir. Tele baskı yapılırken, sağ elin baş parmağı sabit kalabilir, ancak sesin yayılmasını artırmak için baş parmak telin en uç noktasına kadar kaydırılabilir. Bu teknik, Azerbaycan'daki muğam müziğinde, özellikle Natavan Hasanova'nın sınıfında sıkça kullanılır. Tekniği uygularken, köprüye zarar vermemek önemlidir. Bu teknik, notasyon olarak genellikle eserlere yazılmaz, ancak bazı durumlarda "vib." olarak notlandırılabilir. Çoğunlukla taksim (makamsal gezinme) ve arabesk türündeki şarkılarda uygulanır ve icracının yorumuna bağlı olarak belirlenir. Geleneksel icrada nadiren rastlansa da, son dönem icracılarının sıkça başvurduğu bir tekniktir.

3.8. Fiske Tekniği

Karaduman, fiske tekniğini kanuna özgü bir uygulama olarak tanımlamaktadır. Bu teknikte sağ el tel ile vururken, sol elin baş parmağının tırnak ile etin birleştiği köşesinin aynı anda bir veya daha fazla kez tel üzerine vurulması sağlanır. Genellikle tremolo yaparken tercih edilen bu teknik, seri bir şekilde uygulanması gereken bir tekniktir ve staccato ile karıştırılmamalıdır. Karaduman, fiske tekniğinin çarpma ile karıştırılmaması gerektiğini de vurgulamaktadır. Kahyaoğlu'nun yazdığı makalede, fiske tekniğinin uygulamasıyla ilgili olarak sol elin birinci ve üçüncü parmaklarının birleştirilerek mandala yakın bir noktada gerçekleştirilmesi gerektiği belirtilmiştir. Ayrıca, bu tekniğin ilk icracısının Kanuni Hacı Arif Bey olduğu ifade edilmiştir (Kahyaoğlu, 2017, s. 91). Günümüzde, fiske tekniği çoğunlukla "fs" olarak notasyona dökülmektedir. Ayangil'in 1990 yılında yaptığı çalışmalarla, fiskenin nota üzerindeki gösterimi için tire üzerine nokta işaretleriyle notalandığı bilinmektedir (Kahyaoğlu, 2017, s. 92). Muğla kalıplarını çalarken fiske tekniği yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Kanuni Hacı Arif Bey'in icrasından duyulanlara göre, geçmişte kullanılan fiske tekniği daha ilkel bir formdaydı. Günümüzde ise, özellikle Erol Deran gibi icracılarda, fiske tekniğinin sol elin sol köşesinin tamamıyla ve hatta sol elin üçüncü parmağıyla da uygulanabildiği gözlemlenmektedir.

3.9. Çift Ses Tekniği

Kaçar'ın çift ses tanımına göre, uyumlu iki sesin kullanımına atıfta bulunulmaktadır. Bu icra türü, Batı müziğinde sıkça görülür. Herhangi bir eseri çalarken, bir notanın belirli bir cümlenin altına veya üstüne büyük-küçük ikili, üçlü, altılı, tam dörtlü ve beşli olarak çift sesler elde edilebilir. Bu durumda, asıl ses sağ el tarafından çalınırken, eklenen yeni

ses sol el tarafından çalınır. Çift ses, genellikle mızrapla çalınır, ancak gerektiğinde sağ-sol elin birinci ve üçüncü parmakları kullanılarak da elde edilebilir. Bu çift seslerin pizzicato etkisi yarattığına dikkat çekmek gerekir. Bu durumda, kanunun temel tekniği olan mızrapla vurmalı tekniğinin yerine, telleri tırnak yardımıyla yukarı doğru çekme eylemi gerçekleştirilir. Çift sesin aynı kullanımı, melodi oktavında da gerçekleştirilebilir ve eserin gidişatına göre renklendirilip süslenebilir. Ayrıca çift sesin alt çift seslerini ekleyerek seri yukarı ve aşağı doğru dizilerde kullanılabilir. Çift ses kullanımı, teknik açıdan zor olabilir, ancak icracının becerisine göre değişir. Geleneksel Türk Musikisi'nde, çift sesler genellikle makamın güçlü sesi veya üçlü aralıkla kullanılır. Bu uygulamanın başka bir türü ise, sağ el çift sesler çalarken, sol elin pestlerde veya tizlerde uygun armonik ya da aynı melodinin asıl seslerini çalarak icraya yoğunluk katabilir.

3.10. Sürtme/Sürütme Tekniği

Bu teknik, sağ elle iniş yapan ve ardışık seslerin yer aldığı icralarda kullanılır. İki veya daha fazla sesin ardışık bir şekilde çalınmasıyla yapılan bu teknik, sürütme veya çektirme mızrap tekniği olarak da bilinir. Günümüzde bu teknik, Ahmet Meter, Aytaç Doğan ve Ahmet Baran gibi önemli icracılar tarafından sıkça tercih edilmektedir. Ancak, geleneksel kanun icrasında nadiren kullanıldığı söylenebilir. Glissando tekniği ile karıştırılmamalıdır; sürütme tekniğinde seslerin net bir şekilde ve tane tane duyulması büyük önem taşır. Sağ el glissando yaparken, sol el esas notayı çalar. Örneğin, X icracısının performanslarında bu tekniğin sıkça kullanıldığı gözlemlenmektedir.

3.11. Mızrapsız İcra Tekniği

Son dönemde kanun icrasında mızrapsız teknik de yaygınlaşmıştır. Bazı icracılar, bu tekniği işitsel ve görsel kayıtlar aracılığıyla aktararak bu tekniğin daha fazla tanınmasını sağlamaktadır. Mızrapsız teknikte, arpejlerin sıkça kullanıldığı gözlemlenmektedir. Ahmet Baran, Tahir Aydoğdu ve Aytaç Doğan gibi önemli icracılar, bu tekniği Türk Müziği eserlerinde yaygınlaştırmışlardır. Bu teknikte, geleneksel icradan farklı olarak işaret parmağının kullanımı oldukça önemlidir. Diğer parmaklar ise melodiyi çalmak yerine arpej ve akorları oluşturmak için kullanılmaktadır. Bu yöntem, piyano eserlerinin kanun ile icra edilebilmesine olanak tanır. Aytaç Doğan, mızrapsız tekniği işitsel kayıtlarında sıkça kullanmaktadır. Ancak, kullandığı teknikte sağ Alinin işaret parmağı arasına sıkıştırılmış ve yüzüksüz olarak mızrap kullanmayı tercih etmektedir. Bu tercih, eserin gereksinimlerine bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Örneğin, eserin teknik kısmında tırnakla güçlü bir çalma yapılması zor olduğunda veya yükselen bir ezgi icra edilmesi gerektiğinde, mızrap kullanılarak icra desteklenir.

3.12. Flamenko veya Gitar Tekniği

Bu teknik, kanun çalgısında sıkça kullanılan yöntemlerden biri olup, özellikle Aytaç Doğan gibi usta icracılar tarafından tercih edilmektedir. Genellikle gitar türü saplı çalgılarda yaygın olarak görülen bu teknik, kanun çalgısında sol Alin tutacağı akorların dışındaki seslerin sağ Alin üçüncü, dördüncü ve beşinci parmaklarıyla küçük ritmik glissandolarla gerçekleştirilmesi şeklinde uygulanır. Örneğin, do-mi-sol-do akorunu çalarken, re-fa-la-si sesleri sol el ile tutulup geri kalan do-mi-sol-do sesleri sağ el ile seslendirilir. Bu teknik, özellikle modern kanun icrasının ve popüler müzik türlerinin icrasında yaygın bir şekilde kullanılmakta ve bu sayede popülerlik kazanmıştır. Klasik Türk Müziği kanun icrasında ise bu tekniğe daha nadir rastlanmaktadır. Ahmet Baran ve Göksel Baktagir gibi ünlü

isimler de bu tekniği ustaca kullanan icracılar arasında yer almaktadır. Ayrıca, Azerbaycan'da Natavan Hasanova tarafından ud mızrabı yardımıyla uygulanan bu teknik, benim icramda da benzer şekilde yer bulmuştur. Bu yöntem, ud icrasındaki teknikle paralellik gösterir ve bileğin yukarı ve aşağı hareketiyle seslerin çıkması, flamenko etkisi yaratır. İcracının becerisi doğrultusunda bu teknik geliştirilebilir.

4. Kanunda Piyano Tekniği Hakkında Genel Anlatım

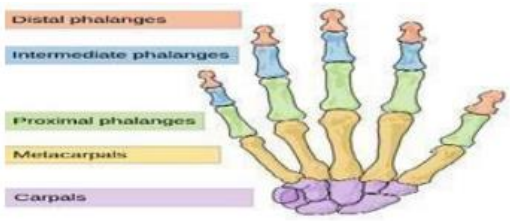
Müzikte "transkripsiyon" terimi, bir eserin başka bir enstrümana uyarlanması anlamına gAlir. Bu, eserin hiçbir şekilde değişiklik yapılmadan başka bir çalgıya aktarılmasıdır. Batı müziğinin ses sistemi, Tampere sistemine dayanır. Batı müziği icracıları, J.S. Bach'tan itibaren yarım sesi 4,5 koma olarak kabul etmişlerdir. Tam aralıklar, 4,5 koma ile ikiye bölünerek, sekizlikler içinde birbirinden eşit uzaklıkta 12 ses elde edilir. Bu düzenlemeye ise "tampere sistemi" denir. Oluşan 12 yarım sesli dizi "kromatik dizi" olarak adlandırılır. Diğer yandan, diatonik dizi ise beş tam ses ve iki yarım sesin bir araya gelmesiyle oluşur.

Piyano literatüründeki eserlerin kanunla icrası için öncelikle eserin ses aralığı, altere seslerin yoğunluğu ve eserin teknik hızı dikkate alınmalıdır. Kanun çalgısının üç buçuk oktavlık ses aralığı, eserin ses aralığını icra ederken oktav değişimlerinin performansı kesintiye uğratabileceği anlamına gelir. Bir müzik cümlesi tamamlanmadan oktav değişikliğine gitmek, cümlenin karakterini bozacağından bu yaklaşım doğru kabul edilmemektedir.

Eğer bir piyano eserinde sürekli ton değişiklikleri veya sık altere sesler bulunuyorsa, bu durum kanun icra tekniği açısından zorluk yaratabilir. Çünkü sol el, alt partiyi çalarken mandalları kullanamaz. Klasik kanun icrasında her iki el de aktif olarak kullanılır ve altere sesler mandallar ve sol el aracılığıyla elde edilir. Ancak piyano tekniğiyle çalarken bu durum icracı için zorluklar doğurabilir. Alterasyonlu seslerin ayarlanmasındaki kısa bekleme süresi, eser içinde ani bir sessizlik yaratabilir ve ritmin aksamasına yol açabilir. Mandallar üç oktav için sabitlendiğinde herhangi bir sorun yaşanmaz. Anlık altere sesler için ise uygun zamanlarda, özellikle eserdeki sus işaretlerinin olduğu yerlerde, altere seslerin üç oktav için sabitlenmesi gereklidir. Bu işlemin uygun bir anda yapılması daha verimli olacaktır. Bu çalışmada, gerekli altere seslerin ayarlanması ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Alterasyonların kusursuz icrası için bu değişikliklerin gerektirdiği ölçülerin defalarca çalışılması önemlidir. Bu yöntem, pratiklik ve hız kazanmak adına oldukça verimli olacaktır.

Piyano tekniğiyle ilgili bir çalışmada eserin hızına ve içindeki kalıplara dikkat edilmesi gerekmektedir. Kanunda parmaklar, piyanodaki gibi tuşlara basmak yerine telleri çekme veya vurma pozisyonunda olduğundan, teknik bir eserde ezgi çalmak çalma hızını yavaşlatabilir. Hızlı eserlerde, inen pasajlarda sürtme veya sürütme tekniği kullanılarak daha verimli bir sonuç elde edilebilir. Bunun nedeni, tellerin sırayla tırnaklara dayanmasıdır; bu da pozisyon değiştirmeden, parmak, el ve kol kaldırmadan icra yapılmasını mümkün kılar. Ancak çıkan bir ezgi söz konusu olduğunda, hızlı eserlerdeki onaltılık veya otuzikilik nota birimlerinde çalma hızını düşürebilir. Mandalların indirilip kaldırılması, notaların değerleriyle bağlantılı olarak yapılabilir. Örneğin, dörtlük, ikilik ve birlik notalarında bu işlem daha kolaydır çünkü tele vurduktan sonra diğer notaya vurmadan önce bir süre geçmektedir. Bu, hızlı bir şekilde altere seslerin gerekli olduğu durumlarda mandal ayarlaması için yeterli zamanı sağlar. Bu durum sol el için de geçerlidir. Gerekli ezgi çalındıktan sonra, eserin akışına ve her iki elin uygunluğuna göre mandal ayarlamaları yapılabilir. İcracının pratikliği ve hızlı hareket etme yeteneği burada büyük önem taşır. Parmak yapısına bağlı olarak, egzersiz yaparak parmakların esnekliği artırılabilir veya belirli ölçüler üzerinde daha fazla çalışmak gerekebilir.

Seçilen eserler, ilk olarak sağ ve sol el ayrı ayrı çalınarak çalışılmalıdır. Ardından, her iki el birlikte kullanılarak birer ölçü ilerlenmelidir. Bu şekilde eserlerin öğrenilmesi, kanun için yaygın bir teknik değildir. Parmak yapısı ve tellere alışma süreci icracıdan icracıya farklılık gösterebilir. Bu teknikte, mızrap kullanılmadan tırnakla çalınması gerekmektedir. Tırnakla çalmanın başlıca sebeplerinden biri, mızrap takılı ikinci parmağın (işaret parmağı) diğer parmaklara göre daha uzun olabilmesidir. Mızrabın işaret parmağındaki kemiğe (intermediate phalanges) değmesi, rahatsızlık yaratabilir, eserin hızını yavaşlatabilir ve ritmin aksamasına yol açabilir. Bu teknikte piyano tekniğinden esinlenerek, kanunda on parmağın kullanıldığı mızrapsız bir icra yöntemi geliştirilmiştir. Tırnakla çalmanın bir diğer nedeni ise, seslerin daha doğal bir şekilde çıkmasını sağlamasıdır.



Şekil 1: Intermediate phalanges

Yazarın geliştirmiş olduğu yeni teknikte, parmaklar piyano çalgısındaki gibi numaralandırılmaktadır. Baş parmak birinci, işaret parmağı ikinci, orta parmak üçüncü, yüzük parmağı dördüncü ve serçe parmak beşinci olarak belirlenmiştir.
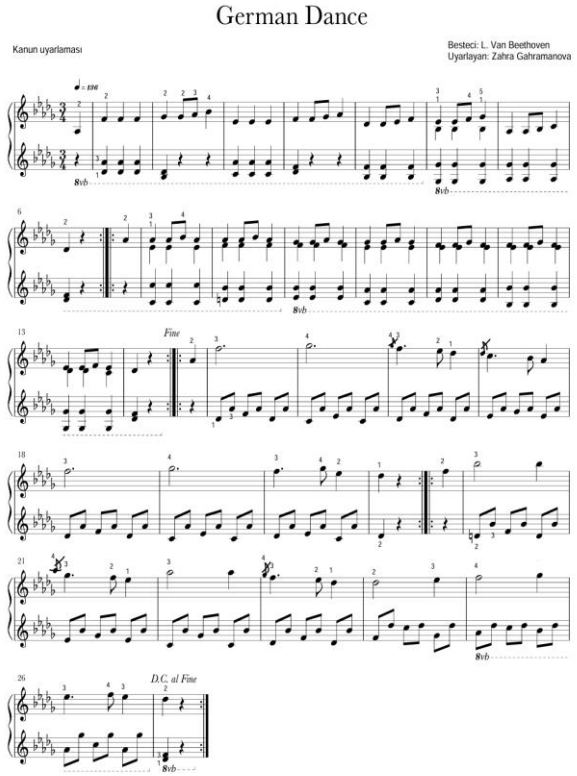


Şekil 2: Zahra Gahramanova'nın fotoğraf arşivi 14.04.2024

4.1. L. van Beethoven *German Dance No. 9* Eserinin Kanunda Piyano Tekniği ile İcra Anlatımı

Eserin teknik yapısı, icrayı zorlaştırmamaktadır. Bu nedenle, eserin her iki eliyle çalışırken, öncelikle sağ ve sol el ayrı ayrı çalışılmalı, ardından her iki elin birlikte icrası tercih edilmelidir. On ikinci ölçüde, sol elin Re natürel notasının mandalını hızlı bir şekilde kaldırıp indiremeyeceği göz önünde bulundurularak, bu nota çalınmayacaktır. Ancak, yirmi dokuzuncu ölçüde Re notasını natürel hâle getirebilmek için, yirmi sekizinci ölçüdeki dörtlük sus süresinde sol el tarafından bu ayarlama yapılabilecektir. Öte yandan, otuz ikinci ölçüde Re notasının bemol yapılması gerektiği hâlde, süre kısıtlılığı nedeniyle bu işlem eserin hızını olumsuz etkileyebilecektir. Bu durumda, Re bemol yerine Fa notasının çalınması önerilebilir, çünkü bu değişiklik herhangi bir armonik sorun yaratmaz. Orijinal piyano partisyonunda Mi ekseninde bulunan nota, kanun uyarlamasında Re ekseninde yer alsa da kanunun transpozeli bir çalgı olması dikkate alındığında, icra sırasında La ekseninde (dört ses) duyulmaktadır.

4.2. L. van Beethoven *German Dance No. 9* Eserinin Kanunda Piyano Tekniği ile Notası



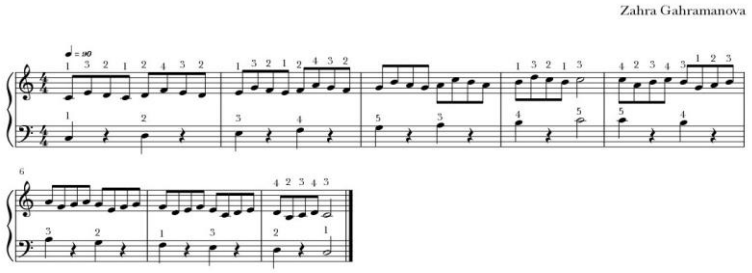
Şekil 3

4.3. L. van Beethoven *German Dance No. 9* Eserinin Kanunda Piyano Tekniği ile İcra Videosu

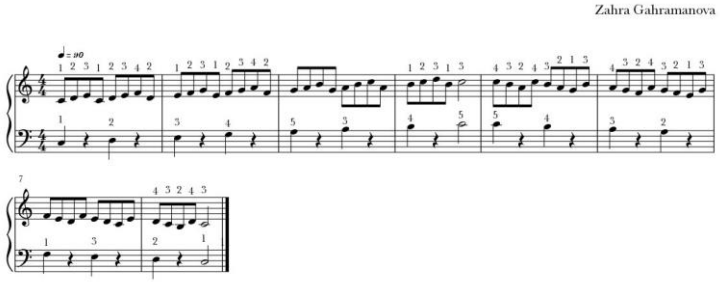
German Dance No. 9 eserinin YouTube bağlantısı: https://youtu.be/ZAie0tGUOhk

4.4. Egzersiz örnekleri
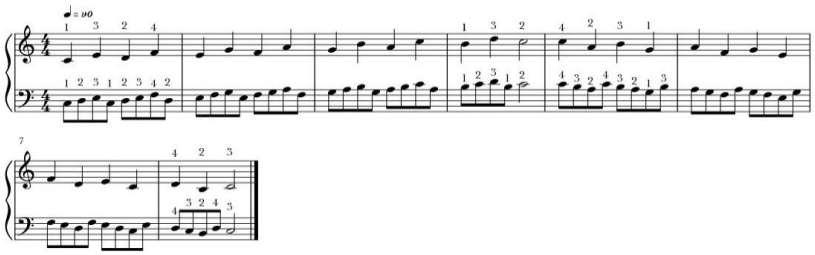
Egzersizler, kanunda piyano tekniğiyle icra becerisini gAliştirmek ve aynı zamanda çalışmanın temAlini oluşturan *German Dance No. 9* eserinin icrasını kolaylaştırmak amacıyla yazar tarafından hazırlanmıştır.



Şekil 4



Şekil 5



Şekil 6

Sonuç. Bu çalışma, Ludwig van Beethoven'in *German Dance No. 9* adlı piyano eserinin kanun çalgısında piyano tekniği ile icrasını inceleyerek, kanunun teknik sınırları dahilinde piyano eserlerinin nasıl uyarlanabileceğini ortaya koymaktadır. Araştırma sürecinde, kanunun sınırlı ses aralığı, mandal sistemi ve tel yapısından kaynaklanan teknik zorlukların icrayı nasıl etkilediği analiz edilmiştir. Piyano tekniğinin kanuna uygulanabilirliği bağlamında, sağ ve sol elin koordinasyonu, parmak numaralarının belirlenmesi, altere seslerin düzenlenmesi ve icra sırasında karşılaşılan fizyolojik kısıtlamalar değerlendirilmiştir.

Araştırma kapsamında, kanunda piyano tekniği ile çalım sürecini desteklemek amacıyla özel egzersizler geliştirilmiş ve eserin transpozeli notası hazırlanmıştır. Elde edilen bulgular, kanunda piyano tekniğinin uygulanabilir olduğunu, ancak bunun icracıdan bAlirli teknik adaptasyonlar ve yoğun pratik gerektirdiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, eserin icrasını kolaylaştırmak için geliştirilen metodolojik yaklaşımlar hem kanun icracıları hem de eğitimciler için önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışma, kanun icrasında piyano tekniğinin uygulanabilirliğini göstermekle kalmayıp, aynı zamanda gelecekte farklı piyano eserlerinin kanuna uyarlanmasına yönelik metodolojik bir çerçeve sunmaktadır. Elde edilen bulgular, bestecilerin kanun için piyano tekniğini temel alarak yeni eserler bestelemesine katkı sağlayabileceği gibi, müzik icracıları için de teknik kapasiteyi artırmaya yönelik alternatif bir çalışma yöntemi sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Cebe, R. (2020). *Müzik teorisi dergisindeki üç sesli akorlar konusunun pratik öğretilmesi üzerine yaklaşımlar.* Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 10(2), 70–76.

Çelik, A. (2012). *Klasik dönem bestecisi W. A. Mozart'ın yaşamı, müzik anlayışı ve klarnet eserleri.* Akademik Bakış Dergisi, 31, 1–13.

Gahramanova, Z. (2024). *Piyano icra tekniğinin kanun çalgısına uyarlanması: 5 piyano eseri uyarlama örneği* (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi.

Həsənova, Ş. (2008). *Musiqi tarixindən mühazirələr (1-ci hissə).* Bakı: Təhsil Nazirliyi.

Kahyaoğlu, Y. (2017). *Kanun sazı eğitiminde metod ihtiyacı ve Türkiye'deki kanun metodları üzerine bir inceleme.* İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 3(1), 97–107.

Зарина КУЛБАРАКОВА
Филология илимдеринин кандидаты, Түркология боюнча PhD
КР Саламаттык сактоо министрлигинин Дары департаментинин
Лингвистика сектору башчысы
E-mail: zarina_kulbarakova@mail.ru

“МАНАС” ЭПОСУНДАГЫ МУЗЫКАЛЫК АСПАПТАРДЫН ЧАГЫЛДЫРЫЛЫШЫ

Özet. «Манас» эпосунун С. Орозбаков, М. Мусулманкулов, Б. Сазанов, Ш. Рысмендеевдин варианттарындагы музыкалык аспаптар кездешүү жыштыгы боюнча айырмаланып турат. Бирок жалпы караганда, «Манастын үйлөнүшү», «Көкөтөйдүн ашы», «Чоң казат» эпизоддорунда төрт вариантта бирдей кездешет. Булардын ичинен музыкалык аспаптардын түрдүү аталыштары С. Орозбаковдун вариантында кеңири орун алган. Айрыкча «Чоң казат», «Бээжинге кирүү» эпизоддорунан коштоочу аскердик музыкалык оркестрдин болгонун баамдоого болот. Байыркы музыкалык аспаптар да ушул вариантка көбүрөөк тиешелүү. Музыкалык аспаптар төрт вариантта кездешүү жыштыгына жараша төмөнкүчө классификацияланып, аталыштар беттери менен көрсөтүлдү: 1. Кыл аспаптар; 2. Үйлөмө-ооз аспаптар; 3. Урма аспаптар; 4. Какма аспаптар.

Кыл аспаптарга далитоо, дутар, комуз, кыяк, кыл кыяк, чылмардан кирет. Үйлөмө-ооз аспаптарга жез найы, ооз комуз, сурнай, керней, сыбызгы, сызгы, чыңыроо, чымылдак кирет. Урма аспаптарга арабан, бандулу, барабан, дагыра, дапты, дап, добул, добулбас, доол, нагыра, тасма, кишээ тиешелүү. Ал эми какма аспаптарга жылаажын, жекесан, коңгуроо кирет. Бул аспаптар эпосту сюжеттик жактан көркөмдөп, окуяларды байытып турат. Ошондой эле доордун, социалдык-турмуштун, түрк тилдүү элдердин жашоосун ачып көрсөтүүдө. Музыкалык аспаптар аркылуу элдердин карым-катнашын да баамдоого болот. Айрым музыкалык аспаптар бул күнгө чейин жетсе айрымдары эпос ичинде байыркы болуп калып калган. Аспаптардын генетикалык келип чыгышын, эволюциялык өсүшүн изилдөөдө “Манас” эпосундагы музыкалык аспаптар негизги материал катары жардамга келет. Айрыкча сюжеттик талдоодо аспаптар кайсыл учурда ойнолгон, ким тарабынан жана эмне максатта ойнолгонун билүүгө болот. Макаланы жазууда “Манас” эпосуна параллель “Манас” эпосунун сюжеттик-тематикалык көрсөткүчүн (7 китеп) да түзүүчүсү катары колдондук.

Ачкыч сөздөр: “Манас” эпосу, байыркы музыкалык аспаптар, тарыхый орду, далитоо, чыңыроо, чилмардан, бандулу, кишээ, дагыра.

“MANAS” EPOSUNDA MUSİQİ ALƏTLƏRİNİN ƏKS OLUNMASI

Özət. “Manas” dastanının S. Orozbakov, M. Musulmankulov, B. Sazanov və Ş. Rysmendeev versiyalarında musiqi alətləri tezliyi baxımından fərqlilik göstərir. Lakin ümumilikdə dörd versiyada “Manasın Toyu”, “Köktöyün Aşı” və “Çon Kazat” bölümlərində oxşar şəkildə rast gəlinir. Bu versiyalar arasında S. Orozbakov versiyasında müxtəlif musiqi alətlərinin adları geniş istifadə olunur. Xüsusilə “Çon Kazat” və “Pekinə

Giriş” bölümləri müşayiət olunan hərbi musiqi orkestrinin mövcudluğunu göstərir. Antik musiqi alətləri də bu versiyada daha çox yer alır.

Musiqi alətləri dörd versiyada görünmə tezliyinə görə aşağıdakı kimi təsnif olunur və adları səhifələrlə göstərilir: simli musiqi alətləri, üfləməli musiqi alətləri, vurmalı musiqi alətləri, kakmalı musiqi alətləri. Simli musiqi alətləri arasında: dalitou, dütar, komuz, kıyak, kıl kıyak və çylmardan; Nəfəsli musiqi alətləri arasında: bakır ney, ağız komuz, surnay, kerney, sıbızgı, sızgı, çığıroo və çımıldak; Zərb musiqi alətləri arasında: baraban, bandulu, davul, nağara, daptı, dobul, dobulbas, tasma, kişee; Kakmalı musiqi alətləri arasında isə: cılaacın, cekesan və konguroo yer alır.

Bu musiqi alətləri dastanın süjetini zənginləşdirir və hadisələri bəzəyir. Eyni zamanda türk dillərində danışan xalqların dövrünü, sosial həyatını və yaşam tərzini əks etdirirlər. Musiqi alətləri vasitəsilə xalqlar arasındakı münasibətləri də anlamaq mümkündür. Bəzi musiqi alətləri günümüzə qədər gəlib çatmış, bəziləri isə dastanda qədim bir yer tutmuşdur. “Manas” dastanındakı musiqi alətləri həmçinin çalğı alətlərinin genetik mənşəyini və evolyusiya inkişafını araşdırmaq üçün əsas material rolunu oynayır. Xüsusilə süjet analizləri alətlərin nə zaman, kim tərəfindən və hansı məqsədlə çalındığını müəyyən etməyə imkan verir. Bu səbəbdən məqalə hazırlanarkən “Manas” dastanına paralel olaraq “Manas” dastanının (7 kitab) tematik indeksi də istifadə olunmuşdur.

Açar sözlər: “Manas” dastanı, antik musiqi alətləri, tarixi məkan, dalitoo, chinyroo, chilmardan, bandulu, kishee.

Özet. “Manas” destanının S. Orozbakov, M. Musulmankulov, B. Sazanov, Ş. Rysmendeev versiyonlarındaki müzik aletleri, görülme sıklığı bakımından farklılık gösterir. Ancak genel olarak dört versiyonda “Manas'ın Düğünü”, “Köktöy'ün Aşı”, “Çon Kazat” bölümlerinde aynı şekilde bulunurlar. Bunlar arasında S. Orozbakov versiyonunda çeşitli müzik aleti adları yaygın olarak kullanılmaktadır. Özellikle “Çon Kazat” ve “Pekin'e Giriş” bölümleri, eşlik eden bir askeri müzik orkestrasının varlığını gösterir. Antik müzik aletleri de bu versiyona daha büyük ölçüde aittir. Müzik aletleri, dört versiyondaki görülme sıklığına göre aşağıdaki gibi sınıflandırılır ve adları sayfalarıyla bAlirtilir: 1. Telli müzik aletleri; 2. Üflemeli müzik aletleri; 3. Vurmalı müzik aletleri; 4. Kakma müzik aletleri.

Telli müzik aletleri arasında dalitou, dutar, komuz, kıyak, kıl kıyak ve çylmardan bulunur. Üflemeli müzik aletleri arasında bakır nay, ağız komuz, surnay, kerney, sıbızgı, sızgı, çığıroo ve çımıldak bulunur. Vurmalı müzik aletleri arasında araban, bandulu, davul, dagara, daptı, dobul, dobulbas, dool, nagıra, tasma, kişee bulunur. Vurmalı müzik aletleri arasında ise cılaacın, cekesan ve konguroo bulunur. Bu müzik aletleri destanı olay örgüsü açısından süsler ve olayları zenginleştirir. Ayrıca, türk dilli halkların dönemini, sosyal yaşamını ve yaşam tarzını da yansıtırlar. Müzik aletleri aracılığıyla halklar arasındaki ilişkiler de algılanabilir. Bazı müzik aletleri günümüze kadar ulaşırken, bazıları da destanda kadim bir yer edinmiştir. "Manas" destanındaki müzik aletleri, çalgıların genetik kökenini ve evrimsel gelişimini incelemek için ana materyal görevi görür. Özellikle olay örgüsü analizi, çalgıların ne zaman, kim tarafından ve hangi amaçla çalındığını tespit etmemizi sağlar. Bundan dolayı makaleyi yazarken, "Manas" destanına paralel "Manas" destanının (7 kitap) tematik dizini de kullanıldı.

Anahtar Kelimeler: "Manas" destanı, antik müzik aletleri, tarihi mekan, dalitoo, chinyroo, chilmardan, bandulu, kishee.

Summary. Musical instruments in the versions of the epic "Manas" by S. Orozbakov, M. Musulmankulov, B. Sazanov, Sh. Rysmendeev differ in their frequency of occurrence. However, in general, they are found in the same way in the episodes "Manas's Wedding", "Koktoy's anniversary of the death", "Chong Kazat" in four versions. Among these, various names of musical instruments are widely used in S. Orozbakov's version. In particular, the episodes "Chong Kazat" and "Entry to Beijing" indicate the presence of an accompanying military musical orchestra. Ancient musical instruments also belong to this version to a greater extent. Musical instruments are classified as follows according to their frequency of occurrence in the four versions, and their names are indicated by their pages: 1. Stringed instruments; 2. Wind instruments; 3. Percussion instruments; 4. Knock instruments.

String instruments include dalitou, dutar, komuz, kıyak, kıl kıyak and chylmardan. Wind instruments include copper nay, mouth komuz, surnay, kerney, sıbızgı, sızgı, chynyroo, and chymyldak. Percussion instruments include bandulu, davul, dagara, daptı, dobul, dobulbas, dool, nagıra, tasma, kishee. As for knock instruments, they include zhilajin, jekesan, and khonguroo. These instruments embellish the epic in terms of plot and enrich the events. They also reveal the era, social life, and the life of turkich-speaking peoples. Through musical instruments, one can also perceive the relations of peoples. Some musical instruments have survived to this day, while others have become ancient in the epic. Musical instruments in the epic "Manas" serve as the main material for studying the genetic origin and evolutionary growth of instruments. In particular, plot analysis allows us to find out when the instruments were played, by whom, and for what purpose. In writing the article, we also used the plot-thematic index of the epic "Manas" (7 books), which is parallel to the epic "Manas", as a basis.

Key words: "Manas" epic, ancient musical instruments, historical place, dalitoo, chinyroo, chilmardan, bandulu, kishee.

Киришүү. Ар бир элдин фольклорунда жан дүйнө обонун чагылдырган музыкалык аспаптары бар. Музыкалык аспаптар аркылуу жеке психологиялык абалынан тартып эл аралык мамилеге чейин ар түрдүү темада көркөм обондорду, ырларды билдиришкен. Айрым тарыхый эски музыкалык аспаптар бүгүнкү күнгө чейин жетип олтурса, айрымдары тарых китептеринин беттеринде, чыгармаларда, элдик эмгектерде калып калган. Аларды окуп, үйрөнүү жана жандандыруу менен элдин иденттүүлүгүн, тектеш түрк тилдүү элдердин бирдиктүү маданий цивилизациясын сактоого жардам кылат элек. Маселен, “Манас” эпосундагы музыкалык аспаптарды, алардын колдонулушун иликтөө менен фольклористикада кыйла тактоолор арбыйт.

“Манас” эпосунун С. Орозбаков, М. Мусулманкулов, Б. Сазанов, Ш. Рысмендеевдин варианттарындагы музыкалык аспаптар кездешүү жыштыгы боюнча айырмаланып турат. Бирок жалпы караганда, «Манастын үйлөнүшү», «Көкөтөйдүн ашы», «Чоң казат» эпизоддорунда төрт вариантта бирдей кездешет. Булардын ичинен музыкалык аспаптардын түрдүү аталыштары С. Орозбаковдун вариантында кеңири орун алган. Айрыкча «Чоң казат», «Бээжинге кирүү» эпизоддорунан коштоочу

аскердик музыкалык оркестрдин болгонун баамдоого болот. Байыркы музыкалык аспаптар да ушул вариантка көбүрөөк тиешелүү. Музыкалык аспаптар төрт вариантта кездешүү жыштыгына жана түрлөрүнө жараша төмөнкүчө классификацияланып, көрсөтүлдү:

1. Кыл аспаптар;
2. Үйлөмө-ооз аспаптар;
3. Урма аспаптар;
4. Какма аспаптар.

1. Кыл аспаптарга **далитоо, дутар, комуз, кыяк, кыл кыяк,** чылмардан кирет ("Манас" эпосунун сюжеттик-тематикалык көрсөткүчү, 2019: 479). Булардын ичинен эски, унутта калган аспаптар далитоо жана чылмарданды айтууга болот.

далитоо: СО – [1995, I: 158; 2014, VI-VII: 312]

Далитоо, комуз, кыягы,
Карап турса дажаалдан
Эч кем эмес сыягы (VI-VII: 312)

Башка варианттарда кездешпейт.

чылмардан, чилмерден чилмардан: СО – [1995, III: 118; 2006, VI: 532; 2014, VI-VII: 302, 312, 2014, VIII-IX: 43, 121, 197, 236]

Чилмардан кагып шакылдап,
Көпчүлүктүн баарысы
Көчкөн көчтөй калкылдап (VI: 532)

ММ – [2017: 327, 433, 503, 614, 661, 686]

Алтын комуз чилмерден,
Аралаша кактырып (686).

БС – [2017: 598]

Жатуучу эле карабет,
Чылмарданы кагылуу (598)

Шапак манасчынын вариантында кездешпейт.

2. Үйлөмө-ооз аспаптарга **жез найы, ооз комуз, сурнай, керней, сыбызгы, сызгы, чыңыроо, чымылдак** кирет ("Манас" эпосунун сюжеттик-тематикалык көрсөткүчү, 2019: 481). Көкөтөйдүн ашы, тойлор, согуштук жүрүштөрдүн башталышы сурнай менен башталып, башка музыкалык аспаптар менен уланган.

сурнай: СО – [1995, I: 158, 376, 514, 1995, II: 23, 121, 122, 134, 147, 244, 268, 320; 1995, III: 112, 150, 159, 207; 1997, IV: 141, 164, 192, 228, 276, 327; 2006, V: 74, 130, 440, 491; 2006, VI: 123, 220, 530, 532; 2014, VI-VII: 19, 83, 115, 204, 215, 222, 279, 298, 301, 312, 549; 2014, VIII- IX: 43, 78, 82, 87, 121, 183, 197, 243, 256, 284, 288, 510, 588, 655]

Сурнайды суулап тартышып,
Ырчылар ырын айтышып,
Кош башчылар баарысы

Коно турган жерине
Кой өңөрүп кайтышып (I: 158)

ММ – [2017: 93, 138, 142, 149, 151, 197, 215, 223, 237, 245, 251, 296, 324, 392, 402, 431, 435, 480, 547, 610, 648]

Сурнайлары такылдап,
Доолбаштар барсылдап (93)

БС – [2017: 112, 155, 364, 432]

Кернейдин үнү көп чыгып,
Сурнайдын үнү бек чыгып.
Кернейдин үнү папылдап,
Сурнайдын үнү такылдап (112)

ШР – [2013: 42, 43, 46, 93, 103, 129, 132, 143, 150, 152, 169, 195, 202, 203, 307]

Керней-сурнай тарттырып,
Күтүп алды Кайыпкан,
Аземин башка арттырып. (42)

Ал эми эски, унутта калган, бирок кайсыл бир доордо аскердик тартипти чыңдоодо, согуштан кийинки тойлордо ойнолгон чыңыроо жана чымылдак аспаптары үйлөмө болсо дагы үнү катуу чыкканын саптардан көрүүгө болот.

чыңыроо: жезден жасалган, үйлөмө түтүк аспап. **СО –** [2014, VIII-IX: 243, 256]

Чыңыроо тартып жез найдан,
Кулак тунуп сурнайдан (VIII-IX: 256)

чымылдак, чымылдык: үнү ичке, кыска түтүк, үйлөмө аспап. **СО –** [2006, V: 491; 2006, VI: 530; 2014, VI-VII: 301, 312]

Чымылдак кылган камышы,
Беш таш жерге угулуп,
Безилдеген дабышы, (VI: 530)

БС – [2017: 112, 155, 182, 364, 432]

Чымылдак үнү чыркырап,
Кернейдин үнү зыркырап (364)

Башка варианттарда кездешпейт.

3. Урма аспаптарга **арабан, бандулу, барабан, дагыра, дапты, дап, добул, добулбас, доол, нагыра, тасма, кишээ** тиешелүү ("Манас" эпосунун сюжеттик-тематикалык көрсөткүчү, 2019: 484).

нагыра: СО – [2006, V: 19, 207; 2006, VI: 577]

Тойго какчу нагыра
Атемир азыр чалдырды (VI: 577)

ММ – [2017: 433]

Коңгуроосун бек тартып,
Нагырасын чаптырып,
Чилмерденин кактырып (433)

Башка варианттарда кездешпейт.

тасма: Урма музыкалык аспаптардын бир түрү. Эчкинин терисинен капталып жасалат. **СО** – [2014, VI-VII: 312]

Сызгы, тасма, жез найы,
Кулак тунат сурнайы (312)

Башка варианттарда кездешпейт.

кишээ: СО – [2014, VI-VII: 312; 2014, VIII-IX: 21]

Шатыра деген бир өнөр
Он бир кишээ чаптырып (VI-VII: 312)

Башка варианттарда кездешпейт.

4. Какма аспаптарга **жылаажын, жекесан, коңгуроо** кирет (“Манас” эпосунун сюжеттик-тематикалык көрсөткүчү, 2019: 486). Бул аспаптардан жекесан тарыхта көп ойнолгон, бирок учурда унутта калган аспаптардын бири. Бир канча майда коңгуроолор узун таякка байланып, кагып ойнолгон. Үнү шылдырап да, бир өңчөй тондогу дабышты берген.

***жекесан: СО** – [2006, V: 194, 381; 2014, VIII-IX: 62]*

Жекесан үнү баш жарып,
Көкөтөйдүн көк туусун
Көтөрүлтүп калкылдап (62)

***ММ** – [2017: 228]*

Кош коңгуроо жекесан,
Кыраандар атка камынып,

***ШР** – [2013: 43, 45, 105]*

Жебиргеси жер чийип,
Жекесан үнү баш жарып (43)

Багыш манасчынын вариантында кездешпейт.

Корутунду

Жыйынтыктап айтканда бул музыкалык аспаптар эпосту сюжеттик жактан көркөмдөп, окуяларды байытып турат. Айрыкча “Көкөтөйдүн ашы”, “Манастын Алтайдан Ала-Тоого келиши”, “Манастын үйлөнүшү”, “Чоң казат” эпизоддорун айтууга болот. Көкөтөйдүн ашында музыкалык аспаптар шаан-шөкөттү билдирсе (дутар, комуз, кыяк, жылаажын, сыбызгы, коңгуроо), Манастын Ала-Тоого келишинде баатырдын жүрүшүн даңазалап, мекенчилдикти ойготуу максатында колдонулган (сурнай, добулбас, бандулу, жез найы). Ал эми баатырдын үйлөнүшүндө каада-салттын чагылдырылышын көркөмдөп берген (жылаажын, ооз комуз, сыбызгы). Мындай көркөм функциядан башка согушка даярдык катары Чоң казат эпизодунда да кеңири чагылдырылган (дапты, добулбас, сурнай, жекесан, чымылдак, чыңыроо, чылмардан). Ошол учурдагы доордун, социалдык-турмуштун, түрк тилдүү элдердин жашоосун ачып көрсөтүүдө. Музыкалык аспаптар аркылуу элдердин карым-катнашын да баамдоого болот. Маселен, Көкөтөйдүн ашына келген элдердин музыкалык аспаптары да сүрөттөлүп, үндөрү жаңырганы айтылат. Согуштук жүрүштө да элдердин музыкалык аспаптарынан сүрү, каалоосу,

даярдыгы билинип турган. Манас бириктирген алты кандын колу түрк тилдүү элдердин курамын түзүп, музыкалык аспаптары бир өңчөй окшош болгон. Согуш учурунда кытайдын колунан айырмаланып турган.

Айрым музыкалык аспаптар бул күнгө чейин жетсе айрымдары эпос ичинде байыркы болуп калып калган (чылмардан, чыңыроо, чымылдак, нагыра, тасма, кишээ, жекесан). Аспаптардын генетикалык келип чыгышын, эволюциялык өсүшүн изилдөөдө "Манас" эпосундагы музыкалык аспаптар негизги материал катары жардамга келет. Айрыкча сюжеттик талдоодо аспаптар кайсыл учурда ойнолгон, ким тарабынан жана эмне максатта ойнолгонун билүүгө болот. Байыркы музыкалык аспаптар аркылуу кыргыз элинин жана түрк тилдүү элдердин маданиятын, фольклорун тереңден таанууга жардам берет.

Кыскартылган сөздөр:

СО – "Манас" эпосунун Сагынбай Орозбаковдун варианты

ММ – "Манас" эпосунун Молдобасан Мусулманкуловдун варианты

БС – "Манас" эпосунун Багыш Сазановдун варианты

ШР – "Манас" эпосунун Шапак Рысмендеевдин варианты

АДАБИЯТТАР

Абакиров, К., Кулалиева, К., Нурдин кызы, Г., Кулбаракова, З., Абылкасымова, Т., Өмүралиева, Ж. (2019). Манас эпосунун сюжеттик тематикалык көрсөткүчү. Бишкек: КТМУ, I., 3-китеп, 488 бет.

Абакиров, К., Кулалиева, К., Нурдин кызы, Г., Кулбаракова, З., Абылкасымова, Т., Өмүралиева, Ж. (2022). Манас эпосунун сюжеттик тематикалык көрсөткүчү. Бишкек: КТМУ, I., 4-китеп, 464 бет.

Абрамзон, С.М. (1971). Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи. Ленинград: Издание, 345 с.

Виноградов, В.С. (1958). Киргизская народная музыка. Фрунзе: Киргизгосиздат: 334 с.

«Манас». С. Орозбаков варианты (1995). Бишкек: Кыргызстан, I т., 568 б.

«Манас». С. Орозбаков варианты (1995). Бишкек: Кыргызстан, II т., 800 б.

«Манас». С. Орозбаков варианты (1995). Бишкек: Кыргызстан, III т., 672 б.

«Манас». С. Орозбаков варианты (1997). Бишкек: Шам, IV т. 612 б.

«Манас». С. Орозбаков варианты (2006). Бишкек: Шам, V-т., 756 б.

«Манас». С. Орозбаков варианты (2006). Бишкек: Шам, VI-т., 768 б.

«Манас». С. Орозбаков варианты (2014). Бишкек: Турар, VI-VII-т., 792 б.

«Манас». С. Орозбаков варианты (2014). Бишкек: Турар, VIII-IX-т., 798 б.

«Манас». Ш. Рысмендеев варианты (2013). Бишкек: Газета KG, 325 б.

«Манас». Б. Сазанов варианты (2017). Бишкек: Бийиктик плюс, 668 б.

«Манас». М. Мусулманкулов варианты (2017). Бишкек: Бийиктик плюс, 728 б.

Пропп, В.Я. (1976). Фольклор и действительность. Москва: Наука, 324-с.

Zeynəb BAĞIR
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının magistrantı
ORCID ID: 0009-0009-5980-0137
E-mail: zeynebagir@mail.ru

"QARABAĞLI" HAVASININ GENEZİSİ VƏ TƏKAMÜLÜ: İRAQ TÜRKMAN–AZƏRBAYCAN MUSİQİ ƏLAQƏLƏRİ KONTEKSTİNDƏ

Özət. İraq türkman–Azərbaycan musiqi əlaqələrinin tədqiqi kontekstində "Qarabağlı" havası Türkmaneli bölgəsində ifa olunan ən mühüm uzun hava örnəklərindən biri kimi diqqət çəkir. Nümunənin melodik-struktur xüsusiyyətləri, məqam əsasının Segah üzərində formalaşması onun Azərbaycan muğam sistemi ilə genetik bağlılığını təsdiq edir. XX əsrin əvvəllərində Kərküklü ifaçı Rəşid Külə Rza bu havanı Qarabağda azərbaycanlı bir məhkumdan öyrənərək Türkmaneli mühitinə gətirmişdir ki, bu fakt həm mədəni transfer, həm də mühitlərarası qarşılıqlı təsir kontekstində mühüm göstəricidir. "Qarabağlı" havasının ritmik-melodik quruluşu sərbəst ölçülü uzun hava janrına xasdır; mikrotonal interval sistemi, emosional oxuma tərzi onun musiqi dilini formalaşdıran başlıca elementlərdir. Havanın poetik qatında qəzələ istinad edilsə də, şifahi ənənənin təsiri ilə bəzi variasiyalar və sintaktik uyğunsuzluqlar müşahidə olunur. Tədqiqat çərçivəsində aparılan müqayisəli təhlil bir çox hallarda paralellər aparılan "Qarabağlı" havası ilə "Qarabağ şikəstəsi" arasında yalnız məqam səviyyəsində bənzərlik mövcud olduğunu, melodik seyr, ritmik struktur və janr mənsubiyyəti baxımından ciddi fərqliliklərin mövcudluğunu göstərir. İfaçılıq praktikasında "Qarabağlı" havası "Segah" intonasiyalarını saxlayaraq müxtəlif variantlarda təqdim olunur. Müasir ifalarda ud, qanun, violin kimi müşayiət alətləri istifadə edilir ki, bu da təxminən bir əsrlik tarix ərzində nümunənin təqdimatında ansambl tembr palitrasının genişlənməsinə səbəb olmuşdur. "Qarabağlı" havası Azərbaycan musiqi sisteminin Türkmaneli mühitindəki dayanıqlı təsirini nümayiş etdirən mühüm nümunə kimi yüksək əhəmiyyətə malikdir.

Açar sözlər: "Qarabağlı" havası, Türkmaneli, İraq türkman musiqisi, uzun hava, Rəşid Külə Rza

Summary. In the context of studying the musical interactions between Iraqi Turkmans and Azerbaijan, the "Qarabaghli" tune stands out as one of the most significant examples of the uzun hava (free-meter long air) tradition performed in the TurkmenAli region. The melodic-structural analysis of the piece reveals that its modal foundation is based on the Segah mode, confirming its genetic and aesthetic connection with the Azerbaijani mugham system. In the early 20th century, the Kirkuk musician Rashid Küle Rza learned this tune from an Azerbaijani prisoner in Karabakh and subsequently introduced it into the Turkmeneli environment—an event that represents an important instance of cultural transfer and interregional interaction. The rhythmic and melodic organization of Qarabaghli reflects the characteristics of the free-meter uzun hava genre; its microtonal interval system and emotional vocal performance constitute the primary elements shaping its musical language. Although its poetic layer refers to the ghazal form,

several variations and syntactic inconsistencies appear under the influence of oral tradition. A comparative analysis within the study shows that, despite frequent parallels drawn between Qarabaghli and Qarabagh Shikestesi, their similarity exists only at the modal level, while their melodic progression, rhythmic organization, and genre affiliation differ significantly. In performance practice, Qarabaghli preserves the intonational essence of Segah and appears in diverse variants. The use of accompaniment instruments such as oud, qanun, and violin in contemporary renditions has expanded the timbral palette of the ensemble, contributing to the evolution of the genre. From a historical perspective, Qarabaghli serves as a vital example demonstrating the enduring influence of the Azerbaijani musical system within the TurkmenAli environment.

Keywords: "Qarabaghli" tune, Turkmeneli, Iraqi Turkman music, uzun tunes, Rashid Küle Rza

Giriş. İraq türkman və Azərbaycan musiqisi arasında mövcud olan dərin tarixi və struktur paralellər, TürkmanAlinin musiqi irsi baxımından Azərbaycana digər türk xalqlarına nisbətən daha yaxın olduğunu deməyə əsas verir. Bu musiqi paralelləri Azərbaycan və İraq türkmanlarının ortaq etnogenezi və tarixi-mədəni inteqrasiyası nəticəsində formalaşan vahid musiqi kodlarının və ənənələrinin təzahürüdür. Azərbaycan xalqı ilə ortaq etnomədəni və tarixi köklərə malik olan İraq türkmanları, xüsusilə də Kərkük mühitinin musiqi icraçılığı və yaradıcılığı tarix boyu mədəni mübadilə şəraitində inkişaf etmişdir. Kərküklə Azərbaycan arasında baş vermiş musiqi axınının istiqamətini və intensivliyini müəyyənləşdirmək istiqamətində sistemli elmi araşdırmalara isə dmək olar ki, ciddi ehtiyac duyulmamışdır. Bu faktın etnomusiqişünaslıq baxımından izahı milli-mədəni yaddaşın sabitliyi və mənəvi-kulturoloji vahidlik prinsipinin qorunub saxlanılması ilə əlaqələndirilə bilər. Mədəni transmissiya proseslərinə baxmayaraq, tarix, coğrafiya, siyasi sərhədlər ortaq musiqi irsinin transformasiyasına və assimilyasiyasına həlledici təsir göstərə bilməmişdir. Bu səbəbdən günümüzdə də aidiyyəti konkretləşdirilə bilməyən, lakin hər iki mədəniyyətin musiqi yaddaşında mövcud olan çoxsaylı musiqi nümunələri mövcuddur. Azərbaycan - İraq türkman mədəni əlaqələri haqqında ən dəqiq fikri isə İraq türkman folklorunun tədqiqatçısı, müqtədir alim Qəzənfər Paşayev qələmə almışdır: "Bu xalqın ruhunda və təbiətində, rübab, saz və söz xəzinəsinin hər qatında Azərbaycan folkloruna bir doğmalıq, məhrəmlik və əkizlik yaşayır. Nə yaxşı ki, tarix bu məhrəmliyi qoruyub saxlayıb. Nə yaxşı ki, şüurda, düşüncədə, mənəviyyatda xalq parçalanmayıb!" (Paşayev, Bəndəroğlu, 1999: 467)

"Qarabağlı" havasının genezisi. İraq türkman - Azərbaycan musiqi əlaqələri kontekstində TürkmanAli musiqisində ən çox müraciət edilən uzun hava nümunələrindən "Qarabağlı" havasını xüsusilə vurğulamaq lazımdır. Etimoloji mənşəyi Qarabağ bölgəsi ilə əlaqələndirilən havanın, şifahi ənənədə "Qarabağı", "Qarabağır" kimi müxtəlif adlarına da rast gəlinir. Nümunə tarixi kontekstdə də Azərbaycanla əlaqəlidir. Qarabağlı havasının yaranma tarixi XX əsrin əvvəllərinə təsadüf edir. 1900-cü illərin əvvəllərində, indiki Qarabağ bölgəsindəki həbsxanada cəza çəkən Kərküklü sənətçi Rəşid Külə Rzanın sözügedən nümunəni azərbaycanlı məhkumdan öyrənərək TürkmanAli bölgəsinə daşıdığı iddia olunur. Həmin havanın musiqi və poetik strukturlarının xüsusiyyətləri nəzərə alınaraq, Türkmaneli həbsxanalarında məhkumlar tərəfindən ifa edilməsi, məhz bu səbəbdən xanəndə

Mövlud Tütüncünün bu musiqi parçasını "Qolubağlı" adlandırması, həmin havanın regional və mədəni mənşəyi ilə bağlı konkret təfsir yaradır. (Tərzibaşı, 1980: 53)

Qarabağlı havası bəhrsiz qrupa aid olub, uzun hava tərzində, sərbəst ölçüdə, xanəndələr tərəfindən icra edilir. Melodik seyri geniş deyil, diapazon xalis kvarta intervalını keçmir. Bu havanın ifası emosional yüklü olub, əsasən melizmatika olunmuş melodik gedişlər üzərində qurulur. Musiqi seyrində türkman musiqisi üçün xarakterik olan mikrotonal intervallara sıx rast gəlinir. Havanın məqam əsası Segahdır. Bu amili əsas götürsək, Mahir Naqibin "İraq türkman musiqi folklorunda Azərbaycan çeşnili bütün uzun və qırıq havalar məhz elə Segah məqamındadır" iddiasına bir addım da yaxınlaşmış oluruq. (Naqib, 2012) Qeyd edək ki, Türkmanelində Atıcı və Tuzxurmatı bölgəsində Matarı xoyrat üsulları bir dönəm Qarabağlı olaraq adlandırılsa da, sözügedən nümunələr xoyrat üsullarının spesifik növləridir və Qarabağlı havası ilə eynilik təşkil etmir. Ehtimal ki, Atıcı xoyratının Segah məqamına əsaslanması termin bənzərliyini təşkil edən əsas faktorlardan biridir.

İraq türkman musiqisinin bir çox nümunələri kimi Qarabağlı havasının da melodik strukturu və poetik mətni ağı janrına yaxınlığı ilə diqqət çəkir. Məqam əsası, ağır tempi və sərbəst ritmik strukturu nümunənin emosional ifadəliliyini və ağı janrı ilə olan əlaqəsini əsaslandırır. Sözsüz ki, burada təsirli poetik mətnlərin də rolu danılmazdır. Əsasən "Düşdü biçarə könül atəşi hicrana gənə" və "Gör necə zülfün kimi cana pərişan olmuşam" başlıqlı 2 fərqli poetik mətnlə təqdim olunan uzun havanın "ey balam", "ey dad aman", "ölürəm ey balam" kimi ifadələri ilə məna yükü daha da dərinləşdirilir. Poetik mətnində əsasən qəzələ müraciət edilsə də, şifahi ənənə ilə ötürüldüyündən, yaranan bəzi uyğunsuzlar da nəzərdən yayınmır:

Düşdü biçarə könül, atəş-i hicrana gənə
Od tutub yandı könül, döndü al-qana gənə.
Dönməsəydi könül qana gənə
Dönsəydi gül çöhrəyi-xandana gənə
Sənin ruhi rəvana zülfün olmuşam xəstə bugün
Qalmışam çöllərdə xandana gənə
Doldurdu eşq badəsin, eylədi divana gənə.

"Qarabağlı" havası məqam əsası, poetik mətni, oxunma tərzi və intonasiya yaxınlığına görə Azərbaycan musiqisinə yaxınlıq təşkil etsə də, tədqiqatımız zamanı ənənəvi musiqi irsimizdə eynilə bu musiqi nümunəsinin prototipinə rast gəlmədik. Ozan-aşıq, tədqiqatçı, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Fəxrəddin (Baxşəliyev) Salimin yönləndirməsi çərçivəsində havanın əsas melodik strukturunu Segah muğamından götürdüyü qənaətinə gəlirik. Daha bir diqqət çəkən məqam Qarabağlı havasından sonra adətən Mahir Naqibin "Azərbaycan çeşnili" (Azərbaycan intonasiyalarına yaxın) adlandırdığı "Ölləm ölləm", "Öleydim Allah öleydim", "Baxar qapı zarından" manilərinə müraciət olunmasıdır. Bu nüans havanın Azərbaycan musiqisi ilə bağlılığına daha bir sübutdur. Sözsüz ki, "Qarabağlı" havası və adı çəkilən manilər arasındakı əlaqəni təmin edən əsas arqument nümunələrin məqam əsasıdır. Ümumilikdə isə türkman musiqisində Segah məqamına əsaslanan çox sayda mani olmasına rəğmən məxsusilə, məhz bəhsi keçən 3 nümunəyə müraciət olunması təsa-

düfi deyil. Bu yanaşma Azərbaycanla ortaq musiqi köklərini ön plana çıxaran təbii tendensiyadır.

Termin bənzərliyi səbəbilə Türkmaneli və ətrafı bölgələrdə Qarabağlı uzun havasının Qarabağ şikəstəsi ilə paralellik təşkil etmə iddiası bəzən qarışıqlıq yaratsa da, əminliklə demək olar ki, bu uzun hava nə musiqi seyri, nə də poetik mətn baxımından Qarabağ şikəstəsi ilə bənzərlik təşkil etmir. Ehtimal ki, məqam əsası və termin bənzərliyi səhv qənaətə səbəb olmuş, görünür, məhz bu səbəbdən tədqiqatçı Mahir Naqib hər iki musiqi nümunəsinin müqayisəli təhlilini aparmağa ehtiyac duymuş, məqaləsində "Qarabağ şikəstəsi"nin də təhlilinə yer verərək, nümunənin divan janrına daha çox yaxınlıq təşkil etdiyini vurğulamışdır. (Naqib, 2012) Tədqiqatçı "Qarabağ şikəstəsi"nin melodik seyrində dəqiq və sərbəst ölçülü hissələrin mövcudluğu səbəbilə, divan janrına aid edilə biləcəyi iddiasını irəli sürsə də, biz məğzdən bir qədər uzaqlaşaraq, bu iddianı, nümunənin (ümumən zərbli muğamların) qarışıq bəhrli qrupa aid olması və janrın klassifikasiyasında dəqiq ölçülü hissələrlə yanaşı sərbəst ölçülü muğam parçasının mövcudluğu ilə təkzib edə və cavablaya bilərik. Onu da qeyd edək ki, Azərbaycan ənənəvi musiqisinin janr təsnifatında ayrılıqda divan janrı mövcud deyil. "Qarabağ şikəstəsi" ilə Qarabağlı havasının müqayisəli təhlilini isə Azərbaycan etnomusiqişünaslığı perspektivindən qiymətləndirdikdə, nümunələrin kəskin fərqlilik göstərməsi səbəbindən təhlilin praktik əhəmiyyəti məhdud olsa da, tədqiqat nəticəsində əldə etdiyimiz qənaətə əsasən, bu nümunənin "Qarabağ şikəstəsi"ndən tamamilə fərqli struktura malik olduğunu və bənzərliyin yalnız məqam əsası üzrə mövcud olduğunu əminliklə vurğulayırıq.

"Qarabağlı" havasının ifaçılıq ənənəsi uzun illər boyunca təkamül keçirmiş, müxtəlif dövrlərdə ustad sənətkarların ifasında yeni çalarlar qazanmışdır. Bir əsrdən çox davam edən tarixi təkamül prosesində mövcudiyyətini qoruyub saxlayan "Qarabağlı" havası günümüzdə də ən çox müraciət edilən uzun havalardan biridir. Rəşid Külə Rza (havanın daşıyıcısı; nümunə onun adı ilə bağlıdır), Kərküklü Bazvana, Fətullah Altunsəs, Fətullah Teknekçi, müasir ifaçılardan İbrahim Rauf Tərzi, Həsən Neccar, Əli Benne, Yunus Tütüncü, "Qarabağlı" havasının mahir ifaçılarıdır. Ənənəvi ifalar əsasən stabilləşmiş melodik formaya əsaslansa da, müasir ifaçılar bu ənənəni qorumaqla yanaşı, improvizasiyalara da geniş yer verirlər. Müxtəlif interpretasiyalarda Segah üstə gəzişmələr, yönəlmə və modulyasiyalar müşahidə olunur. Klassik ənənəyə sadiq qalan ifaçılar isə əsasən Rəşid Külə Rzanın oxuma tərzini əsas götürürlər. Onun təqdimatında müşayiətçi alətlərin səslənməsi tarın tembr xüsusiyyətlərinə imitasiya olunaraq qurulmuş və "Əman, əman, ey dad" məyanı (türkman məyanlarında çox rastlanmayan forma) vasitəsilə Azərbaycan muğamına xas intonasiyalara istinad edilmişdir. Qeyd edək ki, sözügedən hava müasir ifaçılıqda əsasən ud, violin, qanun, bəzi hallarda santur, ney, klarnet və sintezatorun da əlavə edildiyi ansambl tərəfindən müşayiət olunur. İlkin mərhələdə isə müşayiət zamanı əsasən ud, qanun alətlərindən istifadə olunurdu.

"Qarabağlı" uzun havası bəzən xoyrat janrına aid edilsə də, bu iddia elmi müstəvidə öz əksini tapmır. Bu uzun havada xoyrat janrına aid olan deyişmə üsulunun tətbiq olunmadığı və xoyrat üsullarına aid digər spesifik xüsusiyyətlərə rastlanmadığını nəzərə alaraq, ustad folklorşünas Əta Tərzibaşı ona qədər olan "Qarabağlı" xoyratı hipotezini təkzib edərək, onu janrının tək örnəyi olaraq qəbul etmiş, nə makam, nə də xoyrat janrına aid etməmişdir. Əlbəttə, janrının tək nümunəsi olması məsələsi hələ hipotetik yanaşma kimi

qiymətləndirilməlidir. Çağdaş ifaçılıqda isə "Qarabağlı" əsasən hava və ya üsul kimi təqdim olunur. Lakin, bir məqamı xüsusi vurğulamaq lazımdır. Ötən əsrdə bu hava əsasən musiqi məclislərində və türkman tədbirlərində ifa olunurdu. Müasir dövrdə isə mərasim kontekstində, o cümlədən toylarda da icrasına rast gəlinir. Maraqlı məqam ondadır ki, toyda bəzən bu hava üzərində bəy, gəlin tərifi edilir və bu zaman poetik mətndə xoyratlara müraciət olunduğu üçün "Qarabağlı" havası yox, məhz elə "Qarabağlı" xoyratları adlandırılır. Burada kontekstləşmə nəticəsində subjanrın təşəkkülü prosesi izlənir ki, bu da janrın daxili təkamülü nəticəsində tədricən baş verir. Beləliklə, melodik sturuktura sadiq qalınsa da, improvizasiyalar, poetik mətnin dəyişdirilməsi və fərdi üslubun təsiri ilə nümunə yeni təzahürünü tapır.

Nəticə. "Qarabağlı" havası türkman musiqisi kontekstində mühüm əhəmiyyət kəsb etməklə yanaşı, həmçinin Azərbaycan və Türkmaneli mədəni arealları arasında formalaşan mədəni körpünün davamlılığını təmin edən mühüm bağdır. "Qarabağlı" havasının tarixi kökləri, ritmik quruluşu, melodik forması, bölgələrarası intonasiya yaxınlıqları onun lokal xüsusiyyətlərini və ümumtürk musiqi kodları ilə bağlılığını nümayiş etdirən əsas arqumentlər kimi dərin təhlil tələb edən etnomusiqişünaslıq predmetidir.

"Qarabağlı" havası haqqında araşdırıcıların fikirləri Əta Tərzibaşının "Kərkük xoyrat və maniləri", "Kərkük havaları" kitablarında; Mahir Naqibin "Kərkük türk xalq musiqisi" əsərində; Naqibin "Qarabağ şikəstəsi və Qarabağlı havası", Sübhi Saatçinin "Azərbaycan çeşnili Kərkük türküləri" adlı məqalələrində əks olunub. Sözügedən mənbələrdə "Qarabağlı" havasının genezisi, Azərbaycanla bağlılığı gündəmə gətirilib. Hazırkı tədqiqatda isə "Qarabağlı" havası etnomusiqişünaslıq kontekstində, Azərbaycan musiqisi ilə qarşılıqlı əlaqə çərçivəsində təhlil olunur.

Bu və bu kimi musiqi nümunələrinin təhlili göstərir ki, Türkmaneli musiqisi müxtəlif submədəniyyətlərdən və regional intonasiyalardan təsirlənsə də, janr nümunələri və özünəməxsus intonasiya sistemi ilə indviduallığını təsdiqləyir. Bir çox hallarda fərdi musiqi klassifikasiyasına sahib olmadıqlarına dair təndiqi fikirlər səslənsə də, bir daha sübut olunur ki, TürkmanAli musiqisi heç bir digər ənənənin xüsusiyyətlərini təkrarlamayan müstəqil struktur və janr göstəricilərinə malikdir. Bu fakt onun həm regional musiqi sistemində, həm də ümumtürk musiqi mənzərəsində mühüm əhəmiyyətini təsdiqləyir.

ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan folkloru antologiyası. (1999). II cild: İraq-türkman folkloru. Tərtibçilər: Q. Paşayev, Ə. Bəndəroğlu. Bakı: Elm, 467 s.

Naqib, M. (1999). Karabağ şikestesi ve Karabağı havası. Türkiye.

Naqib, M. (2009). Kerkük türk halk müziği. Ankara: Ankara Kültür Merkezi Başkanlığı, 208 s.

Terzibaşı, Ə. (1980). Kerkük havaları. İstanbul: Ötüken, 271 s.

Zumriniso KOZIMOVA
Associate Professor, Department of Uzbek and World Philology
Uzbekistan State Institute of Arts and Culture
E-mail: kzumriniso6263@gmail.com

IF YOU PLAY THE MELODY OF NAVO…

Summary. This article analyzes Alisher Navoi's contribution to the development of Uzbek musical culture in the 14th–15th centuries. Along with being a skillful instrumentalist, composer, and mentor, Navoi is also considered a profound expert of this field. The study investigates information provided in his works as well as in the works of his contemporaries.

Keywords: mutrib (troubadour), navo (strain), soz (musical instrument), mughanniy (singer), melody, tune, advor (musical modes), musical knowledge, naghma (motif), song.

NƏVAİ NƏĞMƏSİNİ İFA ETSƏN…

Özət. Bu məqalə Əlişir Nəvainin XIV-XV əsrlərdə özbək musiqi mədəniyyətinin inkişafına verdiyi töhfəni analiz edir. Həm musiqi alətində ustalıq, həm də bəstəkar və müəllim kimi tanınan Nəvai, eyni zamanda bu sahənin dərin bilicisi sayılır. Tədqiqat onun əsərlərində və həmyaşıdlarının yazılarında təqdim edilən məlumatları araşdırır.

Açar sözlər: mutrib (şair-təmsilçi), navo (melodiya), soz (musiqi aləti), mughanniy (mahnıçı), melodiya, mahnı, advor (musiqi modları), musiqi bilikləri, naghma (motif), mahnı.

İntroduction. It is well known that Alisher Navoi played an invaluable role in the flourishing of the literary environment of Herat, as well as in the scientific, social, and economic life of his era. As a polymath, Navoi contributed not only to numerous sciences but also to art and culture, including musicology. First of all, it should be noted that his maternal grandfather was renowned under the pseudonym **Abu Said Changi**, and his uncles Mir Said Kobuli and Muhammad Ali Gharibi were also musicians. This confirms that the poet's talent in music was in fact "innate." Navoi was a knowledgeable scholar of musical science, a composer, and a skillful instrumentalist who also acted as mentor and patron to young creators in this field.

In the *Baburnama*, Babur writes about Navoi: "... he also composed many fine pieces in music. He had beautiful *naqsh* (songs) and splendid *peshrav* (melodies)" [Babur, 1960: 233]. In Khondamir's *Kholasat ul-akhbor*, we learn that Navoi played the qanun and oud masterfully. Both authors mention his *naqsh* and *peshrav*, though without giving their names. Ismoil Bekjon, in his article published in the newspaper *Marifat*, referring to Mutribi's *Nuskhayi zeboyi Jahongir*, states that Navoiy created a *naqsh* in the *Husayniy* mode with the *Turk zarb* rhythm, dedicated to Husayn Bayqara. Abdurauf Fitrat, in his *Uzbek Classical Music and Its History*, attributes the piece *Qari Navo* or *Qari Navoi* to Navoi, writing:

"This melody is said to be very old. As far as we know, there is an ancient tune called *Qari Navoi* in Fergana as well. Tashkent musicians call it *Qari Navo*. But this name is a

mistake, they distorted the original name. Among Bukhara's old musicologists, it is said that this tune belonged to Navoi. After such evidence, the likAlihood that the melody *Qari Navoi* is indeed the work of Alisher Navoi becomes stronger" [Fitrat, 1992: 42].

In *Kholasat ul-akhbor*, Khondamir writes: "His Excellency Amir Alisher attained such mastery in musical science that if Abu Nasr al-Farabi, the 'Second Teacher,' had lived in his time, he would have worn the earring of discipleship to Navoi. He had received excellent training in qanun and oud. Consequently, most musicians were constantly in his service. When Hafiz Kozok reached maturity, he entered Amir Alisher's service and, with his attention, became an unparalleled master of qanun. Ustad Shohkuli, in his youth, also entered Amir Alisher's service, where he mastered the oud and other instruments, composing a *peshrav* of such depth that nothing greater could be imagined. Amir Alisher was so devoted to his upbringing that words cannot describe it. Ustad Husayn, from childhood until early youth, remained in Amir Alisher's presence, occupied with playing the oud and attaining full mastery in this science. Ustad Shaykhi Nayi, from a young age, at Amir Alisher's direction and encouragement, developed an inclination for the *nay*, and to this day, none can equal him in this art" [Khondamir, 1965: 21].

In the *Baburnama*, it is noted: "Never before was there known a patron and mentor of the people of talent and art like Alisherbek. Ustad Kulhuhammad, Shaykhi Nayi, and Husayn Udi, who were leading figures in music, attained such progress and fame thanks to his support and guidance" [Babur, 1960: 233].

As we can see, Navoi was not only the mentor of literary figures but also of artists. In instrumental performance, he was not a mere amateur but a true master musician who trained disciples.

We also recognize Alisher Navoi as an art scholar through such works as *Khazoyin ul-ma'aniy*, *Majolis un-nafois*, *Hayrat ul-abror*, *Farhod and Shirin*, *Sab'ai sayyor*, and *Mahbub ul-qulub*. The information in these works can be classified as follows:

1. Information about instrumentalists and singers and the evaluation of their creativity.
2. Musical terminology in use during the 14th–15th centuries.

For instance, in *Majolis un-nafois*, one can find the following remarks about poets whose knowledge of music was profound:

- Muhammad Ali "Gharibiy," the brother of Mir Said Kobuliy, was adept at playing instruments and was well-versed in musical knowledge [Navoi, 1997: 62].
- Mawlana Salimi from Iraq, after acquiring knowledge in Khorasan, mastered poetry, riddles, and calligraphy. He also learned the oud and *tanbur*, composing musical works [Navoi, 1997: 76].
- Khoja Kamoliddin Husayn was reputed to have composed some *naqsh* [Navoi, 1997: 132].
- Khoja Abdulloh Sadr was unrivaled in the science of *advor* and music, and none played the qanun as he did [Navoi, 1997: 132].
- Mawlana Sohib Balkhiy mastered musical knowledge and composed works such as the *Chahorgoh* [Navoi, 1997: 15].
- Khoja Yusuf Burhon, a master of Sufi paths, was deeply knowledgeable in music, often setting his own verses to melodies such as *Isfahon* [Navoi, 1997: 46].

• Mawlana Shaykhi from Tabas, after returning from Iraq, also mastered musical knowledge [Navoi, 1997: 94].

• Pahlavon Muhammad Gushti was considered peerless in his era in music and advor [Navoi, 1997: 108].

• Mavlono Binoi was endowed with remarkable talent. At first, he pursued his studies and showed much progress, but later abandoned them. He developed a passion for calligraphy and in a short time achieved great mastery. Afterwards, he turned his interest to the science of music. He diligently studied the science of **advor** (musical modes) and even composed several works, writing a treatise on the subject. However, since he had not fully mastered these music knowledge, he did not gain the people's approvel. For this negative trait, he chose the path of poverty (faqr) and endured many hardships. Yet, since he had no spiritual guide or mentor, and practiced asceticism on his own, it brought him no benefit. Unable to endure the people's reproach and criticism in Herat, he departed for Iraq. [Navoi, 1997: 68–69].

Notably, in the *Baburnama*, Binoi's interest in music is linked to Navoi's influence. Similarly, Zayniddin Vosifiy's *Badoye ul-vaqoye* confirms that while Navoi recognized Binoi's accomplishments in music, he also criticized his lack of formal training.

In *Mahbub ul-qulub*, in the section "On Minstrels and Singers," Navoi states: "The heart gains strength from pleasant melodies, and the soul gains strength from sweet voices. If the voice is charming, the fire of passion in the hearts of lovers will be ignited. If melodious, it will stir an uproar among the people of ecstasy. The more sorrowfully an instrumentalist play, the more deeply it will affect a sorrowful heart… The performance of a discerning instrumentalist can melt even the hardest heart. If he sings while playing, he can stir a revolution in the realm of hearts" [Navoi, 2018: 38].

Thus, both in his scientific works and his literary creations, Navoi emphasizes the incomparable role of music in human perfection. For example, in *Sab'ai sayyor*, it is said of Bahrom:

– Bahrom's constant desire was to listen to music and song. At his service were many skillful musicians and soul-refreshing singers. Wherever he went, musicians and singers were present.

Regarding Dilorom's mastery of the *chang*: "When she took the chang in her hands, the instrument produced soul-stirring sounds; if she herself sang along with it, she would utterly captivate the listener" [Navoi, 1991: 382–383].

The musical terminology in Navoi's works of the 14th–15th centuries can be classified as follows:

1. Names of Musical Instruments: oud, *qonun*, *tanbur*, ghijjak, *chang, daf, rubob*, *nay*, *noghora*, *arghanun*, *chaghona*, *sapoyil*, *qobuz*, *yotughan*.

2. Terms of Song: *ayolghu* (Ar. song, melody, tune), *alkhon* (melody, tune, song), *dasotin* (Pers. dastan; song, melody), *surud* (Pers. song, chant), *talolo* (Pers. tune, melody, cry, exclamation), *o'lang* (Turkic. song, chant), *qo'shuq* (Turkic. song, lyric), *lahn* (Ar. melody, tune, mode), *yirla* (Turkic. to sing, chant), *tarona* (Pers. song, melody, tune).

3. Terms of Singer: *ayolghuvchi* (Ar. musician, singer), *mutrib* (Ar. singer, minstrel, instrumentalist), *go'yanda* (Pers. storyteller, singer), *yirlaghuvchi* (Turkic. singer, vocalist), *lahnpardoz* (Ar.+Pers. performer of melody, singer), *navogo'* (Pers. minstrel, singer), *navo-*

zanda (Pers. instrumentalist, singer, performer), *navosoz* (Pers. composer, singer, minstrel), *naghmagar* (Ar. musician, performer of melody), *naghmapardoz* (Ar.+Pers. melodist, pleasant singer), *naghmasoz* (Ar. instrumentalist, singer, composer), *tarannumgar* (Ar.+Pers. singer, performer, instrumentalist), *saroyanda* (Pers. vocalist, singer), *khonanda* (Pers. Singer, vocalist), *khunyogar* (Pers. lamenter, vocalist, minstrel), *san'atgariy* (Ar. artist, craftsman), *khunyogarligh* (Pers. singing, performing), *san'atsoz* (Ar. artist, craftsman, skillful master), *san'atfosh* (Ar. artist, renowned craftsman).

4. Terms Used in the Process of Singing and Performing: *gulkhocha* (chorus, refrain), *bozgo'y* (Pers. refrain of a song), *amal* (Ar. melody, musical mode), *afghon* (Pers. cry, lament, voice, sound, echo), *vazn* (Ar. musical meter, rhythm, mode), *soz* (Pers. accompaniment, melody, tune), *go'yo* (Pers. utterance, tone), *zamzama* (Pers. trill, soft voice, accompaniment), *ilkhon* (Ar. melodic chanting, pleasant voice), *navo* (Pers. melody, tune), *naghamot* (Ar. melodies, songs, tunes), *naghma* (Ar. melody, tune, song), *ohang* (Pers. melody, mode, harmony), *tarannum* (Ar. melodious singing, chant), *tarannumsaroy* (Ar.+Pers. initiator of melody), *taronasozligh* (Pers. singing, chanting), *taghanniy* (Ar. singing, chanting, vocal performance), *xonanadalig'* (Pers. singing, vocal performance), *savt* (Ar. voice, sound, melody), *khushkhon* (Pers. melodious singer, pleasant-voiced), *xushxonlik* (Pers. melodious singing, pleasant voice), *zahmapardozligh* (Ar. singing and performing, musicianship).

5. Names of Melodies (Tunes): *Saydi ghazol, Chahorgoh, Isfahon, Savt, Chorzarb, Arghushtik, Uluq.*

In his ghazal *"Navo soz aylasang"*, the poet employs musical terminology such as *mughanniy*, *navo*, *soz*, *ud*, *naghma*, *un*, *lahn*, skillfully applying the device of *tanosub* (semantic harmony). This poem may be seen as a poetic expression of his reflections in *Mahbub ul-qulub* on music, performers, and the transformative power of melody.

Furthermore, in his *Khazoyin ul-ma'aniy*, Navoi included four *mustazads*, noting that this genre was popular among Turkic peoples, in which a melody was chosen and verses composed to match it.

As the evidence shows, many of the most renowned poets, scholars, and court officials of his time were well-versed in music and played one or more instruments. Especially among poets, mastery of music was common. This not only enhanced their aesthetic taste and spiritual refinement but also enabled them to ensure musicality in poetry and to strictly observe metrical requirements.

REFERENCES

Babur (1960).*Baburnama.* Academy of Sciences Publishing House.

Fitrat (1992). *Uzbek Classical Music and Its History.* Tashkent.

Khondamir (1965). *Kholasat ul-akhbor.* Tashkent.

Navoi, A. (1997). *Collected Works.* Vol. 13. *Majolis un-nafois.* Tashkent: Fan.

Navoi, A. (2018). *Mahbub ul-qulub.* Tashkent: Sano-standart.

Navoi, A. (1991). *Sab'ai sayyor.* Tashkent: G. Gulom Publishing.

Explanatory Dictionary of the Language of Alisher Navoi's Works (1983). 4 vols. Tashkent: Fan.

Navoi, A. (1989). *Collected Works.* Vol. 4. *Majolis un-nafois.* Tashkent: Fan.

KİTABIN İÇİNDƏKİLƏR

AÇILIŞ NİTQLƏRİ

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının prezidenti **Akademik İsa HƏBİBBƏYLİ**.....5
Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondunun prezidenti prof. **Dr. Aktotı RAİMKULOVA**.....7
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru prof.dr. **Kamilə DADAŞ-ZADƏ**.....8
Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin prorektoru prof.dr. **Mahirə HÜSEYNOVA**.....9
Ankara Musiqi və Gözəl Sənətlər Universitetinin rektoru. **Prof. Dr. Erhan ÖZDEN**.....11

ÇIXIŞLAR

AMEA Memarlıq və İncəsənət İsntitutunun direktoru **Ərtegin SALAMZADƏ**.....12
AMEA Folklor İnstitutunun direktoru f.e.d. ***Hikmət QULİYEV***.....14
Beynəlxalq Muğam Mərkəzinin direktoru **Əməkdar artist Sahib PAŞAZADƏ**.....16
fil.ü.f.d., dos. **Elçin QALİBOĞLU**.....18

PLENAR MƏRUZƏLƏR

Kafkas Universiteti Dövlət Konservatoriyasının müdiri prof. dr.
Yavuz Selim KAFKASYALI.....*20*
Gazi Universiteti, Türkiyə İdmanları Federasiyasının Baş Koordinatoru prof. dr.
Taner BOZKUŞ.....*22*

MƏRUZƏLƏR

Abbasqulu NƏCƏFZADƏ. Multiinstrumentalçı Əli Dədənin ifa etdiyi musiqi alətləri..... 23
Almara NƏBİYEVA. Qarabağ ənənəsində qədim nəfəs alətləri: zurna, balaban, dəmkeş və sazın yeri və rolu.....32
Almaz HƏSƏNQIZI. Türk xalq musiqisinin genetik kodları.....38
Aygül QURBANOVA. Aşıq sənəti: ənənəvi şifahi-musiqili irsin müasir kontekstdə tədqiqi.....46
Aygün İSMAYILOVA. Orta əsrlər dövründə köklü musiqi aləti – balaban.....50
Ayna BABAZADƏ. Folklordan ədəbiyyata uzanan körpü: Əzizə Cəfərzadə və aşıq sənəti.....53
Aynur CƏLİLOVA. Musiqi sənətinin təşəkkülündə ovçuluğun rolu.....61
Aynurə SƏFƏROVA. Aşıq Kamil Zülfüqarov yaradıcılığının sənətkarlıq xüsusiyyətləri.....72
Aytac ABBASOVA. Xalq tamaşalarında musiqi və səhnə sintezi: musiqi alətlərinin tətbiqi.....77
Азатгул ТАШМАТОВА. Узбекские музыкальные инструменты сурнай и боламан в контексте национальных традиционных культур тюркского мира.....82
Bənövşə RZAYEVA. Qədim Naxçıvan toylarının yaraşığı tulum, ney, zurna.....91
Чолпон ТУРУМБАЕВА. Бархатно–Баритоновый звук в Кыргызской народной инструментальной музыке.....99
Davut DEMİR. Âşık karşılaşmalarında "bağlama"nın balirleyici fonksiyonları: söz, ezgi

ve duygu arasındaki etkileşim.....110
Dilnoza IRISBOYEVA. The rise of culture during the time of Amir Temur.....123
Elçin QALİBOĞLU. Çağdaş Azərbaycan zurna-balaban məktəbinin ustadı Kalvalı Əli Dədə.....126
Erhan ÖZDEN. Osmanlı devleti'nin ilk resmi konservatuvarı darülelhan'ın iç tüzükleri üzerine bir değerlendirme.....141
Əli İMAMVERDİ. Azərbaycan nəfəsli alətlərinin ustadı, əli dədənin musiqi yaradıcılığının bəzi məqamları və bədii-estetik mahiyyəti.....150
Əminə MƏMMƏDOVA. Təbriz-Qaradağ aşıq yaradıcılığında ifaçılıq və dastançılıq ənənəsi.....161
Ənvər SADIQOV. Kalvalı Əli Dədənin yaradıcılığında Qaytağı motivləri (nəzəri və təcrübi kontekstdə).....166
Əsmər ƏLİYEVA. Azərbaycan dastanlarında şaman musiqi ənənələrinin izləri.....173
Fərqanə ƏLİYEVA. İslamlaşmiş türk mədəniyyətində musiqiterapiyanin fəlsəfəsi.....180
Fərqanə ZÜLFÜQAROVA. Folklorumuzun vurğunu Əzizə Cəfərzadə yaradıcılığında milli kimlik konsepsiyası və qadın aşıqları.....192
Dr. Firuz FEVZİ. Özbek halk edebiyatinda devlet kiptan destani……197
Gülseren TEKİN. İstanbul Zeytinburnu ilçesinde yaşayan kazak diasporasının müzik kültürü üzerine bir inceleme.....202
Hatice SARGIN. Türk kültüründe Ney ve Mevlâna'nın mesnevisinde Ney algısı.....214
Хуршида МИРСОЛИХОВА. Взгляд из XXI века на историю возникновения и развития Узбекского дутара.....227
İlahə ABDULLAYEVA. Şirvan bölgəsinin rəqs musiqisinin inkişafında ustad Əli Kərimovun rolu.....232
İlahə ƏSGƏROVA. Qarabağ əfsanə və rəvayətlərində musiqi ilə bağlı motivlər.....240
İlham NƏCƏFOV. Balabanın inkişaf mərhələsi.....249
İlhamə QƏSƏBOVA. Aşıq yaradıcılığında qımqımalar (Qazax aşıq mühiti əsasında).....255
İlqar İMAMVERDİYEV. Kalvalı Əli Dədə sənətinin bədii-texniki ifaçiliq prinsiplərinin bəzi aktual məsələləri.....266
Jasurbek SALAYEV. Xorazm baxshichilik san'ati: ibtido va taraqqiyot.....248
Kənan SADIQOV. Ənənəvi tar çalğı texnikalarının müasir bəstəkarlıqda tətbiqi və funksional əhəmiyyəti.....282
Kuanishbek TUREKEEV. Karakalpak halkının düğün törenlerinde halk şarkılarının rolü ve önemi (Karakalpakistan, Navai ve Semerkant bölgelerindeki karakalpaklar örneğinde).....288
Kubilay GÜRBÜZ. Azerbaycan müziğinde estetik ve çalgısal dönüşüm.....297
Qiymət MƏHƏRRƏMLİ. Güney Azərbaycan folklor mühitinin formalaşmasında önəmli yer tutan el sənətkarları – sulduz aşıqları.....300
Lalə ŞABANOVA. Güney Azərbaycan aşıqları və dastan irsimizin toplanması və tədqiqi məsələləri.....309
Lamiyə ƏLİYEVA. Qarabağ mədəni mühitində ozan-aşıq ənənəsi.....316
Mahirə QULİYEVA. Balaban ifaçılıq məktəbinin keçmişi və bugünü.....320

Maqsud ASADOV. Alısher novıy va musıqa san`atı.....330
Malika ALDAMZHAROVA. Türk dünyasında kadın ozanlar: kazak ve Anadolu'nun ortak nefesi.....333
Meyser KAYA. Balaban müzik aletinin tarihsel, organolojik ve müzikolojk açıdan incelenmesi.....341
Məmmədəli MƏMMƏDOV. Kamança musiqi alətinin təmirində, hazırlanmasında önəmli məsələlər və kamança ailəsinin ölçü sistemlərinin təyin edilməsi.....351
Mətanət ABBASOVA. Dastan yaradıcılığında sazın etnofoniyasi: ritual və sosial-estetik funksiyalarda əvəzlənmələr (Güney Azərbaycan aşıqlarının dastan yaradıcılığı əsasında).....365
Monire AKBARPOURAN. Çağırışı nəql etmək: iran aşıqlarında həyat hekayələri və peşə kimliyi.....374
Mübariz ƏLİYEV. Gədəbəy balabançılarının yaradıcılığı və ifaçılıq sənəti.....383
Nasiba SABIROVA. O`zbek dostonchılıgınıng o'zıga xos xususıyatları (Xorazm baxshilar repertuari va ijrochilik mahorati).....387
Nərmin BABAYEVA. Aşıq yaradıcılığında dağ motivləri milli kimlik kontekstində.....393
Nigar ABDULLAYEVA. Azərbaycan musiqi mədəniyyətində zurna və balaban alətinin rolu: Kalvalı Əli Dədə yaradıcılığı kontekstində.....400
Nizami MƏMMƏDOV-TAĞISOY. Ənənənin yaddaşi: nəfəs alətlərinin virtuoz ifaçisi, bəstəçi Kalvali Əli Dədə.....408
Ozan ŞİAR AĞDAŞAN. Avrupa'da ozanlar ve âşıkların – genel sanatın eğitim ve yaşamsal sorunları. (kültürel çağdaş normlara erişim - toplum bilimsel iletişimde; medya sorunlarını aşmada çözüm önerileri...).....413
Ramazan QAFARLI. Azərbaycan aşıq poeziyasında musiqi-poetik sintez: saz–balaban–zurna triadasının semiotik-fəlsəfi modali.....423
Ramil ƏLİYEV. Aşıq Bəhrəmin ifasında yetım söyün dastanı: degeneratıv zaman və məkan.....428
Рамин МУСАЕВ. Понятие музыкального кода и культурной памяти, становление и развитие музыкальной тюркологии на современном этапе и Азербайджанская музыка.....435
Rauf BƏHMƏNLİ. Ustad Əli Dədəyə məxsus rəqs melodiyalarinin tədqiqinə dair.....444
Sahibə PAŞAYEVA. sədnik pirsultanlı yaradıcılığında xalq musiqi alətlərinə münasibət (zurna, balaban, nağara, qoşa nağara).....453
San'atjon SARİYEV, Himoyat Matchonboyevich SARİYEV. Xorazm Dostonchılık An'anası....460
Sevda QASIMOVA. Aşıq poeziyasında mənəvi-əxlaqi dəyərlər sistemi və milli kimlik konteksti.....469
Sevinc ƏLİYEVA. Milli kimlik və ədəbi ənənə: aşıq poeziyası və klassik ədəbiyyatın qarşılıqlı təsiri (xıı-xvıı əsr).....475
Səadət İBRAHİMLİ. Türk dünyasında zurna və balabanın mədəni kimlik göstəricisi kimi rolu.....481
Səba NAMAZOVA. İrəvanın tarixi-mədəni mühitində musiqi məclislərinin roluna dair.....486
Səbinə İSAYEVA. Mikayıl Azaflı yaradıcılığı və milli kimlik: sovet siyasi

rejiminin tənqidi.....490
Səmayə Siruz MƏMMƏDOVA. Türk xalqlarının musiqisində "küy": tarixi, strukturu və təkamülü.....495
Şəfəq ƏLİYEVA. Milli kimliyimizin formalaşmasında aşıq ədəbiyyatının yeri və rolu.....503
Таира КЕРИМОВА. О перспективах изучения творчества калвалы али деде в свете музыкальной тюркологии.....508
Vüqar KƏRİMLİ. Türk dünyasinda ozan-aşıq İrsinin ideoloji mahiyyəti.....513
Vüsalə KƏRİMOVA-ORUCOVA. Aşıq Şəmşir və Səməd Vurğun poetikası.....518
Vüsalə NƏSİBOVA. Qarabağ folklor mühitində aşıqlar və el şairlərinin yaradıcılığının funksional-semantik xüsusiyyətləri.....523
Yavuz Salim KAFKASYALI. Gelneksel musiki ve milli şuur: Kalvalı Ali Dede`nin ekolünde kimlik.....528
Yusif MAHMUDOV. Azərbaycan xalq mahnı və rəqslərində ekoloji fikirlər.....534
Zahra GAHRAMANOVA. Ludwıg van Beethoven'in German dance no. 9 eserinin kanun çalgısında piyano tekniği ile icrası.....545
Зарина КУЛБАРАКОВА. "Манас" эпосундагы музыкалык аспаптардын чагылдырылышы.....558
Zeynəb BAĞIR. "Qarabağlı" havasının genezisi və təkamülü: İraq Türkman–Azərbaycan musiqi əlaqələri kontekstində.....565
Zumriniso KOZIMOVA. ıf you play the melody of Navo.....570

Azərbaycan zurna-balaban məktəbinin ustadı
Kalvalı Əli Dədənin 150 illik yubileyinə həsr olunmuş

I BEYNƏLXALQ TÜRK DÜNYASI ƏNƏNƏVİ MUSİQİ VƏ MƏDƏNİ KİMLİK SİMPOZİUMUNUN MATERİALLARI

Bakı, "Turan Advertising" MMC, 2026, 578 səh.

Nəşriyyat direktoru:
Ülya Məmmədli

Nəşriyyat redaktoru:
Vüsal Abiyev

Kompüter tərtibçisi və dizayner:
Ləman Abdulxalıqova

Kağız formatı: 84x108 1/32
Mətbəə kağızı: №1
Tirajı: 150

Kitab Azərbaycan MEA Folklor İnstitutunun Kompüter Mərkəzində yığılmış, səhifələnmiş, "Turan Advertising" MMC-də ofset üsulu ilə hazır diapozitivlərdən çap olunmuşdur.

Məqalələrin elmi məsuliyyəti müəlliflərə aiddir.