



AŞIK MUSİKİSİNİN SES-MAKAM SİSTEMİ ÜZERİNE KÖCERLİ İrade¹

ÖZET

Aşık musikisi özel ses-makam sistemi ile ayrılmaktadır. Makalemizde ilk defa olarak yeni bakış açısından gözden geçirilmektedir, sazın akorlama sistemi esasında yaranan harmonik ve melodik makamların kuruluş prensipleri tahlil objektine çevrilir. Ü.Hacıbeyli'nin ilmi konsepsiyası (görüşler sistemi) ile mükayeseler yapılır ve bununla bağlı, ilk defa olarak yeni fikirler ileri sürülür ve paraleller yüze çıkarılır. Aşık musikisinin melodik makamlarının ses sıraları belli ediliyor ve taktim edilir. Ses sıralarında tonik ve esas ton münasibetlerine açıklık getirilir. Kaydolunur ki, aşık musikisinin ses-makam sisteminin öğrenilmesi ve muayeneleştirilmesi çağdaş musiki yaratıcılığına ait olan halk musiki örnekleri, aynı zamanda, profesyonel bestekar eserlerinin elmi analizini düzgün istikametlendirmeğe yardım edecektir ve yeni sonuçların elde edilmesini hızlandıracaktır. Aynı zamanda, profesyonel bestecilerin yeni yaranacak eserlerinde aşık musikisi prensiplerinden – zengin, çağdaş seslenmeye sahip akort sistemi, milli tonik tefekkür anlamı, poli=makam üsürlerin mevcütluğu, melodik ve ritmik özellikler, makam sistemi hususiyetlerinden faydalanmak imkanı yaratacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ü. Hacıbeyli, aşık, ses-makam sistemi, poli-makamlar.

¹ Prof.Dr.Kocharli İRADA Tofiq Kızı; Azərbaycan Milli İmler Akademisi Mimarlık ve Güzel Sanatlar Enstitüsünün "Azərbaycan halk musiki tarihi ve nazariyesi" şübe müdürü, Azərbaycan Devlet Medeniyet ve Güzel Sanatlar Üniversitesin'de profesör. e-mail: i.kocharli@gmail.com

SOUND SYSTEM OF ASHYG MUSIC IN THE CONTEXT OF U. HAJYBAYLI'S MODE THEORY

ABSTRACT

Ashyg music has a distinct sound system. Upon research, this problem was investigated from a different angle, and the author concluded that the structure of ashyc melodies is connected with diatonic scale of frets and traditional structure (kyok) of saz. This has further been compared with U. Hajybayli's scientific concepts, and, therefore, new conclusions have been made, including the sound system of ashyc music according to the context of U. Hajybayli's mode theory. The identification of mode system of ashyc music greatly aids the studies of the music of composers of ancient times, as well as the scientific analysis of professional composers on this matter. Moreover, the professional composers can implement such ashyc principles, as rich and modern accord system, understanding of national tonic, availability of polymode elements, melodic and rhythmic traits, mode theory features, and, thus, greatly benefit from them.

Main fret structure ("bash parda kyoku") corresponds to the mode of "Segah", fret structure "shah" ("Shah parda kyoku") – "Shur", middle fret structure ("orta parda kyoku") – "Rast". The author for the first time presents harmonic and melodic scales of three ashyc frets (kök).

Keywords: The mode system, ashyc, diatonic scale, mode theory, saz.

Ü.Hacıbəyli'nin Ses-Makam Teorisi Üzerine

Məlum olduğu kimi, Ü.Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" əsəri 1945-ci ildə işıq üzü görmüşdür. Azərbaycan musiqişünaslığı elmində yeni bir mərhələ açan bu fundamental əsər dahi bəstəkar və musiqişünas-alimin uzun müddətli, hərtərəfli və dərin elmi yaradıcılıq fəaliyyətinin nəticəsidir. Universal xasiyyət daşıyan bu nəzəri müddəalar Azərbaycan xalq musiqisinin özəl sütunlarını üzə çıxarmışdır. Bu elmi fikirlər milli musiqinin bütün növləri – muğam, xalq mahnı və rəqsləri, professional bəstəkar musiqisi, eləcə də, aşyc musiqisinin səs-məqam sisteminin nəzəri əsaslarını əhatə edir və onları vahid bir sistemdə birləşdirir. "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları", fikrimizcə, hələ tam şəkildə dərk edilməmiş, fikirlər bütünlüklə açılmamışdır. Əsərdə tezis şəklində xeyli nəzəri müddəalar irəli sürülmüş və müəllif tərəfindən izahı verilməmişdir. Bu baxımdan, fikirlərin bəziləri hələ də öz həllini gözləməkdədir. Ü.Hacıbəyli "Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər" adlı məlum məqaləsində yazır:

“Major və minor avropalıların özlərinin zəhləsini tökdüyü bir zamanda və musiqidə bir yenilik aramaq üçün Şərq musiqisinə ərzi-təvəccöh edildiyi bir vaxtda bizimkilərin major və minora həvəs etməkləri məktəbsizlikdən irəli gələn müəssif bir haldır.” Ü.Hacıbəylinin indiyədək nəzərdən qaçılan bu fikirləri nəyi izah edir: 1. Məqalə 1925–ci ildə çap olunmuşdur. Demək, artıq Ü.Hacıbəyli musiqi sahəsində Avropada baş verən “yeni musiqi” cərəyanlarından, tonal musiqidən uzaqlaşma meyllərindən, yeni bədii-texniki, səs-məqam vasitələrinin axtarışı yollarından xəbərdar idi. 2. Hacıbəyli Azərbaycan musiqisinin və ümumilikdə Şərq musiqisinin zəngin səs-intonasiya potensialını, güclü inkişaf imkanlarını dərk edirdi. 3. Ü.Hacıbəyli “Şərq musiqisi əsaslarından uzaqlaşmağın”, “Avropalıların şirin minorlarına uyub xələldar barmaq vurmağın”, bununla da, yad tonlar yaratmağın, “Bayatı-şirazi, şüştəri, müxalifi və şuru qatışdırıb hamısına minor nəzərilə baxmağın” məqbul olmadığını birmənalı şəkildə söyləmişdir. Məhz bu amillərdən çıxış edərək, Ü.Hacıbəyli öz nəzəri konsepsiyasını irəli sürərkən, ilk növbədə, Azərbaycan milli musiqisinin əsaslarını tam ifadə edə biləcək və major-munora, qədim yunan və ərəb məqamlarına – heç bir məqam sırasına bənzəməyən bir səs düzümü yaratmaq istəyində idi. Bu baxımdan, həqiqətən, Ü.Hacıbəylinin səs sıraları yenidir və heç bir səs qatarına bənzəmir.

Mayə haqqında fikirlərə nəzər yetirək. Müəllif, tərtib etdiyi məqamın səs qatarında (7 əsas məqamdan altısında) mayənin (tonikanın) məhz **ikinci tetraxordun birinci pilləsində** yerləşdiyini söyləmişdir. Yəni, bu, on səsdən ibarət, üç tetraxordun birləşməsindən yaranan səs qatarının nə dördüncü səsidir, nə də birinci tetraxordun dördüncü pilləsi. Bu məntiqdən çıxış edərək, Ü.Hacıbəyli, məsələn, do rastı tonika səsindən, yəni, do səsindən başlayaraq – **c-d-e-f-g-a-b** – kimi yazı bilərdi və ya məqamı oktava səsi ilə qapada bilərdi (major–minor, qədim yunan məqamları və yaxud S.Urməvidə olduğu kimi).

Ü.Hacıbəyli səs qatarına mayə tonundan öndə yerləşən, yəni, ilk tonikalı tetraxorddan öncə daha bir tetraxord – “alt” tetraxord əlavə etmişdir. Fikrimizcə, bu Azərbaycan musiqisinin kadensiya-ayaq sistemi ilə bağlı olaraq səs qatarına əlavə edilmişdir. Musiqi nümunələrinin təhlili onu göstərir ki, bu, düşünülmüş bir addım olmuşdur. Çünki, Azərbaycan musiqisində qəlib-formul mənası qazanmış kadensiya-ayaq sistemi qərarlaşmışdır ki, bu da məqamların səs düzümündə alt tetraxordun yerini qəti şəkildə müəyyənləşdirmişdir.² Misal gətirək.

“Do Şur” məqamının səs qatarını tonika səsindən başlayaraq oktava səsi ilə qapayaq və kadensiya dönmələrini qeyd edək:

² Qeyd edək ki, bəzi məqamlarda (Şur) kadensiya-ayaq bölmələrində alt tetraxordun birinci tonu iştirak etmir və bu baxımdan, elmi dairələrdə müəyyən mübahisələr doğurur. “Əsaslar”da bəstəkar özü bu haqda yazır: İya – səs qatarının birinci pilləsinin – “məqamın tonikasına ilə əlaqəsi yoxdur və nə pilləvari hərəkətdə, nə də sıçrayışlarda iştirak etmir”.



Şekil 1. Do şur

“Do Bayatı Şiraz” məqamının səs qatarını tonika səsindən başlayaraq oktava çərçivəsinə salağ və kadensiya dönmələrini qeyd edək:



Şekil 2. Do Bayatı Şiraz

Göründüyü kimi, səs qatarları eyni, kadensiyalar isə müxtə və fərqlidir. Bu halda məhz kadensiya-ayaqlar məqamı təyin edərək onu müəyyənləşdirir. Onu da nəzərdən qaçıрмаq olmaz ki, bu səs qatarlarını oktava çərçivəsində qapayarkən minor qammasının səs sırası alınır. Çox güman ki, Ü.Hacıbəyli bu eyniliyi görürdü və bundan qaçmaq üçün, alt tetraxordu səs qatarının mühüm funksional vahidi kimi məqama daxil etmişdi.

Eyni halı “Şüştər” və “Humayun” məqamlarında da müşahidə edə bilərik.

“Fa Şüştər” məqamını tamamlayıcı pillədən – yəni, do tonundan başlayaraq onu tonika kimi dəyərləndirək və oktava çərçivəsinə salağ. Kadensiya dönmələrini qeyd edək.



Şekil 3. Do Şüştər.

“Do Humayun” məqamını eyni şəkildə tərtib edək və kadensiya-ayaqları qeyd edək (bax M.S.İsmayılov):



Şekil 4. Do Humayun.

Əslində, Ü.Hacıbəyli, 1919-cu ilə qədər, buna bənzər şəkildə, “Azərbaycan türk musiqi “maqam”larını tərtib etməyə cəhd göstərmiş, lakin sonralar bu fikrindən vaz keçmişdir (Ü.Hacıbəyli 2005:25).

The image displays six musical staves, each representing a different Azerbaijani Turk Makam. The staves are arranged vertically and labeled as follows:

- Rast**: The first staff, showing a sequence of notes in a major scale.
- Segah**: The second staff, showing a sequence of notes with a lowered second degree.
- Çahargah**: The third staff, showing a sequence of notes with a lowered second degree and a raised fourth degree.
- Şur, Hicaz, Bəyatı-kürd**: The fourth staff, showing a sequence of notes with a lowered second degree and a lowered fourth degree.
- Bəyatı-şiraz, Muxalif**: The fifth staff, showing a sequence of notes with a lowered second degree and a lowered fourth degree.
- Şüştər, Humayun**: The sixth staff, showing a sequence of notes with a lowered second degree and a lowered fourth degree.

Şekil 5. Azərbaycan Türk Müziği Makmaları örnekləri.

Təəssüf ki, müəllif səssıralarına, xüsusilə, si, si bekar və si bemol səslərinin funksiyalarına dair açıqlamalar verməmişdir. Bununla belə, onların tonika səsinin alt aparıcısı funksiyası və ya əsas ton vəzifəsi daşması və “kadensiya-ayaq” sistemi ilə bağlı olması göz qabağındadır. Bu nümunəyə əsasən, ehtimal etmək olar ki, bəstəkar-alim tərtib etdiyi bəzi məqamların “minor” qamması ilə uyğunluğunu görmüş, Azərbaycan musiqisinin mahiyyət etibarilə tamamilə fərqli və özəl xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq, milli “qam”ları – yeni səs düzümlərini yaratmaq niyyətində olmuş və sonralar istəyini həyata keçirmişdir.

Bu cəhət bir daha Azərbaycan musiqisinin çox qədim, erkən mədəniyyətə söykəndiyini ifadə edir. Məlum olduğu kimi, elmi nəzəriyyəyə əsasən, məqamların formalaşması erkən dövrlərə təsadüf edir və bir neçə inkişaf mərhələsindən keçmişdir. Belə mərhələlərdən biri də dayaq tonunun təsdiq olunması mərhələsidir. Bu mərhələdə dayaq tonunun yaxın səslərlə əhatə olunması, alt-üst səslər vasitəsi ilə təsdiq

olunması səciyyəvi hal daşımışdır. Bu baxımdan, tamamlayıcı kadensiya-ayaqlar, ümumiyyətlə, mayə ətrafında bu tip müxtəlif və zəngin gəzişmələr milli musiqimizin özəl xüsusiyyətlərindəndir və dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyli tərəfindən, məqam sistemi çərçivəsində ilk dəfə olaraq kəşf edilmiş və üzə çıxarılmışdır.

İndi isə əsas ton haqqında. Məqam nəzəriyyəsinə görə, səsdüzümünün birinci səsi əsas tondur. Ü.Hacıbəylinin məqamlarında isə əsas ton səs qatarlarının müxtəlif pillələrində yerləşmişdir: Şurda – II p. (tonika ilə sekunda münasibətindədir), Segahda – IIIp. (tonika ilə tersiya münasibətindədir), Rastda – IVp. (tonika ilə prima münasibətindədir) Bunun səbəbi və məqsədi əsərdə izah olunmamışdır. Lakin bəstəkarın məqamlar üzrə yazdığı kompozisiyalar, eləcə də, musiqi nümunələrinin — muğam şöbələri, təsnif və rənglərin melodik-məqam üzrə təhlili onu göstərir ki, əsas tonun yeri çox düzgün müəyyən edilmişdir və əsas dayaq tonlarından biri kimi mayə ilə birlikdə mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Onu da qeyd edək ki, son dövrlərdə Ü.Hacıbəylinin tərtib etdiyi məqamların səs qatarları, tetraxordların birləşmə üsulları və s. haqqında bəzi, əks fikirlər də səslənməkdədir. Məsələn: “Əsaslar” elmi konsepsiya kimi deyil, bəstəkarlar üçün dərslik kimi nəzərdə tutulmuşdur və dərslik məqsədi daşımışdır. Fikrimizcə, əsərin dərslik mahiyyəti Ü.Hacıbəylinin məqam konsepsiyasını kiçiltmir, əksinə, onun üzərinə daha böyük məsuliyyət daxil edir (yada salaq ki, indi böyük elmi əhəmiyyət daşıyan bir sıra əsərlər – Urməvinin (Risaleyi-əş-Şərəfiyyə) və bir çoxlarının əsərləri də dərslik kimi nəzərdə tutulmuşdur). Və yaxud, muğam melodikasında mikrointervalların mövcudluğu haqqında fikirlər. Əlbəttə, bu çox doğru və artıq həlli vaxtı çatmış fikirlərdir. Azərbaycan musiqisində 1/3, 1/4, 1/6 və daha kiçik tonlar mövcuddur. Ü.Hacıbəyli özü də bu mikrointervalların olduğunu “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” və “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində qeyd etmişdir (“çahar yek pərdə”, “Səs sistemi” bölməsi – tersiya və seksta intervalları, komma haqqında fikirlər və s., Ü.Hacıbəyli 1945:15 və 2005:23). Ü.Hacıbəyli 12 pilləli temperasiyalı sistemin qərb musiqisinə gətirdiyi inkişafı qeyd etmiş və bu sistemə əsaslanmağın, “qam”malarımızın dürüst təyin” edilməsinin Azərbaycan musiqisinə də xeyir verəcəyini, haqlı olaraq, düşünmüşdü. Eyni zamanda, məqamların qədim zamanlardan və qədim alətlərin quruluşuna əsasən formalaşması fikrini əsas tutsaq, ilk yaranışdan alətlərin pərdələrinin az saylı və diatonik pərdələr olmasını, sonralar yarım tonlar və daha kiçik tonlarla zənginləşdiyini nəzərə alsaq, Ü.Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsinin doğru istiqamətini təsdiq etmək olar.³

³ Bu məqamda, haşiyə çıxaraq, Azərbaycan dilinin inkişaf xüsusiyyətləri ilə də paralellər aparmaq mümkündür. Azərbaycan dilində uzun yüzilliklər boyu *ng* – fonemi mövcud olmuşdur və bəzi bölgələrdə hələ də saxlanılmaqdadır.

Qeyd edək ki, milli məqamların əsas formulu olan tetraxordlarda kiçik mikroiintervalların yer almaması onun səs-intonasiya mahiyyətini kəskin şəkildə dəyişmir. Məqam özəl rəng çalarını qoruyub saxlayır. Onu da qeyd edək ki, bir çox milli alətlərin pərdə düzülüşündə istənilən mikroiintervallar mövcud deyildir, lakin, milli vokal ifaçı – müğənni (xanəndə, aşıq və b. – son nəticədə, millətin özü) havanı oxuyarkən təfəkkür tərzinin, daxili milli hisslərin təsiri altında bu intervalları hasil edir və həmin musiqili fonemi yaşadır. Artıq neçə yüzilliklər boyu bu kiçik tonların xalq arasında qorunaraq saxlanması bu proseslərin – təbii milli inkişaf proseslərinin nəticəsidir. Bunları nəzərə alaraq demək mümkündür ki, Ü.Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsində məqam formulları düzgün və universal şəkildə müəyyən edilmişdir və xüsusilə də, rast, şur, segah məqamlarının səs sistemini düzgün olaraq əks etdirir.

Unutmamk gerekir ki, eski yunan makamlarına özgü tetrakordlar üç esas tetrakorttan – dorik, frigik ve lidik tetrakordlarından oluşmaktadır. Azerbaycan musikisinde ise, rast, şur, segah tetrakordları üstünlük teşkil edən tetrakordlardır ve ihtimal etmek olur ki, ilkin ses sıraları gibi oluşmuşlardı. Bununla birlikte, dikkate almak gerekir ki, Azerbaycan musikisinde digər tetrakordlar da mevcuttur ve özellikle de, artırılmış sekondalı tetrakortların birleşmesi kendisine özgü ses dizilerinin yaranması ile sonuçlanmıştır.

Bir asırdan çoktur ki, Azerbaycan bestekarlarının eserleri doğrudan doğruya bu ses-makam sistemi esasında yazılmıştır ve Azerbaycan musikisinin milli ses-entonyon toplusunu, muğamın genel ses çalarını mümkün olduğu kadar düzgün yansıtır. Yazılmış eserlerin makam esası işitilir, idark edilir, ayırt olunuyor. Makamın esas dahili ses-entonyon mahiyeti korunup saklanılıyor. “Rast”, “Şur” ve “Gülüstan-Bayatı-şiraz” semfoni muğamlarının, demek olur ki, birçok janrlarda yazılmış eserlerin ses-entonyon konusu buna ayani sübuttur. Hatta, muğamların 12 temperasiyalı piyano aletinin icrasında seslendirilmesi bile, bazı entervalleri çıkmak şartıyla (Ü.Hacıbeyli”nin kendisi tarafından kaydedilmiştir) çok ahenktardır, genel ses sistemine uygundur ve kulağa hoş geliyor. Razılaşmak lazımdır ki, yazıda yansıtılmayan belli tonlar veya aletlerin (çalgıların) yapısında bazı çatışmayan perdeler vardır ve onların tayin olunması veya berpa(onarılması) olunması şok önemlidir ve Azerbaycan musikisinin spesifikliğinin korunmasına hizmet edecektir diye düşünuyoruz. Bu istikamette Sadıhcan”ın

Azərbaycan əlifbası tərtib edilərkən bu fonemdən imtina edilmişdir və dilçi alimlərin fikirlərinə görə, bu “islahat” dilimizdə “faciəvi” nəticələrə və ya itkiyə səbəb olmamışdır. Zaman və mühit özü dili tənzimləyir, bəzilərinin sıradan çıxarır, bəzilərinin isə yaradır. Bu cəhəti, müəyyən mənada musiqi dilinə də aid etmək olar.

reformunu hatırlatabiliriz. O, tar aletinde *d* ve *e* arasındaki yerleşen tonları dakikleştirmiş ve bir tonu 4 yerə bölmüşdür – 66-24-90-24 sentdən (V.Abdülkasimov, 1989:36) yaranan perdeler yaratmış, bununla da gerçek milli entonasyonu elde ede bilmiştir. Kaydedelim ki, elə Sadıkcın”ın reformu da, son dönemler eleştirilərə maruz kalabilir, Sadıkcın”ın tarın perdelerinin sayının azaltmasını irat tutan ve buna karşı çıkanlar da yok değildir. Bize görə, her bir yeniliğin temelinde duran şey onun halka verdiyi fayda veya ziyanın (zararın) ölçüsüdür. Bir manalı şekilde, Sadıkcın”ın tar üzerinde yaptığı islahatın milli musiki sanatına getirdiyi fayda sınırsızdır. Kaydetmek gerekir ki, musikişinas S.Ağayeva ve Ş.Hacıyev 13 tarzenin 17 pilleli tarında ses dizisinin sent ölçülerini göstermişler⁴ (S.Ağayeva, 2011:25). Bunların her biri digərindən əsaslı şekilde ayrılıyor. Bu onu göstərir ki, Ü.Hacıbeyli”nin kaydettiği gibi, her icracı tarını “kendi kulağına görə” akorlayır, her biri kendi hissiyatına güvənərək, digərinin ses dizisini qəbul etmir və etməyəcəkdir. Zənnimizcə, bu husus, belli manada sistemləşməyə gətürmək ihtimali yarata bilər. Bununla birlikdə, bütün bunlar onu göstərir ki, böylə bir problem vardır və çözümlünü bəkləməkdədir.

Lakin orasını da kəsınlıqlə demək mümkündür ki, bütün yeni səs-makam üzrə bilimsel-tecrübevi islahatlar yalnız bir əsas üzərində - “Əsaslar” üzərində - Ü.Hacıbeyli”nin kuramsal konsepsiyası çərçəvesində yapılmalıdır. Azərbaycan profesyonel musiki kəltürünün böyük gelişim dinamiği, muğam sanatının, hanəndə icracılıq sanatının hızlı və böyük inkişafı bunu artıq ispat etmişdir.

Aşık musiqisinin səs sistemi Ü.Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsi kontekstində (Şah, Baş və Orta pərdə kökləri əsasında)

Aşık musiqi sənəti üzrə araşdırmalar onu deməyə əsas verir ki, bu musiqi sahəsinin uzun əsrlər boyu formalaşmış, özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə seçilən milli səs sistemi mövcuddur. Bu sistem onu özəl olaraq fərqləndirməyə əsas verir. Qeyd edək ki, aşık musiqi sənətində (muğamdan fərqli olaraq) yaranmış bütün terminoloji lüğət sırf Azərbaycan-türk sözlərindən ibarətdir və möhkəm dayaqlara söykənən ifa-təcrübə sisteminə bağlıdır və hələ tam şəkildə öyrənilməmişdir. (3) Bunu nəzərə alaraq, biz, saz alətinin pərdələrinin diatonik səs sırasını, saz alətinin kök sistemini, köklərlə bağlı yaranmış havaların melodik quruluşunu mümkün çərçivədə araşdırmışıq. Təhlillər göstərir ki, aşık musiqisinin daxili məzmunu, onun bir neçə tetraxordun birləşdirilməsi yolu ilə alınan səs qatırı sisteminə əsaslanması fikrini söyləməyə əsas verir. Bu səs qatırı mərkəzləşmiş səs və eyni zamanda, mərkəzləşmiş akkord – harmonik akkord

⁴ Bax S. Ağayeva, Ş.Hacıyev. Azərbaycan muğamlarının səs sisteminin araşdırılması problemlərinə aitt. “Muğam əlemi” II Uluslararası İlmii Sempozyumunun materialları, 2011, s. 24,25.

ətrafında birləşən səsyüksəkliyi münasibətlərinin sistemliliyinə əsaslanır və deyildiyi kimi, əsas struktur vahidi tetraxord olan səs sırası şəklində özünü göstərir. Bu baxımdan, aşıq musiqisinin səs sistemi və Ü.Hacıbəylinin fundamental elmi konsepsiyası – səs-məqam sisteminin nəzəri əsasları arasında qırılmaz bağlılıq olması qənaətinə gəlmişik. Dediklərimizi əsaslandırmaq üçün, biz, təqdim olunan məqalə çərçivəsində, üç məqamın - “Şur”, “Segah” və “Rast”, məqamlarının səs sıralarını, uyğun olaraq, “Şah pərdə kökü”, “Baş pərdə kökü” və “Orta pərdə kökü”nün melodik məqamları ilə müqayisə etmişik. Əldə edilən nəticələri təqdim etmək üçün, ilk növbədə, *do şur, re segah və mi bemol rastın* səs sıralarını misal gətiririk (sazın pərdə düzülüşü ilə uyğun müqayisələr aparmaq məqsədilə məhz bu mayeli məqamlar seçilmişdir):



Şəkil 6. Do Şur dizisi.



Şəkil 7. Re Segah dizisi.



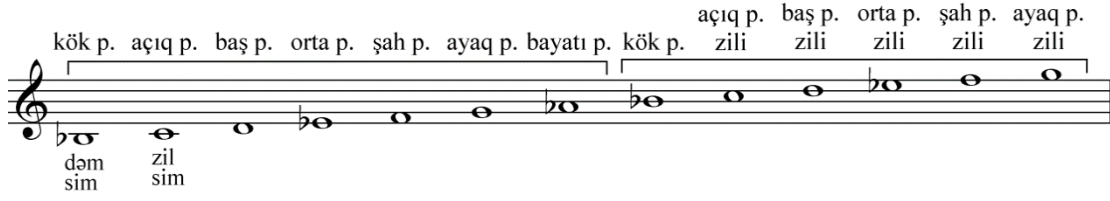
Şəkil 8. Mib Rast dizisi.

Do şur məqamında, göründüyü kimi, *do – mayə, si bemol* - əsas tondur.

Re segah məqamında *re – mayə, si bemol* - əsas tondur.

Mi bemol rast məqamında *mi bemol* – mayə, eyni zamanda, əsas tondur.

İndi isə sazın pərdələrin diatonik səs sırasını təqdim edirik:

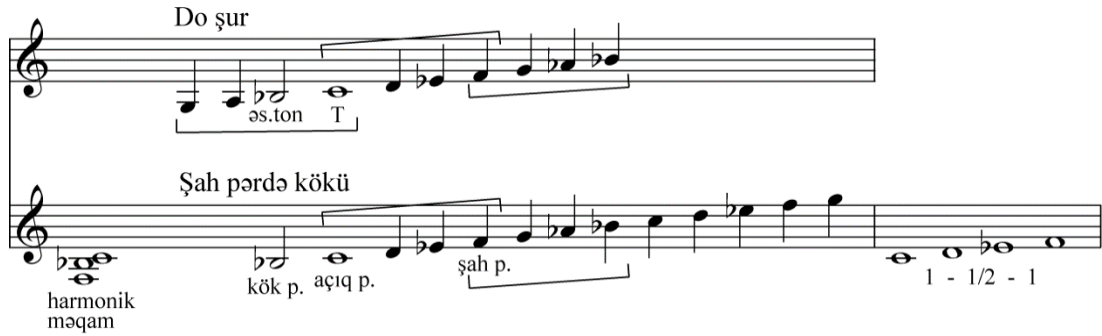


Şekil 9. Sazın pərdələrin diatonik səs sırası.

Qeyd edək ki, bu pərdələr sazın zil simləri üzərində - açıq simlər üzərində mövcud olan əsas – diatonik pərdələrdir – $do_1 - sol_2$. Aşağıdakı misallarda bu səs sırası ilə müqayisələr aparılır. Əlavə yarım-gül pərdələr səs sırasına tərəfimizdən daxil edilməmişdir.⁵

Si bemol_k – dəm simlərin açıq tonudur, yəni, pərdəsizdir. Si bemol tonu, havaların melodik məqamı çərçivəsində, vokal melodiyasının yaranmasında, xüsusilə, instrumental melodiyanın formalaşmasında çox aktiv iştirak edir və ən son aşağı pillə vəzifəsini daşıyır (həm də, bütün köklənmələrdə harmonik akkordun daimi səslənən dəm simləridir), melodiyanın kulminasiya bölmələri, orta bölmələr, bir çox hallarda, kök pərdənin zili üzərində baş verir. Bu baxımdan, “kök (...) pərdəni müəyyən semantik məzmunu malik olan intonema” adlandırmaq mümkündür. (K.Dadaşzadə) Ona görə də, diatonik pərdələr sırasına si bemol tonunu da əlavə etmişik.⁶

İndi isə müqayisələrə keçək:



Şekil 10. Maqam müqayisələri.

Şur məqamında – *do* - mayə, *si bemol* - əsas tondur.

“Şah pərdə kökü”ndə - *do* - əsas dayaq tonu – mayədir. *Si bemol* – kök pərdədir və əsas ton vəzifəsini daşıyır. Qeyd edək ki, şah pərdə kökünün xüsusiyyətlərindən irəli çıxaraq, səs sırasında şah pərdənin (*fä*)

⁵ Do_1 – zil simlərin açıq tonudur, yəni, pərdəsizdir, zil simə təzənə ilə vurmaqla alınır. Yazıda, daha aydın olsun deyə, şərti olaraq “Açıq pərdə” adlandırmışığı (do_2 - açıq pərdənin zili).

⁶ *Si bemol_k* – aydın olsun deyə, şərti olaraq “kök pərdə” adlandırmışığı (daha düzgün olaraq, kök pərdənin bəmi adlandırılmalıdır, *si bemol₁* – aşıqlar tərəfindən kök pərdə adlandırılır).

funksiyası çox böyükdür. Şah pərdə - impuls səs funksiyası daşıyır, çox vaxt melodiya məhz bu tonla başlayır və pilləvari hərəkətlə açıq tona doğru istiqamətlənir. Şah pərdə mayənin üst kvartası vəzifəsini daşımaqla bərabər ikinci dayaq tonu kimi əhəmiyyətli bir funksiyanı yerinə yetirir və mayə ilə qarşılıqlı münasibətləri çox güclüdür. Şah pərdədən başlanğıc götürən və *açıq pərdədə* tamamlanan dördsəslilik melodik hərəkət **1-1/2-1** formullu tetraxordu yaradır. Bununla da, pərdələrin yaratdığı səs qatarının müəyyən bir hissəsini məhz **1-1/2-1** formullu iki tetraxordun qovuşuq şəklində birləşməsindən biçimlənən və dayaq tonundan (mayədən) başlanğıc götürən səs sırası təşkil edir.

Musiqi misalları göstərək:

Şur təsnifi (g şur)⁷

Дағ - лар - да ма - рал кә -
 - зәр Те - ли - ни да - рар кә -
 - зәр. Мән ја - ра неј - лә - ми -

Şekil 11. Bayramı(es-dayaq tonu)⁸

⁷ Nümunə kimi istifadə olunan Şur, Segah və Rast təsniflərinin not yazısı R.Zöhrabovun "Azərbaycan təsnifləri" əsərindən götürülmüşdür. (R.Zöhrabov 1983)

⁸ Nümunə kimi istifadə olunan Bayramı, Baş divanı və Laçını havalarının not yazısı T.Məmmədovun "Azərbaycan klassik aşıq havaları" əsərindən götürülmüşdür. (T.Məmmədov 2009)

Şekil 12. 2. Örnek.

Həm şur (sol şur), həm də, “Şah pərdə kökü”nə (*mi bemol* – dayaq tonu (mayə)) aid olan musiqi nümunələrində eyni melodik gedişlər, melodiyanın əsas tonla başlaması, yarım kadansların əsas ton üzərində tamamlanması, üst kvartadan mayəyə, əsas tondan mayəyə ayaq-keçidlər və s. özünü göstərir.

İndi isə ikinci müqayisəyə keçək:

Şekil 13. İkinci müqayisə.

Segah məqamında – *re* – mayə, *si bemol* – əsas tondur.

Baş pərdə kökündə *re* – əsas dayaq tonu (mayə), *si bemol* – kök pərdədir – əsas ton vəzifəsini daşıyır.

Göründüyü kimi, **baş pərdədə** qapanan melodik hərəkət **1/2-1-1** formullu tetraxord yaradır. Bununla da, pərdələrin yaratdığı səs qatarının müəyyən bir hissəsini 1/2-1-1 formullu iki tetraxordun qovuşuq şəkildə birləşməsindən biçimlənən və dayaq tonundan (mayədən) başlanğıc götürən səs sırası təşkil edir.

Musiqi misalları gətirək:

Segah təsnifi (e segah)

Allegretto

Mən a - şig kü - lə - kü - lə, Küл әк - дим
 кү - лә - кү - лә. Ај гыз јых - ма е - ви - ми,

Şekil 14. Segah təsnifi.

Gö - rür - sən - mi
 o dağ - la - n, get - mız du - man üs - tə - di, Ov - çu ge - zər şi - ka - rı - nı,

Şekil 15. Baş divani (dis- dayaq tonu (mayə))

Segah məqamı və baş pərdə kökünə aid havalarda üç dayaq nöqtəsi başlıca önəm daşıyır: əsas tonun kvintası (*şah p.*) – mayə (*baş p.*) - əsas ton (*kök p.*). Melodiyada əsas dayaq nöqtəsinə enən trixord və tetraxord hərəkətləri üstünlük təşkil edir. Əsas tondan (*kök p.*) kvintaya sıçrayış, kvintadan əsas tona sıçrayış və qammavarı eniş hərəkətləri, zil bölmələrdə əsas tonun zilinə - bir oktava yuxarı tona dayaq edilməsi və b. xarakterikdir.

Üçüncü müqayisəyə keçək:

Şekil 16. Üçüncü müqayisə.

Rast məqamında *mi bemol* – mayə və əsas tondur.

Orta pərdə kökündə *mi bemol* – dayaq tonu (mayə) vəzifəsini daşıyır. *Si bemol_k*-n harmonik akkordda daimi olaraq səslənməsi (dəm simlər), zil bölmələrin *si bemol₁* tonu üzərində baş tutması, həm də səsdüzümünün birinci səsi olması ona “əsas ton” vəzifəsi daşımağa imkan verir.

Göründüyü kimi, *orta pərdədə* qapanan melodik hərəkət 1-1-1/2 –formullu tetraxordu yaradır. Bununla da, pərdələrin yaratdığı səs qatarının müəyyən bir hissəsini 1-1-1/2 formullu iki tetraxordun qovuşuq şəkildə birləşməsindən biçimlənən səs sırası təşkil edir (dayaq tonu (mayə) – II tetraxordun I pilləsidir).

Musiqi misalları göstərək:

Şekil 17. Rast təsnifi (g rast)

Na - mærd i - læ dost ol - ma - yın, Na - mærd

i - læ x dost ol - ma - yın, Bu dün - ya - da,

Şekil 18. Laçını (e – dayaq tonu (mayə))

Rast və Orta pərdə kökünə aid havalarda kadensiya bölmələrində mayənin (dayaq tonunun) alt və üst aparıcı tonlarla əhatə olunması, alt kvartadan (kök pərdədən) mayəyə sıçrayışla ayaq edilməsi və s. xüsusiyyətlər xasdır.

Bütün bunlar göstərir ki, aşiq musiqisinin formalaşmasında sazın quruluşu, simlərin və pərdələrin düzülüşü həlledici rol oynamışdır. Aşiq havalarının melodiyası sazın diatonik pillələri üzrə hərəkətdən qaynaqlanmışdır, tetraxordların birləşməsindən yaranan məqamların quruluş qaydalarına uyğundur. Harmonik məqamın yaratdığı akkord çərçivəsində *si bemol* tonunun (dəm simlər – kök pərdə) daimi olaraq səslənməsi, həmin tonun melodik məqamın səs qatarında I pillə kimi mühüm vəzifə daşması, onun, “əsas ton” funksiyası əldə etməsi ehtimalını (və ya reallığını) gücləndirir.

Bütün deyilənləri ümumiləşdirərək, deyə bilərik ki, *Rast və Orta pərdə kökü*, *Şur və Şah pərdə kökü*, *Segah və Baş pərdə kökü*nün melodik məqamlarının əsas funksional prinsipləri, müəyyən dərəcədə, üst-üstə düşür. Bu isə, həm aşiq, həm də çağdaş muğam sənətinin səs-məqam sisteminin eyni köklərə - eyni nəzəri-praktiki prinsiplərə söykəndiyini, eyni milli musiqi səs sistemində bağlı olduğunu ifadə edir.

Aşiq musiqisinin səs sistemində melodik məqamlar haqqında

Məlum olduğu kimi, aşiq musiqisinin nəzəri təhlilləri zamanı əsasən milli məqam konsepsiyasına əsaslanılır və havanın məqam əsası onlara görə müəyyən olunur (rast məqamı, şur məqamı, segah məqamı və s. üzrə). Ümumilikdə, universal mahiyyət daşıyan bu tərz baxış bu ya digər havanın səs-intonasiya məzmununu düzgün ifadə edir və bu baxımdan tətbiq olunması, göründüyü kimi, məqbuldur. Lakin, yuxarıda qeyd olunduğu kimi, aşiq musiqisinin özünəməxsus səs sistemi mövcuddur və bu sistemə

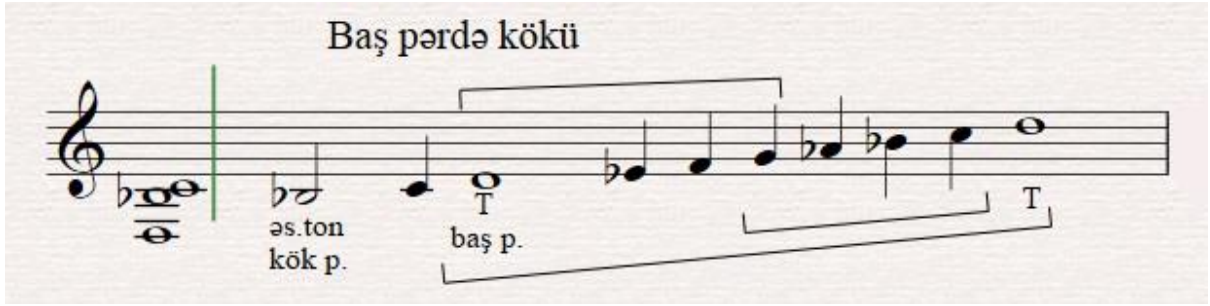
əsaslanaraq təhlil aparmaq daha düzgün nəticələr əldə etməyə geniş imkan yaradır. Aşık musiqisində mövcud olan kök sisteminə - şah pərdə kökü, baş pərdə kökü və s. - istinad etmək musiqinin dərin özüllərinə nüfuz etməyə, ən incə məqamları üzə çıxarmağa, havanın ən mühüm və dürüst özəlliklərini – səs-intonasiya, melodik, ritmik, forma, quruluş və d. xüsusiyyətlərini ayırd etməyə şərait yaradır. Lakin aşık musiqisinin səs-məqam sistemi hələ tam şəkildə tərtib edilməmiş və musiqi elmi ictimaiyyəti tərəfindən qəbul edilməmişdir. Saz alətinin quruluşunda harmonik akkordlar (Ə.Eldarova 1996:67), harmonik məqam (T.Məmmədovun elmi müddəası) haqqında fikirlər artıq müəyyənləşmiş və musiqişünaslıq elmində uğurla tətbiq olunmaqdadır. Lakin melodik (monodik) məqamlar (T.Məmmədovun elmi müddəası) haqqında söylənilmiş fikirlər açıq qalmış və tərtib edilməmiş olaraq qalmışdır. Bu bölmədə məhz melodik məqamlar üzrə artıq mövcud olan elmi fikirləri davam etdirərək aşık havalarının səs sıralarını müəyyənləşdirməyə cəhd göstərmişik.

Bir daha qeyd etmək istərdik ki, qədim yunan məqamları lira alətinin köklənməsi – *e1-h-a-e* - əsasında (6) yarandığı kimi, aşık musiqisinin səs qatarlarının formalaşmasında saz aləti, sazın köklənməsi və pərdələrin düzülüşü başlıca mənbə olmuşdur.

Aşağıda aşık musiqisinin, fikrimizcə, səs-məqam sistemini özündə düzgün əks etdirən, tetraxordların birləşməsinə əsaslanan, əsasən açıq pərdənin zili çərçivəsində qapanan, üç əsas səs qatarını təqdim edirik. Qeyd edirik ki, bütün səs qatarları sazın əsas pərdələrinin səs sırasının müəyyən bir parçası olaraq formalaşmışdır:

Şah pərdə kökü

Şəkil 19. Şah Perde kökü.



Şəkil 20. Baş pərdə kökü.



Şəkil 21. Orta pərdə kökü.

1. Melodik məqamların səs qatırı mərkəzləşmiş səs və eyni zamanda, mərkəzləşmiş akkord – harmonik akkord ətrafında birləşən səsyüksəkliyi münasibətlərinin sistemliliyinə əsaslanır və əsas struktur vahidi tetraxord olan səs sırası şəklində özünü göstərir.
2. Melodik məqamlar oktava çərçivəsindədir. Səs sırası əsas tonla başlayır – si bemol. (Bu məqamda Ü.Hacıbəylinin səs qatırlarını yada salmaq yerinə düşür (nümunə 6)).
3. Hər bir köklə bağlı olaraq melodik məqamların səs sırasında tonikanın yeri müxtəlifdir:

a) Şah pərdə kökünün melodik məqamında – *do (açıq pərdə)* tonu *tonika* vəzifəsini yerinə yetirir. Qeyd edək ki, şah pərdə kökündə şah pərdənin (*fa*) xüsusi bir funksional əhəmiyyəti vardır və bu pərdə tonika qədər mühüm vəzifə daşıyır. Tonika və tonikanın üst kvartası olaraq hər iki ton sıx və əlaqəli münasibətlərə malikdir. 1-2/1 -1– formullu tetraxord. Şur məqamına uyğundur.

b) Baş pərdə kökünün melodik məqamında – *re (baş pərdə)* tonu *tonika* vəzifəsini yerinə yetirir: 2/1-1-1– formullu tetraxord - Segah məqamına uyğundur.

c) Orta pərdə kökünün melodik məqamında – *mi bemol (orta pərdə)* tonu *tonika* vəzifəsini yerinə yetirir. 1-1-2/1 – formullu tetraxord. Rast məqamına uyğundur.

4. Səs qatarında əsas tondan başlayan və mayə səsinədək (tonikayadək) yerləşən musiqi tonları kadensiya dönmələrinin yaranmasında iştirak edir və tonikaya xidmət edir. Bu baxımdan, Ü.Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsində əsas ton və tonika münasibətləri ilə üst-üstə düşür.

Zil simlər üzərində yaranmış səs qatarının pərdələrinin bəm simlərə yerləşdirilməsi harmonik məqamı – onun hansı kökə malik olmasını müəyyən edir. Yəni, –

a) *şah pərdənin (fa)* bəm simlərə yerləşdirilməsi ilə formalaşan harmonik akkord ***Şah pərdə kökünü*** yaradır. Harmonik məqam – do₁ – zil simlər, ***fa_k*** – bəm simlər və si bemol_k – dəm simlər.

b) *baş pərdənin (re)* bəm simlərə yerləşdirilməsi ilə formalaşan harmonik akkord ***Baş pərdə kökünü*** yaradır. Harmonik məqam – do₁ – zil simlər, ***re_k*** – bəm simlər və si bemol_k – dəm simlər.

c) *orta pərdənin (mi bemol)* bəm simlərə yerləşdirilməsi ilə formalaşan harmonik akkord ***Orta pərdə kökü yaradır***. Harmonik məqam – do₁ – zil simlər, ***mi bemol_k*** – bəm simlər və si bemol_k – dəm simlər.

1. Dəm simlərin açıq tonu olan ***si bemol_k***, yəni, ümumi səs sırasının birinci tonu ***əsas ton*** vəzifəsini yerinə yetirir və Ü.Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsində tərtib etdiyi Şur və Segahın əsas ton funksiyası ilə üst-üstə düşür.
2. Hər melodik məqama uyğun kadensiya sistemi mövcuddur və Ü.Hacıbəylinin ayaq-kadensiya sisteminə uyğundur .
3. Həm instrumental intermediyalar, həm də vokal-instrumental bölmələrin zil hissələri bir oktava yuxarıda, əsasən, si bemol₁ (dəm sim) və do₂ (zil sim) tonları, eyni zamanda, ***tonikanın*** yerləşdiyi bəm simlər üzərində - yəni, ümumilikdə, harmonik akkordun səsləri üzərində baş verir və ona istinad edir.
4. Melodik məqamda ***pərdələrin*** funksiyaları tonikanın cazibə qüvvəsinə tabedir.

Aşiq havalarının melodik quruluşunda trixord hərəkəti

Yuxarıda adı çəkilən üç əsas kökdə ifa olunan havaların melodik quruluşuna nəzər salsaq, onların əksər çoxluğunda əsas özəyin aşağı istiqamətli trixord intonasiyasından ibarət olduğunu müşahidə edə bilərik. Havaların əksəriyyətində trixord intonasiyası vokal melodiyanın ilk xanələrində tezis mahiyyəti daşıyır və ilk melomisanı əhatə edir (Baş divani, Şərəbanı, Orta sarıtel və s.). Sonrakı inkişaf prosesində trixorda yuxarıdan daha bir səs əlavə olunur və trixord tetraxorda çevrilir. (T.Məmmədov 2009: 275, 344, 357) Trixord intonasiyası ən erkən intonasiya edilmə prinsiplərindən biri kimi, aşiq havalarının özündə arxaik reliktlərin daşıyıcısı və qədim dövrlərin mədəniyyətinə (müəyyən havalarda anqemiton trixordu (tonlarla hərəkət – orta pərdə kökündə daha çox özünü büruzə verir) və s.) bağlı olmasına daha bir sübutdur. Məlum olduğu kimi, antik dövrlərdə, melodik səs sistemində tetraxordlar yuxarıdan aşağıya istiqamətində qəbul edilmiş və tərtib olunmuşdur (6):



Şekil 22. Diziler.

Araşdırmalar nəticəsində bu qənaətə gəlmək mümkündür ki, aşıq musiqisinin ən qədim havalarının melodik quruluşunda aşağı istiqamətli hərəkətlər üstünlük təşkil edir. “Bayramı” havasının başlanğıc instrumental tezisini yada salaq. Bu – əsas dayaq tonun təsdiq edilməsi, dixord, trixord və nəhayət, tetraxordlar vasitəsilə təkrar-təkrar özək səsin qapadılması xüsusiyyəti ilə bağlı olmuşdur. Bu baxımdan, qədim dövrlərdə aşıq havalarının musiqi sistemində tetraxordların səslənməsinin məhz aşağı istiqamətdə formalaşması ehtimalını irəli sürmək mümkündür. Çağdaş dövrümüzdə isə saz aləti böyük inkişaf yolu keçmiş, pərdələrin sayı artmış, diapazon genişlənməmiş, aşıq musiqisi zəngin və müxtəlif melodik, metr-ritmik, forma və quruluş xüsusiyyətləri əldə etmişdir. Bu baxımdan, aşıq musiqisinin özəl səs sistemini artıq qərarlaşmış müasir məqam nəzəriyyəsi ilə uzlaşdırmaq, müqayisələr aparmaq mümkündür.

Məqamın intonasiya əsasını yaradan səciyyəvi səs formulları - dixord, trixord, tetraxordlar və s. intonasiya-məqam kompleksləri, ümumiyyətlə, məqam formulu – Azərbaycan xalqının genetik musiqi kodudur. Daxili melodik quruluşunda qədim-arxaik intonasiya-məqam komplekslərini qoruyub saxlayan aşıq havaları bu kodun musiqili təcəssümüdür.

Aşıq havalarının səs-məqam quruluşunda poliməqamlılıq xüsusiyyətləri

Qeyd edək ki, aşıq havalarının məqam üzrə təhlili zamanı müəyyən çətinliklərlə üzləşmək mümkündür. Məsələn, havanın quruluşunda eyni vaxtda həm şur, həm də, rast məqamının xüsusiyyətləri izlənilir və havanın hansı məqama aid olmasında anlaşılmaqlıq doğurur. Bu isə havanın təhlili zamanı səs-məqam sisteminin konkretləşməsinə imkan vermir. Bu yazı çərçivəsində aşıq havalarının məqam əsasının müəyyən olunması məsələsinin yeni həlli metodikası təqdim olunur.

Aşık havalarının təhlili onu göstərir ki, onların məqam quruluşunda poliməqam ünsürlər, daha dəqiq desək, ikili məqam xüsusiyyətləri özünü göstərir. Bu xüsusiyyət, ilk növbədə, “*Şah pərdə kökü*”nə aid olan havalarda qabarıq şəkildə üzə çıxır. Poliməqam xüsusiyyətlər havanın akkord şəkilli harmonik və səsdüzümlü melodik məqamlarının fərqli səs-intonasiya məzmununun üzvi birliyi nəticəsində yaranır. Beləki, harmonik və melodik məqamlar mahiyyətinə görə, bir-birindən fərqlidir, birlikdə səslənməklə havaya özəllik gətirir və poliməqam səslənmələr yaradır.

Beləki, bu kökə aid olan bütün havaların harmonik məqamı şah pərdə kökünə xas olan kvinta-kvarta nisbətli üç səsdən ibarət akkorddur. Havaların melodik məqamı isə müəyyən səs sırasından ibarətdir və funksional qanunauyğunluqları hər havaya görə dəyişir.

1. I qrup havalarda:

–harmonik məqam *Şah pərdə köklü*dür, yəni kvinta-kvarta nisbətli mayə akkordudur (*şur* rəngli). Melodik məqam – *baş pərdə kökünə* xas melodik məqamdır və “*baş pərdə*” tonika vəzifəsini daşıyır (*segah* rəngli).

“Haça dübeyti”, “Göyçə dübeyti”, “Gilənar”, “Təcnis”, “Dərbəndi”, “Ağır Şərili”, “Mirzəcani”, “Sultani” və b. havalar *şah pərdə köklü* harmonik məqam və *baş pərdə köklü* melodik məqamın üzvi birləşməsinə əsaslanır.

2. II qrup havalarda:

– harmonik məqam – *Şah pərdə köklü*dür, yəni kvinta-kvarta nisbətli mayə akkordudur (*şur* rəngli). Melodik məqam – *Orta pərdə kökünə* aid olan səs sırasıdır və «*orta pərdə*» tonika vəzifəsini daşıyır (*rast* rəngli).

Qaramanı, Vanağzı, Güllü qafiyə, Qəhrəmani, Gəraylı, Səməndəri, Ovşarı və b. havalar *şah pərdə köklü* harmonik məqam və *orta pərdə köklü* melodik məqamın üzvi birləşməsinə əsaslanır. Xüsusilə, bu tip havalarda özünəməxsus səs birləşmələri, dissonans səs kompleksləri, müxtəlif harmonik akkordlar yaranır və müasir musiqi ilə səsləşən orijinal səslənmə yaradır. “Səməndəri” havasında – iki xalis kvarta ardıcılığından yaranan akkord – septima-kvarta quruluşu, kvarta-seksta ardıcılığından yaranan akkord – undesima-kvarta quruluşlu akkordlar və s. səslənir.

3. III qrup havalarda

– həm harmonik, həm də melodik məqam *Şah pərdə kökü* ilə bağlıdır. Bu tip havalara “Bayramı” və d. havalar aiddir.

Onu qeyd edək ki, aşık havalarında ikili məqam xüsusiyyəti digər şəkildə də özünü göstərir. Bu xüsusiyyət artıq musiqişünas alimlər tərəfindən dəfələrlə qeyd olunmuşdur. Müəyyən məqam sistemində

aid olan havanın “şah pərdə kökünə” modulyasiya edərək tamamlanması (“kök” simdən “açıq” simə keçid) xüsusiyyəti ənənəvi xüsusiyyətlərdən biridir. Qeyd edək ki, bəzi havalarda “baş pərdə kökünə” keçidlər də özünü göstərir. Bu cəhət “yedək” bölmələrində və ya “bayatı”ya keçid hallarında müşahidə olunur.

Beləliklə, deyə bilərik ki, aşıq musiqisinin səs-məqam sisteminin öyrənilməsi və müəyyənləşdirilməsi çağdaş musiqi yaradıcılığına aid olan xalq musiqi nümunələri, eləcə də, professional bəstəkar əsərlərinin elmi təhlilini düzgün istiqamətləndirməyə yardım edəcəkdir və yeni nəticələrin əldə edilməsini sürətləndirəcəkdir.

SONUÇ

1. Azərbaycan milli musiqisinin özəl xüsusiyyətlərindən biri tonika akkordunun özünəməxsusluğudur. Aşıq musiqisində özünü göstərən harmonik akkordlar (məs.: kvinta-kvarta akkordu) mütləq konsonansdır və mütləq mayə akkordudur. 2. Bir mayə akkordu üzərində digər mayə səs sisteminin yerləşdirilməsi mümkündür və bu isə poliməqam ünsürləri üzə çıxarır. Bu xüsusiyyətlər Azərbaycan aşıq musiqisini, ümumiyyətlə, milli musiqisimizi ən yeni, müasir yanaşmalara, yeni təfəkkür tərzinə, “Yeni musiqi” dalğasına uyğunlaşdırır və Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin yeni inkişaf istiqamətlərini müəyyənləşdirməyə imkan verir. 3. Ü.Hacıbəylinin səs-məqam nəzəriyyəsinin müəyyən müddələri ilə sazın köklənmə və pərdə düzülüşü sistemi arasında paralellər özünü göstərir. 4. Aşıq havalarının melodik məqamları; onların mərkəzləşmiş səs və eyni zamanda, mərkəzləşmiş akkord – harmonik akkord ətrafında birləşən səsyüksəkliyi münasibətləri; məqamların əsas struktur vahidi olan tetraakordlar müəyyənləşdirilmiş və təklif olunaraq təqdim edilmişdir. 5. Aşıq havalarının böyük əksəriyyətində başlanğıc (vokal) melodiya aşağı istiqamətli triakord hərəkəti özünü göstərir.

KAYNAKLAR

- 1- V.Əbdülqasimov. Azərbaycan tarı, Bakı, s.1989, 36-37
- 2- Ü.Hacıbəyli. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı,1945
- 3- T.Məmmədov. Azərbaycan aşıqlarının ənənəvi havaları. Bakı, 1988
- 4- R.Zöhrabov. Azərbaycan təsnifləri. Moskva, 1983 (rus dilində)
- 5- T.Məmmədov. Azərbaycan klassik aşıq havaları. Bakı, 2009
- 6- Musiqi Ensiklopedik lüğəti. Moskva, 1990