

**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI  
TƏHSİL NAZİRLİYİ**

---

**AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI**

# **KONSERVATORİYA**

*ELMİ NƏŞR*

**№ 1 (15)**

**Bakı – 2012**

## TƏSİSÇİ:

**Azərbaycan Milli Konservatoriyası**

### **REDAKSİYA HEYƏTİ:**

*Siyavuş Kərimi*  
*Vaqif Əbdülqasimov – baş redaktor*  
*Abbasqulu Nəcəfzadə – məsul katib*  
*Zemfira Hüseynova – redaktor*  
*Arif Babayev*  
*Akiş Quliyev*  
*Gülnaz Abdullazadə*  
*Nazim Kazımov*  
*Malik Quliyev*  
*Məmmədəğa Kərimov*

***“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası Rəyasət Heyətinin 30 aprel 2010-cu il tarixli iclasında (protokol № 10-R) “Azərbaycan Respublikasında dissertasiyaların əsas nəticələrinin dərc olunması tövsiyə edilən elmi nəşrlərin siyahısı”na salınmışdır.***

***“Konservatoriya” elmi jurnalı ildə 4 dəfə (üç aydan bir) nəşr edilir. Dərgidə Azərbaycan, İngilis, Türk, Rus və başqa dillərdə məqalələr dərc olunur.***

***“Konservatoriya” elmi jurnalı Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Elmi Şurasının 26 dekabr 2008-ci il tarixli 7 sayılı protokolu ilə təsdiq edilmiş, Azərbaycan Respublikası Ədliyyə Nazirliyində 17.12.2008-ci il tarixdə 2770 sayılı Şəhadətnamə ilə qeydə alınmışdır.***

---

Ünvan: Az 1073, Bakı ş., H.Cavid prospekti, 506-cı məhəllə.

Tel.: (012) 565-15-26; (050) 395-86-42; (050) 329-18-81

**www.conservatory.az**

## MÜNDƏRİCAT

### Musiqişünaslıq \* Музыкаведение

*Aytac RƏHİMOVA.* Bir daha diatonika haqda .....5

*Hökümə ƏLİYEVƏ.* Instrumental konsertin tarixinə dair .....9

### Muğamsünaslıq \* Муғамоведение

*Valeh RƏHİMOV.* İslam tarixi kontekstində Azərbaycan və İran dəstgahlarında “Məvaliyan” guşəsi .....14

*Abbasqulu NƏCƏFZADƏ.* Adında “Bayatı” sözü olan muğamlar .....27

### İfaçılıq sənəti \* Искусство исполнения

*Afət NOVRUZOV.* Əhsən Dadaşovun ifasında “Rast” muğamının özünəməxsusluq məziyyətlərinin təhlili .....37

*Məmməd ƏLİYEV.* Gülarə Əliyevanın Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafında xidmətləri .....47

### Bəstəkarların yaradıcılığı \* Творчество композиторов

*İnara MƏHƏRRƏMOVA.* M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasının üslubu haqqında .....51

**Musiqi folkloru \* Музыкальный фольклор**

**Leyla ZÖHRABOVA.** Xalq mahnıları xanəndə və sazəndə ifaçılığında .....56

**İctimai elmlər \* Общественные науки**

**Lamiyə QULIYEVA.** Azərbaycanın YUNESKO çərçivəsində fəaliyyətinin əsas istiqamətləri .....60

**Alətşünaslıq \* Органология**

**Məmmədali MƏMMƏDOV.** Qarabağ kamanı və elektro kamança .....68

**Aytac RƏHİMOVA**  
BMA-nın dosenti, sənətşünaslıq  
üzrə fəlsəfə doktoru  
aytach@live.com

## BİR DAHA DİATONİKA HAQDA

**Açar sözlər:** *muğam, diatonika, lad, tetraxord, səs sırası*

Qeyd edək ki, musiqi elmi biliklərin müəyyən universallaşma parametrlərinə malikdir. Buna hər şeydən əlavə musiqinin akustik xüsusiyyətləri, onun zaman təbiəti, musiqi səslərinin həmahənglik axtarışı, musiqinin mənası, musiqinin səslənməsinin əhəmiyyəti ayrı-ayrı musiqi elementlərinin differensiasiyası, eləcə də onların qarşılıqlı əlaqəsi aiddir. Sözsüz ki, diatonika bu elmin əsas tələblərinə cavab verirdi. Yəni həmahənglik amalına, musiqinin estetik və etik anlamına (bu da xüsusən, musiqi fenomeni spesifikliyini təyin edir), musiqinin xüsusi keyfiyyətdə səslənməsinə, eşidilərək qavranmasına cavab verirdi. Başqa sözlərlə diatonika, Yaxın və Orta Şərq alimlərinin əsərlərində irəli sürülən estetik meyarlara cavab verirdi və bu da qanunauyğundur. Belə ki, hələ Aristoksen yazırdı ki, musiqinin dəyərini qulaq qiymətləndirməlidir, təfəkkür qabiliyyətləri isə qavranmış təzahürlərin funksional əlaqələrini təyin etməlidir.

Belə ki, diatonikada alimlər tərəfindən irəli sürülən iki əsas başlanğıc sintezləşib. Diatonikanın əsasını təşkil edən intervalların təyini zaman, bir tərəfdən əlaqələrin sadəliyi, digər tərəfdən qulaq üçün xoş həmahənglik təəssüratı diqqəti cəlb edir.

Bütün dövrlərdə, qədim yunanlardan başlayaraq bu günümüzədək melodiya musiqinin etik əsası hesab olunur. Artıq qeyd olunub ki, “melodiya” termini daha geniş mənada “melos” antik musiqi elmində qeyri musiqidən fərqli olaraq musiqi səslənməsi kimi bir neçə mənada işlənirdi:

1. Musiqi materialının yalnız səsyüksəkliyi tərəfinin təcəssümü kimi;
2. Səsyüksəkliyi və zaman təşkilinin sintezi kimi;
3. Musiqi hərəkətinin söz ilə səsyüksəkliyi və zaman meyarlarını birləşdirən kompleks kimi.

Antik dövrün lad təfəkkürünün formalarına gəldikdə isə antik bədii praktikasını üçün normativ, kvarta çərçivəsinə sığan lad kompleksidir. O dövrün musiqi təfəkkürü tetraxordlu idi. E.Qertsman qeyd edir: “Tetra-

xord çərçivəsindən kənarda, musiqi şüuru üçün naməlum sahə başlayır... Başqa sözlə səs yığımının musiqi keyfiyyəti alması üçün, qədim təfəkkür, onları digər “əməliyyatlarla” yanaşı, tetraxord sistemində birləşdirməlidir... (1, s. 91). Qeyd edək ki, adını çəkdiyimiz alimin fikrincə, bu mənaya Orta əsr Yaxın Şərq praktikası da daxildir.

Yalnız tetraxord təşkilinin vasitəsiylə, o zaman səs məkanını məntiqi sistemləşdirmək mümkün idi. Tetraxord kompleksində o musiqi incəsənətinə yararlı olan səs materialına çevrilirdi. Bununla yanaşı, əldə olunan mənbələrə istinad olaraq qeyd edək ki, antik təfəkkürün normasını başlanğıc diatonik tetraxord təşkil edirdi. Diatonika da onu təşkil edən intervalların “təmizliyi”ndə “akustik bəraəti”ni qazanır. Antik musiqi elmində tetraxord sisteminin analitik dərk olunmasında iki metod mövcud idi. Onlardan biri – səsdüzümü, burada lad sistemi “müəyyən yüksəklikdə və konkret lad həcminə sığan səslərin ardıcılığı kimi qələmə verilirdi” (2, s. 213). İkinci metoda görə, kvarta lad həcmi bir törəmə kimi qəbul olunurdu. Onun nə cür bölünməyindən asılı olaraq, müxtəlif növləri əmələ gəlirdi – diatonik, xramotik və enharmonik.

Lad həcmi – funksional təşkilin vacib elementlərindəndir. Onun “məna çərçivəsi” öz daxilində bütün kompleksin məzmununu birləşdirir. Lad tonal təfəkkür kimi vacib kateqoriyanı nəzərə almamaq mümkün deyil. Belə ki, onu öyrənmədən səsyüksəkliyi təşkilinin bir çox məqamları qaralıq qalır.

Antik musiqi nəzəriyyəsi, onun müasiri olan bədii praktikanın bir çox əlamətlərini əks etdirərək, özünəməxsus diatonik sistem yaratmışdır. Bu sistemə əsasən, diatonika – diatonikanın növündən asılı olaraq, diatonik pillələrin böyük və kiçik sekundalarla sıralanmasından yaranan səsdüzümüdür.

Lad abstrakt məntiqi sistem kimi, ictimai musiqi şüuruna məxsusdur. Appersion, yəni artıq mövcud olan qavrama təcrübəsində, həyatı təcrübəylə əlaqədar yaranan sistemdir. Musiqi təfəkkürünün təcrübəsinin təməlində musiqinin obyektiv qanunauyğunluqları durur. Buradan da bir vacib nəticə çıxartmaq olar ki, ona xüsusi fikir vermək lazımdır: milli üslubların, ifadə vasitələrinin çoxluğuna baxmayaraq musiqi mədəniyyəti, müxtəlif üslublara məxsus olan ümumi musiqi təfəkkürünün əsas normaları bazasında inkişaf edir. İlk növbədə bu diatonikaya aiddir. Diatonika bir çox tədqiqatçı-musiqişünaslarının fikrincə, hər bir xalqın mədəniyyətində lad yaradıcılığının əsasını təşkil edir. Rus musiqişünas alimi Y. Tyulinin əsərlərində diatonika - əsas, daha geniş anlamda verilir. Bu anlam öz daxilində yalnız natural deyil, həm də müxtəlif alterasiyalı ladları birləşdirir. Yalnız belə ladlar olmalıdır ki, onlar musiqi sisteminə xas olan (psixoloji appersepsiya qanununa əsas) şəklini dəyişmiş modifikasiyalı diatonika kimi təqdim olunur və şərti olaraq “alterasion diatonik əsas”

adlanır.

B.Asafyeva görə, diatonika iki xüsusiyyətlə fərqlənir:

1. Hər bir səsin qonşu səslərlə, həm pilləvari, həm də geniş interval əlaqələrdə dəqiq xüsusi qarşılıqlı əlaqələrinə əsaslanan lad təşkili.

2. Diatonika “tonluq əlamətlərinə malikdir – dəqiq, uzun və qısa uzunluqlara və ya “tonik aksentli” ritmə tabe olan fasiləsiz gərgin, səs axımı prosesidir (3, s. 144-210).

Diatonikanın daxili strukturu əsas, lad hərəkətində ilkin və sonuncu mərhələ olan təməl dayağa əsaslanır. Bütün digər səslər əsas sabitə tabe olurlar. Əgər ladin diapazonu yetərincə genişdirsə, onda ikinci dayaq fik-sasiya olunur. Onlar birlikdə lad sütununu əmələ gətirir. Xalq musiqisinin təhlilinə əsaslanaraq, psixofizioloji və məntiqi-intellektual qanunların təhlilini nəzərə alaraq, Y.Tyulin diatonik lad sistemində aşağıdakı prin-siplərin fəaliyyətini isbat edir:

1. İki lad dayağının mövcud olması – əsas sabit və ikinci ondan kvarta (və ya kvinta) yuxarı məsafəsində yerləşən xalis intervallar qulaqla asanlıqla intonasiya olunur və bundan əlavə danışıq nitqində kökünü tapır, bu da elə bil “lad” dayağını xatırladır.

2. Sabit səslərin melizmatik bəzəklərlə əhatə olunması və diatonik intervalın (kvarta-kvinta) hərəkəti (4, s. 163).

Sıçrayışın diatonik pillələrlə hərəkəti nəticəsində, diatonik lad strukturu əmələ gəlib. Məhz psixofizioloji əlamətlər xalq musiqisində lad sisteminin müəyyən edici qanunu oldu.

Məlumdur ki, qulaq yaddaşında hər zaman musiqi mədəniyyətini tənzimləyən hər hansı bir qəbul olunmuş intonasion ortam mövcuddur, yəni “şifahi musiqili-intonasion lüğət”.

Bir daha qeyd edək ki, diatonik sistemin konstruktiv əlamətləri onun hər bir səsinin xüsusi məna kəsb etməsinə əsaslanır. Beləliklə, hər bir lad sistemi özünün istinad pərdələrinə, sabit səslərinə və qeyri-sabit səslərinə arxalanır. Bununla yanaşı, səslərin funksiyası vəziyyətdən asılı olaraq qarşılıqlı dəyişə bilər. Yəni burada verilən diatonik səssirasından kənara çıxmayaq sabit pərdənin bir səsdən digərinə yerdəyişməsi nəzərdə tutulur. Diatonik pillələrin dəyişkənliyi haqda B.Asafyev, Y.Tyulin, L.Mazel kimi alimlər yazırdılar. Məsələn, Mazel slavyan xalqlarının xalq musiqisinin lad dəyişkənliyi haqda danışanda qeyd etmişdir ki, burada diatonik sistem çərçivəsində tonal mərkəzin sərbəst yerdəyişməsi (sürüşmə, tərəddüd) mümkündür.

“Bir çox xalq melodiyalarının tonal vəhdəti – tonika vəhdəti deyil, diatonika vəhdətidir” (5).

Tanınmış nəzəriyyəçi alimlərin əsərlərində diatonika haqda səslənilən əsas nəticələr belədir və bunlar lad yaradıcı qanunlarının dərin tədqiqatının nəticəsində ərsəyə gəlmişdir.

### **Ədəbiyyat:**

1. Герцман Е. Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1981.
2. Герйман Е. Античная функциональная теория лада / Проблемы музыкальной науки, том 5. М.: Сов.композитор, 1983.
3. Асафьев Б.В. М.И.Глинка и его творчество // Избр. труды. Т.1. М.: Изд-во АН СССР, 1952.
4. Тюлин Ю. Учение о гармонии узыка. М.: 1966.
5. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. М.: Музыка,1960.

**Айтач РАГИМОВА**

### **Еще раз о диатонике**

### **РЕЗЮМЕ**

В статье «Ещё раз о диатонике» автор рассматривает конструктивные свойства диатоники. Здесь наряду с личными наблюдениями автора, упомянуты выводы известных учёных-теоретиков, относительно диатоники. Автор подчёркивает что именно на основном диатоническом тетрахорде был организован устный музыкально-интонационный словарь азербайджанской музыки.

**Ключевые слова:** *мугам, диатоника, лад, тетрахорд, звукоряд*

**Aytaj RAHIMOVA**

### **Once again on the diatonic**

### **SUMMARY**

In the article "Once again on the diatonic" the author considers the structural properties of the diatonic scales. Here, along with personal observations the author discusses the findings of famous scientists, theorists, on diatonic. The author stresses that it is mostly diatonic tetrachord were organized musical and verbal intonation dictionary of Azerbaijani music.

**Key words:** *mugam, diatonic, harmony, tetrachord, sound row*

**Rəyçilər:** AMEA-nın müxbir üzvü Rəna Məmmədova;  
dosent Kəmalə Ələsgərli.



*Hökümə ƏLİYEVƏ*

*BMA-nın dosenti, sənətşünashlıq namizədi*

## İNSTRUMENTAL KONSERTİN TARİXİNƏ DAİR

**Açar sözlər:** *instrumental konsert, Azərbaycan bəstəkarı T.Bakıxanov, milli musiqi, janr*

XX əsr Azərbaycan bəstəkar musiqisində instrumental konsert özünəməxsus yer tutur və musiqimizin bu janrla bağlı olan bir çox gözə çarpan uğurları da musiqiçilərə yaxşı məlumdur. Deyilənlərin təsdiqi kimi F.Əmirov və E.Nəzirovanın ərəb mövzularına yazılan parlaq fortepiano “Konsert”ini, Q.Qarayevin faciəli skripka “Konsert”ini, Ü.Hacıbəylinin orijinal skripka və violonçel üçün “Konsert”ini göstərmək olar. Təbii ki, maraqlı konsert nümunələrinin sayı qat-qat çoxdur, eləcə də bu janra böyük maraq göstərən müəlliflərin də sayı xeyli artıqdır.

Azərbaycanda instrumental (solo) konsertin yaranması və inkişafı XX əsrin ölkəmizin musiqisində özünü büruzə verən bir çox amillərlə sıx əlaqəlidir. Bir tərəfdən keçən əsr boyu Azərbaycan musiqisində ardıcıl olaraq müxtəlif musiqi janrlarının, o cümlədən, instrumental konsertin mənimlənməsi, tətbiqi baş verir və təbii ki, bu olduqca ciddi, eləcə də məsuliyyətli iş müxtəlif bəstəkarlar cəlb olunmuşlar.

Digər tərəfdən instrumental konsertə göstərilən diqqət və maraq həmin dövrdə milli ifaçılıq sənətinin formalaşması və inkişafı ilə bilavasitə bağlı idi. Dünya musiqi tarixindən məlum olduğu kimi, ən qabaqcıl bəstəkar fikri hər zaman ustad ifaçılığa istinad edir və eyni dərəcədə istedadlı, novator əhvali-ruhiyyəli ifaçılığı ona tam cavab verən istedadlı, novator əhəmiyyətli musiqisiz təsəvvür etmək olmaz.

Hətta bəstəkarın və ifaçının bir simada birləşməsini, Qərbi Avropa musiqisini, xüsusən Barokko dövrünün musiqisini səciyyələndirən bir vacib xüsusiyyət kimi qeyd etmək olar. A.Koreli, A.Vivaldi, C.Tartini, D.Skarlatti, Q.F.Hendel, XVII əsrin sonu – XVIII əsrin I yarısında, A.Paqanini, F.Mendelson, F.Şopen, F.List, XIX əsrdə S.Raxmaninov, A.Skryabin, K.Debüssi, B.Bartok, S.Rokofyev və başqaları XX əsrdə görkəmli bəstəkar və eyni zamanda görkəmli ifaçı kimi tanınan musiqiçilərdir.

Azərbaycan musiqisində də belə bəstəkarlara rast gəlmək olar ki, burada Azər Rzayev və Tofiq Bakıxanovun adlarını çəkmək xüsusilə yerinə düşər. Odur ki, müxtəlif alətlər üçün yazılan bir sıra Azərbaycan instru-

mental konsertləri müəyyən ifaçıya həsr olunur və həmin ifaçı konsertin ilk ifaçısı kimi əbədi olaraq musiqi tariximizə daxil olur.

Azərbaycan musiqisində instrumental konsertdən söz açarkən biz onun əsl bədii dəyərini və musiqimizdə tutduğu yerini nə azaltmaq, nə də artırmaq fikrində deyilik. Obyektivlik naminə onu da qeyd etməliyik ki, solo konsert instrumental musiqinin digər janrları ilə müqayisədə az istifadə olunur və bununla hər bir yaranan janr nümunəsi daha gözə çarpan və diqqəti cəlb edən olur. Bu baxımdan Azərbaycan musiqisində məlum olan bütün instrumental konsert nümunələri bədii baxımından böyük maraq doğurur.

Ümumiyyətlə, instrumental konsertin yaranması, məlum olduğu kimi, XVII əsrin sonu – XVIII əsrin əvvəllərində İtaliyada baş verib və bu janrın ilk uğurları da İtalyan bəstəkarlarının yaradıcılığı ilə bağlıdır. A.Vivaldi, D.Tartini, L.Bokkerini, sonralar Q.F.Hendel, İ.S.Bax instrumental konsertin formalaşması və inkişafında çox vacib rol oynayıblar və onların yaratdıqları ənənələrin yeni səviyyəyə çatdırılmasını Vyana klassiklərinin instrumental konsertlərində görmək olar.

Klassik instrumental konsert silsilə, məzmun və forma baxımından dövrün instrumental musiqisinin mükəmməl bir janrı kimi çıxış edir və Vyana klassiklərinin ən məşhur olan nümunələrinin bu gün də səslənməsi həmin musiqi incilərinin tarixi əhəmiyyətini və əsl bədii dəyərini bir daha qabarıq şəkildə təsdiqləyir.

Təbii ki, instrumental konsert də musiqinin digər janrları kimi, inkişaf yolu keçib və bununla bağlı olaraq o, bəzi dəyişikliklərlə üzləşib. Onu da demək lazımdır ki, bu dəyişikliklərin bəziləri hətta instrumental konsertin bir janr kimi yaşamasını təhlükə altına qoyurdu. Lakin buna baxmayaraq, burada baş verən ciddi, yaxud kiçik əhəmiyyətli müdaxilələr janrın məna və mahiyyətinə heç vaxt təsir göstərməyiblər.

Instrumental konsertin əsas məqsədi solist və simfonik orkestrin virtuoz-texniki və ifadə-tembr ifaçılıq imkanlarını tam şəkildə nümayiş etməkdən ibarətdir. Odur ki, ifaçılar (solist və orkestr) arasında yaranan “qarşıdurma” hər zaman öz parlaqlığı və gözəlliyi ilə xoş təsir bağışlayır və dinləyici tərəfindən də adətən rəğbətlə qarşılır. Instrumental konsertin çox vacib şərti kimi çıxış edən bu solist və orkestr “qarşıdurması” harmonik tarazlaşmanın əldə olunmasına yönəlir ki, bununla da janrın mahiyyəti tam dolğunluqla çatdırılmış olur. Bu baxımdan instrumental musiqisinin digər janrlarından fərqli olaraq solo konsert onu səciyyələndirən ənənələrlə daima sıx bağlılığını və yaşamaq gücünü qabarıq şəkildə əks etdirir.

Instrumental konsertdə baş verən bəzi dəyişikliklərə gəldikdə onu qeyd etməliyik ki, yeniləşmə əsasən, məzmun və silsilənin istifadəsi ilə əlaqəlidir. Solo konsertinə ilk yeniliyi gətirən F.Mendelson-Birtoldi olub ki, o, birinci hissədə ikili ekspozisiyadan imtina edir. Bunun hesabına adətən sonata formasında yazılan bu hissə öz çevikliyi ilə daha xoş təsir bağışlayır. Konsert silsiləsinə ciddi yeniliyi daxil edənlərdən F.Listdir ki,

o, musiqi tarixində birhissəli konsert yaradıcısı kimi tanınır. İki fortepiano konsertin (№1 ES-dur, №2 A-dır) müəllifi olan bəstəkar üçhissəli silsilənin sıxlaşmasına nail olur və monotematizmə əsaslanan birhissəli kompozisiyasında çoxhissəli silsilə cizgilərini aydın təcəssüm etdirir.

Onu da deməliyə ki, macar bəstəkarının birhissəli konsert versiyasını dəstəkləyən bir çox bəstəkarlar olub və bu günün özündə də belələri var. Bununla belə musiqi ədəbiyyatında bir çox məşhur birhissəli konsertlər məlumdur ki, onlardan A.Qlazunovun skripka konsertini (a-moll), S.Prokofyevin №1 fortepiano konsertini (Des-dur), M.Ravelin sol əl üçün №2 fortepiano konsertini (D-dur) və s. göstərmək olar.

Bununla yanaşı XX əsr instrumental konsertinin məzmununun ciddiliyə doğru “irəliləməsi” olduqca önəmli və gözə çarpan idi. Bəstəkarların düşüncə, fəlsəfi, dərin məna kəsb edən mövzulara üz tutması konsertin mürəkkəbləşməsinə səbəb olur və müəyyən dərəcədə onu simfoniya yaxınlaşdırır. Qeyd edilənlərin təsdiqi kimi S.Prokofyevin (№2 fortepiano konserti g-moll, violonçel üçün simfoniya-konserti), A.Berqin (skripka konserti), D.Şostakoviçin (skripka konserti), Q.Qarayevin (skripka konserti) məşhur konsert nümunələri çıxış edir. Şübhəsiz, bu əsərlər məzmun, forma, musiqi dili baxımından biri-birindən çox fərqlənirlər və məhz buna görə onlar solo konsert ədəbiyyatında istisna xarakterli incilər kimi qəbul olunur.

Azərbaycan instrumental konsertinin yaranması XX əsrin 40-cı illərində baş verir ki, həmin o dövrdə Azərbaycan bəstəkar musiqisində bir sıra Avropa instrumental musiqi janrları tətbiq olunur. Çox əlamətdardır ki, Azərbaycan bəstəkarlarının istedadlı nümayəndələri olan Q.Qarayev, C.Hacıyev, S.Hacıbəyov, F.Əmirov və başqaları Avropa musiqi janrı və formalarına yiyələnərək, onları öz yaradıcılığında tətbiq etməyə başlayırlar.

Təsədüfi deyil ki, məhz keçən əsrin 40-cı illərində Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən ilk simfoniya və ilk fortepiano sonatası, ilk kvartet və solo konserti yaranmış olur. Bu son dərəcədə çətin və məsuliyyətli işin öhdəsindən cavan bəstəkar nəslin ayrı-ayrı üzvləri gəlir ki, bununla Ü.Hacıbəylinin əldə etdiyi Şərqi və Qərbi, milli və Avropa ənənələrinin üzvləşməsi qanunauyğunluğu bir daha öz təsdiqini tapır.

Professor A.Tağızadə “Soltan Hacıbəyov” adlı monoqrafiyasında qeyd edir ki, bəstəkarın “orkestrlə skripka üçün konserti (A-dur) – Azərbaycanda ilk instrumental konsertlərdən biri olaraq, milli musiqidə yeni janrın mənimsənilməsi sahəsində uğurlu nümunə kimi xüsusi qeyd ediləlidir” (1, s. 7).

Bu əsər 1945-ci ildə yazılıb. Həmin ildə Ə.Abbasov fortepiano konsertini təqdim edir və bundan sonra ilk konsertlərini F.Əmirov və S.Ələsgərov yaratmış olurlar. Beləliklə, Azərbaycan instrumental konserti bəstəkar yaradıcılığında öz layiqli yerini tutan bir janra çevrilir.

O illərdən bəri Azərbaycan musiqisində instrumental konsert özünə-

məxsus yer tutur və bu janra müraciət edən bir çox bəstəkarlar olub. Təbii ki, bu günün özündə də instrumental konsertə maraq azalmır və həmişəki kimi, yeni əsərlər yazılır, yeni ifaçılar irəli çıxır.

Azərbaycan musiqisində instrumental konsertə xüsusi münasibət bəsləyən bəstəkarlardan biri də Tofiq Bakıxanovdur ki, o, ən çox konsert əsərlərinin müəllifidir və eyni zamanda müəllif onları müxtəlif alətlər üçün nəzərdə tutmuşdur. Bu baxımdan bəstəkarın instrumental konsertləri olduqca maraqlı və mənalıdır.

Şübhəsiz, T.Bakıxanovun instrumental konsertə göstərdiyi qeyri-adi münasibətini onun ifaçılıq fəaliyyəti ilə əsaslandırmaq olar. Unutmaq olmaz ki, bəstəkar eyni zamanda ciddi şəkildə ifaçılıqla məşğul olub və məhz buna görə onun ilk konsertləri simli alətlər üçün yazılıb. Onu da deməliyik ki, bəstəkarın məlum olan instrumental konsertlərinin sırasında ən böyük yeri skripka və simfonik, yaxud kamera orkestri üçün yazılmış əsərlər tutur. Altı skripka konsertinin müəllifi olan T.Bakıxanov bununla belə iki violonçel və viola konsertlərin yaradıcısıdır. Məlumdur ki, səs və kamera orkestri üçün konsertin (1983) digər versiyası var ki, burada solist kimi violadan istifadə olunur. Beləliklə, bəstəkarın iki viola konsertini bəstələməsini qeyd edə bilərik.

T.Bakıxanov Azərbaycan musiqisində nadir konsertlərin yaradıcısı sayılır. Bəstəkarın səs və kamera orkestri üçün “Konsert”i unikal əsərlərdəndir. Dünya musiqi ədəbiyyatında bu konsert növünə nadir hallarda rast gəlmək olur və milli musiqimizdə bu nümunə hələlik yeganə əsərdir.

Bununla yanaşı, T.Bakıxanovun “Konsert”lərinin sırasında nəfəs alətləri üçün yazılan nümunələr də var: 2 fleyta, 2 qaboy, klarnet, truba. Çox maraqlıdır ki, bəstəkar ikili konsertə də müraciət edir. Konsertin bu növlü iki əsəri var ki, birinci konsert “Skripka, violonçel və kamera orkestri üçün yazılıb, ikinci “Konsert”də isə solist kimi skripka və tar çıxış edirlər (“Skripka, tar və simfonik orkestr” üçün konsert).

T.Bakıxanovun yaradıcılığında milli alətlər üçün yazılan konsertlər xüsusi yer tutur. Kamança və orkestr üçün, eləcə də 5 tar və simfonik orkestr üçün əsərlərin müəllifi olan bəstəkar instrumental konsertin bu orijinal növünə öz xüsusi münasibətini olduqca dəqiq çatdırmış olur.

Sadalanan instrumental konsertlərlə yanaşı, T.Bakıxanovun konsertə yaxın olan əsərləri də mövcuddur. Belə ki, onun yaradıcılığında skripka və simfonik orkestr üçün “Türk rapsodiyası” (1997), skripka ilə kamera orkestri üçün “Prelüd və Alleqro” (2005), tar və kamera orkestri üçün poema-muğam “Salam olsun” (2006) kimi əsərlər var ki, onların parlaq konsert üslubunda yazılması tam şübhəsizdir.

Təbii ki, instrumental konsert janrı T.Bakıxanov üçün heç də təsadüfi deyil. Əksinə, bəstəkarın bu janra olan münasibəti artıq 1956-cı ildən başlayaraq öz təsdiqini tapmış olub və bu günün özündə də bu iş davam edir. Onu da deməliyik ki, hətta bəzi simfonik əsərləri bəstəkar faktiki

olaraq konsertə bənzər tərzdə təqdim edir.

Nümunə üçün T.Bakıxanovun “Səkkiz saylı Azərbaycan simfoniyasını” göstərmək olar ki, Ü.Hacıbəylinin xatirəsinə həsr olunan bu əsər tar və simfonik orkestr üçün yazılıb. Üçhissəli silsilə olan əsər instrumental konsert kimi işlənib və simfoniya adlansa da o, əslində instrumental konsert olaraq qalır.

#### **Ədəbiyyat:**

1. A.Tağızadə. Soltan Hacıbəyov. B.: Mütərcim, 2011, 180 s.
2. Tofiq Bakıxanov – musiqi düşüncələri (2-ci cild). B.: Elm, 2007, 184 s. + 22 illüst.
3. Кулиев Т. Азербайджанская камерно-инструментальная и концертная музыка. Б.: Азернешр, 1971.

**Хокюма АЛИЕВА**

#### **Об истории инструментального концерта**

#### **РЕЗЮМЕ**

В статье рассказывается об истории, особенностях инструментального концерта, о передовых мировых представителях этого жанра. Автор рассматривается большое влияние этого жанра на национальную музыку, перечисляются имена выдающихся азербайджанских композиторов, которые обратились к этому жанру. В частности, рассказывается о месте инструментального концерта в творчестве известного азербайджанского композитора Т.Бакиханова.

**Ключевые слова:** *инструментальный концерт, азербайджанский композитор Т.Бакиханов, национальная музыка, жанр*

**Hokuma ALIYEVA**

#### **About the history of instrumental concert**

#### **SUMMARY**

The article tells about the history, features an instrumental concert, the world's foremost representatives of this genre. The author considers this a great influence on the national music of the genre, lists the names of prominent Azerbaijan composer, who turned to this genre. In particular, it discusses the place of instrumental concert in the works of famous Azerbaijani composer T.Bakihanov.

**Key words:** *instrumental concerts, Azerbaijan composer T.Bakihanov, national music, genre*

**Rəyçilər:** BMA-nın professoru A.F.Əlizadə;  
BMA-nın dosenti M.B.Əhədzadə.

*Valeh RƏHİMOV*  
*AMK-nın müəllimi*

## İSLAM TARİXİ KONTEKSTİNDƏ AZƏRBAYCAN VƏ İRAN DƏSTGAHLARINDA “MƏVALİYAN” GUŞƏSİ

**Açar sözlər:** “Məvali”, “Məvaliyan”, “Məvaliyyə”, Məvalilər, Əməvilər, Muxtar əs-Səfəfi

Azərbaycan və fars dəstgahlarında “Məvaliyan” adlı muğam guşəsi olduqca böyük əhəmiyyətə malikdir. Bu funksional əhəmiyyətli guşədən “Hümayun” dəstgahından “Orta-Mahur”, “Şur”, “Bayatı-Qacar”, “Bayatı-türk” və “Düğah”a, “Zabul-Segah”dan “Bayatı-Qacar”a, eləcə də “Rast” dəstgahında “Xocəstə” və ya “Şikəsteyi-fars” şöbəsindən “Orta-Mahur”a keçmək üçün istifadə edilir. “Məvaliyan” çağdaş muğam ifaçılığında rədifszəlik məsələlərində mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bu guşə ilə ilk tanışlıq XX əsrin 70-ci illərinə qədər yaşayıb-yaratmış qüdrətli azərbaycanlı xanəndələr – təbrizli Əbülhəsən xan Musa oğlunun (1871-1970, İqbal Azər Soltani-Avazi İran təxəllüsüdür, bu ləqəbi ona xalq qəhrəmanı Səttar xan vermişdir) və müasir Azərbaycan xanəndəlik sənəti tədrisinin banisi Seyid Şuşinski (1889-1965) yaradıcılığı ilə bağlıdır. Əbülhəsən xan bu guşəni “Əfşar” avazında, Seyid Şuşinski isə “Hümayun” dəstgahında “Mayə”yə ayaq vermək üçün istifadə etmişdir. Çox maraqlıdır ki, Seyid Şuşinski “Məvaliyan” guşəsindən iki dəfə muğamın “Mayə”sinə tam ayaq vermək, bir də dəstgahın sonunda “Mayə”yə ayaq verərkən istifadə etmişdir. Bu guşənin qəribə xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, dəstgahın səs qatari kiçik oktavanın “lya”, “si” bemol və birinci oktavanın “do”, “re” bemol, “mi”, “fa”, “sol” və “lya” bemol olduğu halda, “Mayə”yə “ayaq” vermə zamanı səs qatarındaki “re” bemol “re” bekarla, “mi” bekar isə “mi” bemolla əvəz edilərək bir muğamdan digər muğama intiqal edilir.

Nümunə: № 1

“Hümayun” və “Məvaliyan”



Əgər bu hadisə bir dəfə baş versəydi, güman etmək olardı ki, görkəm-

li xanəndə səhv etmişdir. Lakin bu intiqal missiyasının dəstgahda iki dəfə yerinə yetirilməsi onun səhv etmədiyini və bu guşədən intiqal üçün istifadə edildiyini aşkara çıxarır. “Məvaliyan” bir guşə kimi Azərbaycan xanəndəlik sənətində öz əhəmiyyətini itirsə də, fars dəstgahlarında öz əvvəlki mövqə və dəyərini hələ də qorumaqdadır.

“Məvaliyan” guşəsinin dəyəri, muğamatda rolu, musiqi məzmunu və funksional əhəmiyyəti haqqında danışmadan əvvəl bu terminin kökündə duran “Məvali” sözünü həm lüğəvi, həm də tarixi cəhətdən açıqlamaq istərdik. “Məvali” ərəb olmayan müsəlman xalqlarına şamil edilən termin olub, çoxşaxəli mənaya malikdir. Lüğətdə “qoruyucu”, “yardımçı”, “sahib”, “dost”, “azad edilən ağa”, “azad edilən kölə” anlamlarında olan “mövla” kəlməsinin cəmini təşkil edir. Zikri Əndəlibinin qəsidəsindən bir beyti təqdim edirik:

Hər kəs qəbul qılmaya Mövla vilayətin

İmanı yoxdu, mən nə deyim böylə kafərə?!

Beytdə işlədilən “mövla” ifadəsi ərəbcə “vala” kəlməsindən olub, “uca tutulan ağa” deməkdir ki, bu da Həzrət Əliyə işarədir. “Mövla”nın bir mənası da ərəbcə “vila” sözündən olub, “dost tutulan” deməkdir. Bir qism müsəlmanlar namazdan əvvəl iqamədə “Əliyyə vəliyullah” ifadəsini işlədirlər. Yəni burada “Əli əleyhissəlam Allahın vəlisidir” – fikri ifadə olunur. “Vəli” ifadəsi dostluq mənasını verən “vila” ifadəsinin “ismi-faili” (sinonimi) olub, “dost” deməkdir.

Dərbənd şairi Mirzə Məhəmmədtəqi Qumri qeyd edir: “Xəlfə mövlasan, həmi mövlayi-rəbbil-ələmin”. Yəni “Ya Əli, sən həm xalqa ağasan, həm də ələmlərə tərbiyyə verən Allahın dostusan” – deyir.

“Məvali” Qurani – Kərimdə “əqrəbə” (Məryəm 19/5); “dostlar” (Əl-əzhab 33/5) və “mirasçılar” (Ən-Nisa 4/33) mənasında üç yerdə zikr edilir. “Mövla” kəlməsi də daha çox Allaha aid olaraq “sahib”, “yardımçı”, “qoruyucu”, “dost” və “ağa” anlamlarında 18 yerdə qeyd edilir. Hədislərdə “mövla” və “məvali” ifadələri lüğəvi mənə baxımından daha çox müşahidə olunur.

“Məvaliyan” ifadəsinin kökündə duran “məvali” termini cəm halda “məvaliyan” kimi yazılır. Söz sonluğu olan “an” fars dili qrammatikasında “ənha” şəkilçisi olub, hər hansı bir sözün cəm halını bildirir. “Məvaliyan” “məvalilər” deməkdir. Lakin bu termin çox zaman “məvaliyyə” və ya “məvaliyan” kimi yazılır. “Məvaliyyə” istilahının sonundakı “iyyə” şəkilçisi fars və Azərbaycan dilinə ərəblərdən sirayət etmişdir. Bu, ithaf bildirən “iyyun”, “əviyyun” şəkilçisidir. “Məvaliyyə” “məvalilərə” ithaf olunmuş deməkdir. Bu haqda bir qədər sonra açıqlama verəcəyik. “Məvaliyan” istilahının sonundakı “yan” söz sonluğu müəyyən çəşqinliyə səbəb ola bilər. Çünki, bədxah qonşularımızın soyadlarının sonunda da bu sonluğa rast gəlirik. Ermənilərin İran ərazisində uzun əsrlər yaşadıklarını nəzərə alaraq “yan” sonluğunu farslardan iqtibas etdiyini aşkar görürük. Sonralar “yan” sonluğuna ruslarda olan “ı”(ts) sonluğunu əlavə edərək

soyadlarının onlara məxsus olduğunu təsbit etmişlər. Ermənilərin İran ərazisində fars, kürd, lor, puştun, giləki, azər-türk, yəhudi və hinduslarla yanaşı yaşamasını nəzərə alaraq soyadlarının sonluğundakı “lı, li, lu, lü” mənasını bildirən “yan” şəkilçisinin farslardan onlara sirayət etdiyini görürük. Deməli, “məvaliyan” “məvali”lər deməkdir.

“Məvali” termin kimi ilk islami fəthlərdən sonra öz istək və arzuları ilə müsəlmanlaşmış, əksəriyyəti şərqli iranlılar, türklər, Şimali Afrika və Əndəlusda bərbərilərin, Qibtilərin əmələ gətirdiyi qeyri-ərəb müsəlmanlarını ifadə etmək üçün istifadə olunmuşdur. “Məvali” əsas etibarilə iki qrupa ayrılır:

I qrup. Döyüşlərdən sonra əsir alınaraq kölələri öz ağaları tərəfindən sərbəst və azadlığa buraxılanlara şəxsi azadlıqlar, yəni məvalil itika – köləni azad edəndir. Hənəfi məzhəbinin banisi Əbu Hənifəyə görə, başqa varis, yəni əsəbə, əshabül-fəraiz, zevi ərham, mövləl-müvalat yoxsa, bu növ iqrarda da iqrar edənə varis olur. Xələf - əqdin tərəfləri deyildiyi zaman, yalnız əqd bağlayanlar deyil, onları küllü və cüzi xələfləri də nəzərdə tutulmaqdadır. Küllü xələf – Qərb hüququnda, yəni Avropa hüququnda əsil tərəfin bütün mal varlığına haqq və borcların tamamına xələf olan şəxsdir. İslam hüququnda isə mirasçılar ilə özləri miras buraxılan malın bəlli bir nisbəti, maldan ev, tarla nəzərdə tutula bilər, vəsiyyətdən əvvəlki şəxslərdir. Yəni mirasçılar ilə özləri miras buraxılan malın bəlli bir nisbətində vəsiyyətdən əvvəlki şəxslərdir. Külli xələfiyyə - şəxsləri borclara deyil, haqlara xələf etməkdədir. Cüziyyə isə gərək vəsiyyət lazımsa, başqa səbəblərlə bir şeyin mülkiyyəti özünə keçmək surətilə şəxsləri cüzi xələf olur.

Zevil-ərhəm, qohumlar – xala, dayı, qız, qızın qızı.

Vəla iki yerə ayrılır: a) Kölənin azad edilməsindən əmələ gələn vəla; b) Əqdən əmələ gələn vəla, yəni müqavilədən əmələ gələn vəla.

Vəla azad edən ilə qul arasında əmələ gələn bir növ qohumluqdur.

Əshabül-fəraiz – sözün hərfi mənası yarı, 1/3, 2/3 kimi bəlli pay sahiblərinin paylarını açıqca əsəbə deyilən və qalanının hamısını ehtiva edən mirasçıların paylarına da işarə və dəlalət yolları ilə ifadə etməkdədir.

II qrupa fəth edilən ölkələrin xalqlarından kölə və əsir olmadığı halda bir ərəb və ya ərəb qəbiləsi vasitəsilə islamı qəbul edərək onların məvalisi sayılan, yaxud qəbilə anlayışına tam uyğun olaraq sosial cəhətdən yaxşı bir yer əldə etmək üçün güclü ərəb qəbilələrindən biri ilə “vəla” əqdi bağlayaraq, onun himayəsinə girən qeyri-ərəb müsəlmanları təşkil edirdi. İslamşünasların qeydlərinə görə, cahilliyə dövründəki “hılf” və “civar” əqdində olduğu kimi, iki tərəf arasında köməkləşməyi lazım olan bu əqd və ya müqavilə miras hüququ baxımından (bucağından) bəzi nəticələr doğurur. Azad edilən kölə ilə ağası arasında meydana gələn və “Vəlaül” adı verilən sözləşmə azad olunmuş kölə “əsəbə” və “əshabül-fəraiz” qrupundan özündən sonra bir mirasçı və ya varis qoymadan ölərsə, malları digər mirasçı (varis) qruplarına və ya son mirasçı sifətilə dövlətə deyil, ağasına



qalır. İki kişidən birinin digərinə varis, qoruyucu, yaxud qan pulu ödəmədə yardımçı olmaq üzrə anlaşmasından doğan vələül-müvalat islam hüquqçularının əksəriyyətinə görə islamdan sonra etibarını itirdiyi üçün “mövləl-müvalat”ın mirasçılıq haqqı da öz əhəmiyyətini itirmişdir. Hənəfilərə görə, mövləl-müvalat mirasçı sinfində yer alır və “əshabül-fəraiz” əsabə, mövləl-itaka və zəvil ehramın ardından varis olur. “Mövləl – müvalat” qrupunda hər hansı bir kimsənin tapılmaması təqdirdə vəsiyyətlərdən ortada qalan mal “beytülmal”a intiqal edər və ya daxil olar. Əməvilərin zamanında əsil məvali sinfini təşkil edən qeyri-müsəlman xalqlarının sayı çoxaldıqca ərəb qəbilələrinin himayəsinə ehtiyac duyulmağa başladı. Ancaq bu tarixdən etibarən hər hansı bir “vəla” əqdi bağlamayan müsəlman olan yerli xalqa da “məvali” deyildi. Beləliklə, “Məvali” qavramının ehtivası da genişləndi. Ərəb fəthlərinin sırasında ilk böyük müsəlman olmaq hərəkəti Kadisiyyə savaşından sonra reallaşdı və dörd min iranlı əsgər İslam dinini qəbul etdi. İstədikləri yerdə yerləşmələri, istədikləri qəbilə ilə “vəla” əqdi bağlamaları və vuruşlarda əldə edilmiş qənimətlərdən özlərinə pay ayrılması şərtilə müsəlmanlığı qəbul etmiş əsgərlər Mədain və Cəlulanın alınmasına qatıldıqdan sonra Kufədə məskunlaşdırıldılar. Bu barədə ərəb tarixçisi Belazurinin “Fütuh” (Fəthlər) tarixi əsərində 279-cu səhifədə qeyd edilir. Bölgədəki İran əsilli müharibə əsirlərinin və məhəlli xalqın islamiyyəti qəbul etməsiylə bərabər “məvali” İraqda və xüsusilə Kufədə intensivləşdi və cəmiyyətin önəmli zümərəsinə (qrupuna) çevrildi. Təkcə Müaviyyə zamanında Kufədə 20.000 məvali yaşadığını tarixçi Dinəvəri xəbər verirdi. Əbdülməlik bin Mərvan dövründə İbnül Əşasın 200.000 kişidən ibarət ordusunun yarısına yaxın qismini “məvali” əsgərlər təşkil edirdi. (Təbəri VI. 347). Ömər bin Əbdüləziz dövründə aparılan təbliğat nəticəsində islamiyyət bərbərilər və türklər arasında da sürətlə yayılmağa başladı.

Məvali islamiyyəti qəbul etməklə müsəlman ərəblərlə bərabər hüquqi status qazandı. Hz. Məhəmməd Peyğəmbər (s.) azad ərəb müsəlmanlarla daha əvvəl kölə olan azad edilmiş müsəlmanlar arasında fərq qoymamış və sonrakı dörd xəlifə dövründə də məvali siyasəti eyni ilə tətbiq edilmişdir. Hz. Ömər maaş sistemini qurarkən məvalini özlərini azad edən köhnə ağaları ilə eyni səviyyədə tutmuş və onlara eyni səviyyədə maaş ayırmışdır. Ayrıca valilərinə ərəb olmayan müsəlmanları da əsgəri divan dəftərinə qeyd etmələri və onlara ağaları ilə eyni miqdarda maaş verilməsi üçün əmr verilmişdir. Hz. Əli də maaş və qənimət paylanarkən ərəblərlə məvaliyə bərabər pay ayırmışdır. Amma zaman keçdikcə ərəblər özlərini başqa müsəlman xalqlarından üstün tutmağa başladılar. Bu düşüncənin sahibləri azad olunmuş məvalini köləlikdən gəldiklərindən özləri ilə bərabər tutmadıqları üçün əslən azad olan qeyri-ərəb müsəlmanları da azad olunmuş məvali statusunda qəbul etmədilər. Ölkələrini fəth etdikləri halda onları kölələşdirməyib sərbəst buraxmaq və hidayətlərinə səbəb olmaqla böyük lütf və mehribanlıqda olduqlarını düşünürlər, özlərini ağa, onları kölə kimi görürdülər.

Ərəblərin bu yaxınlığı bir müddətdən sonra İrən əsilli məvalini hiddətləndirdi. Əməvilər dövründə islamiyyətin ölkələrini yetərinə ala bilmədikləri və ərəb irqçiliyinin təsirində qalan bəzi dairələrdə məvalini həqir və təhqir olunmuş görünən bu baxış tərzii sonralar daha da dərinləşdi. Necə ki, bəzi qaynaqlarda bu anlayışa sahib olan ərəblərin məvali ilə yolda bir sırada getməmələri, alaylarda məvaliləri özlərindən qabağa keçməyə icazə verməmələri, onlarla bir yerdə süfrəyə oturmadıqları, məscidlərini ayırdıqlarını, onların məsləklərinə alçaldıcı nəzərlə baxdıqları, məvalinin arxasında namaz qılmaqdan çəkindikləri haqqında rəvayətlər var. Əvvəllər ərəb kişisinin məvali ilə evlənməsinə xoş baxmadıqları kimi, məvaliyə qız verməyə də üstünlük vermirdilər. İqtidarda olan əməvi rəhbərlərinin çoxu ərəblərlə məvalinin bərabərliyinə fərq qoyur, məvaliyə Quranda və sünətdə olmayan bir sıra vergilər yüklədiyi və fəthlərə qatıldığı halda bəzi bölgələrdə onları əsgəri maaş divanına qeyd etmədiyi də məlumdur. Hətta Əbdülməlik bin Mərvan dövründən etibarən müsəlmanlaşma hərəkatı sürətləncə cizyə və xərac (cizyə və xərac keçmişdə islam dövlətlərində müsəlman olmayan əhalidən alınan vergi və xərac) gəlirinin azaldığını görünən Həccac islama daxil olanlardan qaldırılması lazım olan cizyə vergi tətbiqi Ömər dövrünə qədər davam etmişdir. Ömər hakimiyyətindən sonra təkrar görünməyə başlanan bu vergi tətbiqi Xorasan valisi Nəsr bin Səyyar tərəfindən yenidən qaldırılmışdır. Xorasanda səfərlərə qatılan məvaliyə hədiyyə, bəxşis və azuqə verilmədiyi məlumdur. Başqa tərəfdən Həccac kənd təsərrüfatını gücləndirmək məqsədilə məvalinin şəhərlərə köçməsinə qadağan etmiş, əvvəlcədən şəhərlərə köçüb, gələnlərə güc tətbiq edərək əvvəlki kənd və qəsəbələrinə geri qaytarmışdır.

Əməvilərin məvaliyə ikinci (aşağı) sinif təbəqəsi kimi baxması və irqi faktorların ön plana çəkməsi ərəblərlə məvali arasında uçuşunu daha da dərinləşdirdi. Özlərinə qarşı yönəlmiş alçaldıcı nəzər və başqa xalqlardan xeyli məhrumiyyətlərini görünən məvali müsəlmanlar arasında fərq qoyan islam hakimiyyətinin deyil, ərəb nüfuzunun təmsilçisi kimi görünməyə başladı. Əməvi ailəsinin islama qarşı əks cəbhədə olması, Müaviyənin xilafəti səltənətə çevirməsi, Yezidin Kərbala qətləməsi, Hərrə Vəkəsində Mədinəni qarət edib xalqın əmlakına təcavüz olunması və Məkkə mühasirələri, bəzi vəzifələrin islamdan və əxlaqdan kənar davranışları məvalinin əməvilərə qarşı vəziyyətlərinin sərtləşməsinə səbəb oldu.

Məvalilərin əməvi üsuli-idarəsinə müxalif çıxması onun nüfuzuna mənfi təsir etdi. Erkən dövrlərdən rəhbərliyini ələ keçirmək istəyən qrupları dəstəkləyən məvalilər başda Əli övladı tərəfdarları ilə əməvilərə qarşı üsyana qalxmış Abbasilərin etdiyi çevriliş hərəkatına qoşularaq Əməvi xanədanının yıxılmasında önəmli rol oynamışdır. Məzhəb ixtilafı bölgəçilik və müxtəlif sosial sıxıntılar məvalinin bu üsyanlara qatılmasının əsas səbəbi oldu.

Məvalinin rol oynadığı ilk önəmli hərəkat ərəblərlə bərabər xalqlara

sahib ola bilmək üçün Muxtar əs-Səkafinin Kufədə başladığı üsyanı dəstəkləməsidir. Muxtar özünü məvalidən hesab etdiyini aşkarca açıqlayıb, onlara böyük yaxınlıq və etimad göstərdi. Mühafizə birliyi əsgərlərdən çoxunu məvalilərdən etdi. Muxtarın məvalini özlərinə bərabər tutmasını qəbul edən ərəb əşrəfi Allahın onlara qənimət olaraq verdiyi bu şəxsləri qənimətlərinə ortaq etdiyini söyləyərək 10.000 kişi ilə Bəsrəyə girib Musab bin Zübeyrə qatıldı (Dinəvəri s. 304). Fars əsilli müsəlmanların dəstəklədiyi Muxtar əs-Səkafinin üsyanı xəlifəliyin Hz. Əli övladının haqqı olduğuna inanan məvalilər bu müqəddəs ailə adından ötrü qalxıb mübarizəyə qoşulduğu üsyanların ən qüdrətliyi etdi.

Muxtar əs-Səkafidən sonra Bəsrədə Həccaca qarşı çıxan Abdullah bin Carudu dəstəkləyən məvali İbnül – Əşasın üsyanına da təqribən 100.000 kişiylə qatıldı. Hişam bin Əbdülməlik zamanında Soğac xalqı müsəlman olduqları halda onlardan cizyə vergisi alınmasına qarşı etiraz etdi. Məvali təkcə əməviləri yıxmaq üçün və ərəblərlə bərabər hüquqa malik olan xalqlara sahib olmaq məqsədilə Haris bin Süreyc intensiv sürətdə dəstəklədi. Digər müxalif ünsürlərin də yardımını gören Haris məvali sayəsində Xorasan və Mavəənnəhrdə əməvilərin gücünü qırdı və Əbu Müslümün hərəkata keçməsinə şərait yaratdı.

Məvali, Əli övladından Zeyd bin Əlinin Kufədə etdiyi üsyana qatıldı və Abdullah bin Müaviyə üsyanını dəstəklədi. Ən nəhayət, Əhli-beytdən birinin birləşərək Əli övladının adından istifadə edərək çırpışdırılan Abbasi çevrilişinə öz damğasını vurdu. Liderlik ərəblərdə olmaq şərtilə dəvəti qəbul edən 12 nakibdən dördü məvalidən oldu. Üsyanın lideri iranlı məvalilərdən olduğundan və bunlarda Əbu Müslümün tərəfdarları olması səbəbindən ərəb tarixçiləri Abbasi quruluşunu iranlı məvalilərin ərəblərə qarşı bir zəfəri kimi dəyərləndirdilər.

Əməvi valilərinin haqsız və ədalətsizlikləri Şimali Afrikada da Bərbəri əsilli məvaliləri üsyanlara sürüklədi. Yəzidin valisi Yəzid bin Əbu Müslüm onlardan cizyə vergisi almaq istədikdə öldürüldü. Müsəlmanlar arasında bərbəriləyi qorunan Haricilərdən təsirlənən bu məzhəbə daxil olan bərbərilərin Hişam bin Əbdülməlik zamanındakı vuruşlarda ön cərgəyə çəkilmələri, qənimət haqlarından məhrum olma səbəbləri Əməvi üsulidarəsinə qarşı üsyan edib və öz üzərilərinə göndərilən ordularda böyük itkilər törətdilər. Şimali Afrikadakı bu hadisələrdən cəsarətlənlənib Əndəlusdakı bərbəri əsilli məvali də özlərinə sərhəd bölgələrinin onlara verilməsi və bəzi verilmiş məntəqələrin idarəçiliyində bərbərilərin ikinci plana keçirilməsi səbəbindən narazılanaraq ayağa qalxdılar.

Əməvilər dövründə siyasi, dövlətçilik və əsgəri qüvvələrin ərəblərin əlində görünməklə, başda şəxsi azadlıqlar olmaqla bəzi məvalilərə valilik yanında, baş vəzir, istehkamları mühafizə edən məmur, beytülmal etibar olunan məmur işləri verilmişdir. Məvalilər elm sahəsində də müvəffəqiyyət

yət əldə edəndən sonra mollalıq, qazilik və başqa vəzifələrə də təyin olundular.

İlk zamanlar azad məvali öz ağalarının xidmətində, məvalil-müvalat isə ərəb qəbilələrinin yanında savaşa gedir və onların payları da ərəblərin qarşısında ödənilirdi. Mavərənnəhrdə xeyli İran əsilli, Şimali Afrika və İspaniya fəthlərində bərbəri əsilli məvali orduya qatılmışdı. Əndəlus fatihi Tarik bin Ziyadın ordusunun əksəriyyətini bərbəri məvaliləri təşkil edirdi. Əməvilər zamanında başda Musa bin Nisayr və Tarik bin Ziyad kimi şəxsi azadlılardan komandirlər çıxmışdır.

Məvali iqtidarı ələ keçirməklə böyük pay sahibi olan Abbasilər dövründə ərəblərlə bərabər haqq əldə etmiş, hətta çevrilişin ağır yükünü çiyinlərində daşımış Xorasan liderləri vəzirlik kimi yüksək idarə vəzifələrinə təyin edilərək siyasi və sosial cəhətdən xeyli irəli getmiş və uzun müddət bu liderliyi əldən verməmişlər. Digər tərəfdən ərəblərin məvalilərdən üstün olmaq düşüncəsinə qarşı müsəlmanların bərabərliyini müdafiə edən məvalilər içində Əməvi dövründə ərəb olmayanların ərəblərdən üstünlüyünü iddia edən Şuubiyyə hərəkatı ortaya çıxdı. Abbasilər dövründə İran əsilli məvalilər arasında ərəblərə qarşı irqçilik düşüncəsi intensivliyini xeyli artıraraq ərəblərə qarşı düşmənçiliyə çevrildi.

“Məvaliyyə” - ərəb xalq türküləri formalarından olub, xalq dilində yazılıb-oxunan şeir növlərindən biridir. “Məvaliyyə” lüğəvi mənada “ağa” anlamına uyğun gələn “mövla” kəlməsinin cəmi olan “məvaliyə” birinci şəxs əvəzliyinin tək forması olub, sonundakı “yə” mənsubiyyət şəkilçisi ilə “işba” – sonundakı “fəthə”ni müəyyənləşdirmək üçün və nida “əlifi”-nin birləşməsilə əmələ gəlmişdir ki, bunun da cəmi “məvaliyyat”dır. Ancaq bu termini “məvali”, “məvaliyə” və bu terminin cəmi olan “məvaliyat” kimi təsbit edən qaynaqlar da var. “Məvaliyyə”nin xalq dilində adı “məvval”, bu sözün cəmi isə “məvalil”dir. “Məvval” kəlməsi ədəbiyyata “məval” şəklində daxil olaraq uzun nəğmələrlə - makamlarla da oxunur. “Məval” oxumaq – misralarından biri boş, biri isə uzun sözlərlə oxunaraq, musiqiyə “naxış vurmaq” anlamına da gəlir.

“Məvval” Türkiyə ədəbiyyatına da sirayət edərək uzun nəğmələrlə, makamlarla ifa edilən Türk xalq türküləri üçün istifadə edilir. Lakin Türk xalq türkülərində bir qədər başqa mənə kəsb edir. Burada da misralarından biri qısa, digəri isə nisbətən uzun sözlərlə oxunaraq “baş qatmaq”, “başını qatararaq aldatmaq”, “fikri bir şeydən yayındıraraq, aldadıb başqa tərəfə yönəltmək” anlamına uyğun gələn xalq məzhəkəvari əyləncələrinə deyilir.

Türk musiqisində məvaliyyənin nəzm – şeir forması bir beytdə “Müstəfilün-failün” təfiləsinin dörd dəfə təkrar edilməsiylə əmələ gələn bəsit bəhrlərdən əmələ gəlmişdir. Bu növün ilk şəkilləri “nahir” (arıq, zəif) və “irab” (qorxutma və vahiməyə salma) qayda-qanunlarına uyğun olub, ay-

rıca “sövt” və “beyteyn” adı verilən və dörd misrada eyni vəzn və qafiyədə olan iki beytlik bəndlər (qitələr) halında olmuşdur. Bu forma ilə qəzəl və mədh mövzuları işləndiyi kimi, yalnız nöqtəli və ya nöqtəsiz hərflərin işlənməsi, beytlərin məlum sayda kəlmə və ya hərflərdən təşkil edilməsi, hər kəlmənin iki hərfləli və ya qəlibində olması kimi ləfz (söz) sənətlərində icra edilirdi. “Məvaliyyə” növü Bağdad xalqına sirayət edincəyə qədər bu üslubu qoruyub saxlamışdırlarsa da, onların əlində olan zaman irab və qrammatik qanunlara riayət edilməmiş, kəlmələrin danışıq dilindəki düzgün şəkilləri və məna gözəlliyi əsas götürülmüş, məvaliyyə həm ciddi, həm də satirik mövzularda yer almış, nəticədə bu şeir növü bağdadlılarda kəsilməyə başlanmışdır. Daha sonralar bu şeir növü Misirə intiqal edərək məvaliyyə şəhər cəmiyyətinin zövqünə hakim kəsilmiş və sərnəşinlər yola çıxdıqları zaman yollarda geniş şəkildə söylənilmişdir. Ümumiyyətlə, qəbul edildiyinə görə fermerlik, inşaat, bağ-bağçanı səliqə-sahmana salmaq, xurma yığımı kimi işlərdə çalışarkən Vəsit kölələrinin qısa qitələr və bəndlər halında olan bu şeirləri asanlıqla mənimsəyib oxumaları və hər bəndin sonunda öz ağalarına işarə edərək “ey məvaliyyə”, yəni “ey mənim ağalarım” sözlərini təkrar etdiklərinə görə də bu şeir növləri elə “ya məvaliyyə” adı ilə də adlanmışdır.

Mövzu baxımdan “məvəllər” iki qismə ayrılır: 1. Yaşıl; 2. Qırmızı.

Sevgi və eşq mövzuları ilə nəşəli və sevincli mətnlərin işləndiyi növə “Yaşıl”, qəmli, üzüntülü və acı hadisələri, həmçinin müharibələri ifadə edən növlərə “Qırmızı məvval” adı verilir. Bunların da açıq (məftuh) və qapalı (mərduf) mürəkkəb və müfrəl şəkilləri var. Mürəkkəb məvval fərş, qitə və küflə bölümlərindən əmələ gəlir. “Fərş”də bir məsələ ortaya atılır. “Qitə”də ona cavab verilərək həll-çözüm gətirilir. Məsələn:

Ey atın məhmizləyib qoşduran, dur bax qəhrəmanlar batdı.  
Ey baharlığı məhsuldar və yamyaşıl olan dur bax, sular batdı.  
Ovuclarından tökülən ehsan leysanları batdı  
sənin ışıltıların görünuncə parlaq ulduzlar batdı.

Ərəb və türk ədəbiyyatında “məvalilər” olduğu kimi, Azərbaycan və fars dəstgahlarında da “Məvaliyan” a guşə kimi rast gəlmək olur. Bizim fars dəstgahlarında “Məvaliyan” guşəsi ilə ilk tanışlığımız Təbriz xanəndəsi Əbülhəsən İqbalın ifa etdiyi “Əfşar” avazıdır.

Nümunə: № 2

“Avazi Əfşar” Əbülhəsən xan İqbal Azərin ifasında



XX əsrdə İranda tar, kamança, çəng, səntur, setar və xanəndə ifaçılığı üçün xarakterik olan bu guşə “Hümayun” dəstgahının sonunda ifa edilir.

Nümunə: № 3

“Hümayun”, “Məvaliyan” (İran)



1914-cü ilin mart ayında Əbülhəsən xan İqbal beş nəfərdən ibarət – xanəndə Tahirzadə, tarzən Dərviş xan, kamançaçı Bağır xan və zərb çalan Abdulla Davami ilə Avropaya qastrol səfərinə çıxmamışdan öncə Tiflisə gələrək orada bir neçə konsert verir. O zaman Tiflis şəhərində yaşayıb-yaradan məşhur Azərbaycan xanəndəsi Seyid Şuşinski Əbülhəsən xanla yaxından tanış olur və onlar arasında sənət mübadiləsi başlanır. Əbülhəsən xan Tiflisdə olarkən bir çox muğam və təsnifləri oxuyub qrammofon vallarına yazdırır. Bu valların birində isə Əbülhəsən xan Seyid Şuşinskiyə hörmət əlaməti olaraq “Hümayun” oxumuş və Əbülhəsən xandan “hədiyyə” sözləri yazılmış qrammofon valını Seyidə bağışlamışdı. Sonralar Seyid Şuşinski Azərbaycan radiosunun qızıl fondu üçün yazdığı “Hümayun” muğam dəstgahında müəllimi Əbülhəsən xandan əxz etdiyi “Məvaliyan” guşəsini eyni ilə təkrar etmişdir.

Nümunə: № 4

Seyid Şuşinski ifasında “Hümayun”un “Ayağ”ı



Nümunə: № 5

Tarzən M.M.Mənsurov müəllimi Mirzə Fərəcdən əxz etdiyi “Xocəstə” şöbəsinin “Ayağ”ında “Məvaliyan” guşəsini bu şəkildə ifa etmişdir.

“Xocəstə” M.Mənsurovun ifasından



Nümunə: № 6

Bəhrəm Mənsurov isə müəllimi və əmisi M.M.Mənsurovdan öyrəndiyi “Məvaliyan” guşəsini eyni ilə “Mayə-Zabul”un “Ayağ”ında istifadə etmişdir.



Biz məqaləmizin əvvəlində “Məvaliyan” guşəsinin əhəmiyyətini qeyd edərək demişdik ki, bu guşə bəstəkarlıq baxımından çox önəmlidir. İndi isə bu guşə vasitəsilə “Hümayun”dan “Orta Mahur”a bu şəkildə keçid

edilir:

Nümunə: № 7

Musical score for Nümunə: № 7, measures 81-84. The score is written in a single system with five staves. The key signature is one flat (B-flat). Measure 81 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The first staff contains a series of eighth notes with a trill (tr) above the final note. The second staff has a triplet (3) and a first ending bracket (1). The third staff has a second ending bracket (2), a trill (tr), and sixteenth-note triplets (6). The fourth staff has a vibrato (vib) marking over a series of sixteenth notes. The fifth staff concludes the passage with a final note and a fermata.

Nümunə: № 8

Musical score for Nümunə: № 8. The score is written in a single system with five staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first staff begins with a triplet (3) and features a mix of eighth and sixteenth notes. The second staff has a fourth ending bracket (4). The third staff includes a trill (tr). The fourth staff has a trill (tr) and a fermata. The fifth staff concludes with four triplet (3) markings over sixteenth notes.

Nümunə: № 9

“Hümayun”dan “Bayatı-Qacar”a keçid

Musical score for Nümunə: № 9, measures 81-84. The score is written in a single system with two staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 81 starts with a treble clef and a key signature change to two flats. The first staff features a fifth ending bracket (5) and seventh-note patterns (7). The second staff has a fifth ending bracket (5) and triplet (3) markings.



Nümunə: № 10

“Məvaliyan”la “Bayatı-Türk” və “Düğah”a giriş



Nümunə: № 11

“Hümayun”dan “Düğah”a keçid



Nümunə: № 12

“Zabul”un “Mayə”sindən “Məvaliyan” vasitəsilə “Bayatı-Qacar”a keçid



Nümunə: № 13

“Rast”ın “Xocəstə”sindən “Məvaliyan” vasitəsilə “Orta-Mahur”a giriş üçün istifadə edilə bilər.



## Ədəbiyyat:

1. Hər şeyi bilən kitab. B.: 2004.
2. Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969.
3. Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi. B.: Çıraq, 2004.
4. Çağ və Öyrətim. Azərbaycan-Türkiyə özəl liseyi “Türkcə-Azərbaycanca” “Azərbaycanca-Türkcə” lüğət. Genişlətilmiş 2. Baskı. B.: 2006.
5. Ərəb və fars sözləri lüğəti. B.: Yazıçı, 1985.
6. “Türkcə-Azərbaycanca” “Azərbaycanca-Türkcə” lüğət. I və II cild.
7. İslam Ensiklopediyası XXIX cild. “Məvali” və “Məvaliyyə”.
8. V.Rəhimovun şəxsi arxivi: Audio kaset № 219 (kamança alətində).
9. V.Rəhimovun şəxsi arxivi: Audio kaset № 220 Abulhəsənخان.
10. V.Rəhimovun şəxsi arxivi: Audio kaset № 221 B.Mənsurov: “Zabul-Segah”.
11. V.Rəhimovun şəxsi arxivi: Audio kaset № 222 M.M.Mənsurov “Xocəstə”.

**Валех РАГИМОВ**

**Роль части мугама «Мевалиян» в азербайджанских и персидских исполнениях, их положения, роли и значения**

## РЕЗЮМЕ

В этой статье автор Валех Рагимов раскрывает суть слова «Мевалиян» связывая это со словами «мевалы», «мевла», «вала» и «вила» указывая на их происхождение, историю в арабских, египетских, турецких литературных источниках.

**Ключевые слова:** *«Мевали», «мевалиян», «мевалия», мевалии, Амави, Мухтар ас-Сакафи*

**Valeh RAGIMOV**

**The role of the part “Mevalian” of mugam in azerbaijani and Iranian performances, their positions, roles and importances**

## SUMMARY

This article is devoted to meaning of the “Mevalian”. The author Valeh Ragimov noticed that “Mevalian” likes as the words: “mevali”, “movla”, “vala”, “vila”. The author accentuated sources and history in arabic, egyptian, turkish literatures.

**Key words:** *“Mevali”, “mevaliyan”, “mevaliyya”, mevalis, Amavis, Muxtar as-Sakafi*

**Rəyçilər:** AMK-nın professoru, s/n Rafiq Musazadə;  
AMK-nın dosenti Firuz Əliyev.

**Abbasqulu NƏCƏFZADƏ**  
Sənətsünaslıq namizədi, dosent  
E-mail: a.najafzade@yahoo.com

## ADINDA “BAYATI” SÖZÜ OLAN MUĞAMLAR

**Açar sözlər:** *bayati, Dədə Qorqud, “Zəngi-şütür”, Əbdülqadir Marağalı, Mirzə Fərəc Rza oğlu*

Muğam sənəti ümumşərq xalqlarının ruhuna uyğun yaradılmış, inkişaf etdirilmiş və formalaşmışdır. Tanınmış bəstəkar, dirijor, xalq artisti Əfrasiyab Bədəlbəyli (1907-1976) Yaxın və Orta Şərq xalqlarının milli klassik musiqisində 100-ə qədər muğam şöbə və guşəsinin olduğunu bildirir (1, s. 52). Bunların əksəriyyəti Mərakeşdə, Tunisdə, Misirdə, İraqda, İranda, Özbəkistanda və başqa Şərq ölkələrində ifa edilir. Muğamlar hər xalqın dilində özünəməxsus şəkildə səsləndirilir. Bu səbəbdən xarici ölkələrdə də geniş yayılmış bir sıra eyniadlı muğamların yalnız Azərbaycan sərhədləri daxilində araşdırılması, öyrənilməsi elmi baxımdan düzgün sayıla bilməz. Belə olduqda aparılacaq tədqiqat yarımçıq görünəcək. Elə muğamlar vardır ki, onların yayılma arealı, coğrafiyası ölkəmizin hüdudlarını aşaraq çox geniş bir ərazini əhatə edir. Bu qəbildən olan muğamlar bizə məxsus olduğu qədər digər xalqlara da doğmadır. Məsələn, “Rast”, “Nəva”, “Üşşaq”, “Segah”, “Hicaz” və s. kimi muğamların adlarını nümunə göstərmək olar.

Lakin Azərbaycan muğamları quruluş, məqam, not sistemində tutduqları mövqə, milli kolorit və melodik baxımdan digər Şərq xalqlarının muğamlarından müəyyən dərəcədə fərqlənir.

Azərbaycan muğamlarının başqa xalqların eyniadlı muğamları ilə müqayisəli təhlilini apardıqda olduqca maraqlı məqamlar ortaya çıxır. Araşdırmalardan bəlli olur ki, bu muğamlar eyni cür adlansalar da, müxtəlif mahiyyətə, quruluşa, ifa tərzinə malikdirlər və bəzi hallarda bir-birindən kəskin fərqlənirlər. Həm də bu qəbildən olan muğamlar ifa olunarkən etnosların məskunlaşdığı ərazilərdə musiqi mədəniyyətlərinin müxtəlifliyi səbəbindən özlərinin spesifik xüsusiyyətlərini qabarıq şəkildə göstərirlər. Bu baxımdan digər region xalqların bəzi muğamlarının Azərbaycanın eyniadlı muğamları ilə müqayisəli təhlilini apardıqda onların uyğun və ya fərqli cəhətlərinin, xüsusiyyətlərinin müəyyənləşdirilməsi tələb olunur.

Azərbaycan ərazisində muğamların ilk nümunələrini müasir tipli in-

sanların formalaşdığı qədim Qobustanda öyrənməliyin. Yəni muğamın yaranma tarixi Qobustanda məskunlaşan ana və nənələrimizin körpələrin beşiyi başında oxuduqları ilk “Layla”lar qədər daha qədimdir. “Layla”lar şeir formasında deyilmir, hər hansı muğam üzərində zümzümə edilir. Bu, min il də, 20 min il də bundan əvvəl belə oxunmuşdur. İndinin özündə avazla oxunan ən qədim laylaları dinləyəndə onların hansı muğama kökləndiyini asanlıqla müəyyənləşdirmək mümkündür. Həm qədim, həm də çağdaş laylaların əksəriyyəti “Segah” muğamının məqam-intonasiyası əsasında oxunur. Muğam janrı həm uzaq keçmişin, həm bu günün, həm də gələcəyin möhtəşəm xəzinəsidir – desək, heç də yanılmırıq. Muğam dünyası bütün dövrlərdə insanları paklığa, saflığa səsləmiş, şübhəsiz bu iş gələcəkdə də davam etdiriləcəkdir.

Bir sıra muğamların adlarında “bayat” sözü öz əksini tapmışdır: “Azərbayatı”, “Çoban-bayatı”, “Bayatı”, “Bayatı-əcəm”, “Bayatı-ərəban”, “Bayatı-feli”, “Bayatı-kürd”, “Bayatı-race”, “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-İsfahan”, “Bayatı-Qacar”, “Bayatı-türk”, “Qatar-bayatı”, “Novruz-bayatı” və s.

Hətta aşiq musiqində də adında “bayat” sözü olan mahnılara rast gəlirik: “El bayatı”, “Atüstü bayatı” və “Çoban bayatı”.

Azərbaycan muğam ifaçılığında “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-kürd” və “Bayatı-Qacar” dəstgah şəklində müasir dövrdə geniş ifa olunur. “Çoban-bayatı” da bu günümüzədək qorunmuşdur. “Bayatı-İsfahan” (“Bayatı-Şiraz”da), “Bayatı-əcəm” (“Bayatı-kürd”də) və “Bayatı-türk” (“Şur”da) şöbə şəklində ifa olunur. Sadaladığımız muğamlar işləkdir. Digər muğamlar – “Bayatı”, “Azərbayatı”, “Bayatı-ərəban”, “Bayatı-feli”, “Bayatı-race”, “Qatar-bayatı”, “Novruz-bayatı” isə tədricən unudulmuş, müasir muğam proqramlarına salınmamışdır.

Öncə qeyd edək ki, “bayatı” təmiz azərbayatı-türk, daha doğrusu, Oğuz türklərinə məxsus sözdür. Bu söz öz adını 24 Oğuz elindən biri olan Bayatdan almışdır. “Kitabi Dədə Qorqud” dastanının “Bismillah-ir-rəhman ir-rəhim”dən sonrakı cümləsindən məlumdur ki, Dədə Qorqud Bayat adlı eldən çıxmışdır: “Rəsul əleyhissalam zamanına yaqın Bayat boyundan, Qorqud ata diyərlər, bir ər qopdı. Oğuzın ol kişi təmən bilicisiydi, – nə diyərsə, olurdi. Ğaibdən dürlü xəbər söylərdi. Həq təala anın könlinə ilham edərdi...” (2, s. 30).

Deməli, adlarında “bayatı” sözü əks olunan muğamların yaradıcısı məhz Azərbaycan xalqıdır. “Bayatı” kəlməsi istər etnonim, istər toponim, istərsə də qövən isimlərilə birləşərək məlum muğam adlarını əmələ gətirmişdir. Fikrimizcə, bugünkü inzibati-ərazi bölgüsünə görə, Azərbaycan sərhədlərindən kənar qalan, lakin “bayatı” sözü ilə başlanan muğamların yaranma məkanı da məhz Azərbaycan hesab olunmalıdır. Yəni hər hansı muğam, yaxud şöbə və guşələrin adlarında “bayatı” sözü əksini tapırsa, bu muğamlar birmənalı şəkildə Azərbaycana aid edilməlidir. Böyük ürəkli xalqımız yaratdığı muğamlara səxavətlə müxtəlif regionların

adlarını verməklə bir daha beynəlmiləlçi olduğunu nümayiş etdirmişdir.

Fikrimizcə, “Bayatı-kürd” “Kürdsayağı oxuma”, “Bayatı-Şiraz” “Şirazsayağı oxuma”, “Bayatı-İsfahan” “İsfahansayağı oxuma”, “Bayatı-Qacar” “Qacarsayağı oxuma” kimi başa düşülməlidir.

“**Bayatı**” dahi musiqişünaslar Əbdülqadir Marağalının (1353-1435) məlumat verdiyi 24 şöbədən 9-cusu, Dərviş Əlinin (XVI əsrin II yarısı-XVII əsrin əvvəli) siyahısında isə 13-cü şöbədir. XIX əsrdə “Bayatı” adlı zərbi muğam da ifa olunmuşdur. Bu barədə Mirzə Fərəc Rza oğlu Rzaev (1847-1927) məlumat verir (3, s. 51).

Maraqlıdır ki, “Bayatı” adlı muğam Misirdə və İraqda da ifa olunmuşdur. Bu muğamı o ərazilərdə məskunlaşan soydaşlarımız yaymışlar.

“Bayatı” sözü konkret şöbənin adını bildirməklə yanaşı, həm də başqa sözlərə qoşularaq fərqli muğam mənasında işlədilir. Nümunə üçün “Bayatı-ərəban” “Bayatı-feili”, “Qatar-bayatı” və s. qeyd edə bilərik.

İndi isə özündə “bayatı” sözünü əks etdirən muğamların bir neçəsinin məqam xüsusiyyətlərinə, səssirasına diqqət yetirək.

“**Bayatı-Şiraz**” Azərbaycan musiqisinin 7 əsas muğamından biridir. Bu dəstgahın tərkibi: Bərdaşt, İsfahanək, Mayə, Nəşibi-fəraz, Bayatı-İsfahan, Zil Bayatı-Şiraz, Xavəran, Üzzal, Dілruba, Bayatı-Şiraza qayıdış.

Qədimdə “Bayatı-Şiraz” şöbə kimi “İsfahan” və “Rəhab” dəstgahlarının tərkib hissələrindən biri olmuşdur. Sonrakı mərhələlərdə “Bayatı-Şiraz” şöbədən müstəqil dəstgaha çevrilmişdir.

“Bayatı-Şiraz” muğamı kamançada “mi” (fortepianoda “fa diyez”) mayəli eyniadlı məqamda ifa olunur. Bayatışiraz məqamının səssirasının not nümunəsi:

### Bayatı-Şiraz



Not nümunəsindən görüldüyü kimi, bayatışiraz məqamının səssirası 1-1-1/2 ton formulu üzrə iki bərabər tetraxordun aralıq ton vasitəsilə birləşməsindən əmələ gəlir (1-1-1/2-1-1/2-1-1-1/2) və kiçik seksta quruluşudur.

“Bayatı-Şiraz” sözünün I hissəsi “Bayatı”nın sözaçımı məlumdur. Bu sözün II hissəsi Şiraz isə şəhər adıdır. Nəticədə “Bayatı-Şiraz” sözü şirazlıların şəninə qoşulmuş “Bayatı” (burada muğam) mənasını ifadə edir.

Musiqi ədəbiyyatlarında “Ərusi muğam”, yəni “muğamların gəlini” adlanan “Bayatı-Şiraz” dinləyicidə həyəcan və ehtirasla yanaşı ayrılıq, vüsəl, hicran, bir sözlə qəmgin hisslər də oyadır.

“**Bayatı-İsfahan**” müasir “Bayatı-Şiraz” dəstgahında bir şöbədir. “Bayatı-İsfahan” sözü İsfahan şəhərinin şəninə qoşulmuş “Bayatı” (muğam) deməkdir.

“**Çoban-bayatı**” heç bir şöbəsi (yaxud guşəsi) olmayan yeganə muğamdır. Bu muğam çobanların bəstələdiyi və tütəkdə çaldıqları musiqidir. Tanınmış dövlət və ictimai xadim, folklor tədqiqatçısı Əlihüseyn Dağlının (1898-1981) ehtimalına görə, “Çoban-bayatı” muğamı Çobanilər tərəfindən təxminən XIII əsrdə bəstələnmişdir (4). Çobanilər 1356-cı ilə qədər Azərbaycanda, həmçinin bütün regionda hökmranlıq ediblər.

“Çoban-bayatı” muğamı əsasən, cürə (pikkolo) tütəkdə “si bemol” (fortepianoda “lya”) mayəli rast məqamında ifa olunur və səssirasının not nümunəsi:

#### Rast məqamı (Çoban-bayatı)



Rast məqamının səssirası 1-1-1/2 ton formulu üzrə üç bərabər tetra-xordun qovuşuq üsulla birləşməsindən əmələ gəlir (1-1-1/2-1-1-1/2-1-1-1/2) və xalis kvarta quruluşludur.

“Çoban-bayatı”nın melodik məzmununu çağırış, sual-cavab nidaları təşkil edir. Çobanlar məhz “Çoban-bayatı” sədalarına alışıb mal-qaramı, qoyun sürüsünü otarmaq üçün otlağa yönəlir, suvarmağa aparır, otlaqdan yatağa qaytarırlar.

“Çoban-bayatı” sözünün I hissəsi “çoban” qoyun-quzu otaran, maldarlıqla məşğul olan peşə sahibi deməkdir. Çobani həm də tayfa adıdır. Şair Rəfai Oğuztürk qeyd edir ki, çoban arxaik istilahlıq, təmiz azər-türk sözüdür: ço+ban. Burada “ço” bir, tək, vahid deməkdir. Dilimizdə “ço”-dan bir sıra mürəkkəb deyimlər törənmişdir. Məsələn, ço+laq (burada “laq” yer, məkan bildirir), ço+vat (vətən, əziz) – birləşmək, qovuşmaq (suqovuşan), o cümlədən ço+ban (hündürdən, ucadan səs gələn səs). Yəni “çoban” sözü etimoloji mənada sürünün arasında uzaqdan tək görünən, tək ucalan səslə insan fikrini ifadə edir.

Nəticə olaraq “Çoban-bayatı” sözü çobanların, yaxud çobani tayfalarının qoşduqları və çoban həyatını təsvir edən muğam deməkdir. XIII əsrin II yarısından etibarən bu muğam daha geniş yayılmışdır.

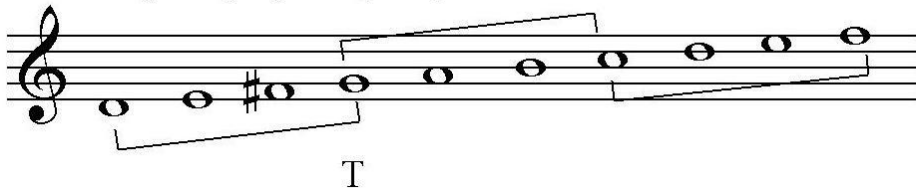
“Çoban-bayatı” muğamı dinləyicinin gözləri qarşısında müxtəlif təbiət mənzərələrini – şlalələri, bulaqları, meşələri, dağları-düzləri və s. Cəmləndirir.

“**Bayatı-Qacar**” “Şur” və “Düqah” dəstgahlarında çalınıb-oxunan şöbədir. Lakin bu şöbə sonrakı mərhələlərdə inkişaf etdirilərək müstəqil

muğama çevrilmişdir. Müasir “Bayatı-Qacar” dəstgahının tərkibi belədir: Bərdaşt (Novruzı-rəvəndə ilə başlamaq), Mayə, Hüseyini, Şikəsteyi-fars, Mübərriqə, Zil Bayatı-Qacar, Zəmin-xara, Dügah, Ruhül-ərvah, Şah Xətai, Mavərənnəhr, Bayatı-Qacara qayıdış. Başqa varianta görə, bu dəstgah “Zil Bayatı-Qacar”dan sonra belə ardıcillaşır: Dügah, Zəmin-xara, Ruhül-ərvah, Mavərənnəhr, Şah Xətai, Bayatı-Qacara (“Zəngi-şütür”lə) qayıdış.

“Bayatı-Qacar” muğamı kamançada “sol” (fortepianoda “lya”) mayəli rast məqamında ifa olunur və səssirasının not nümunəsi belədir:

Rast məqamı (Bayatı-Qacar)



Not nümunəsindən göründüyü kimi, rast məqamının səssirası 1-1-1/2 ton formulu üzrə üç bərabər tetraxordun qovuşuq üsulla birləşməsindən əmələ gəlir (1-1-1/2-1-1-1/2-1-1-1/2) və xalis kvarta quruluşudur.

“Bayatı-Qacar” sözünün II hissəsi “Qacar” Oğuzların məlum tayfasının, qəbiləsinin adını bildirir. Nəticə olaraq “Bayatı-Qacar” sözünün mənası Qacar elinin şənində qoşulmuş muğam deməkdir.

“Bayatı-Qacar” muğamı dinləyicidə xəyala dalmaq və kədər hissi oymatmaqla yanaşı, həm də onda təntənə, əzəmət, məğrurluq hissələrini də aşılıyır.

“Bayatı-Qacar” dəstgahında az istifadə olunan “Zəngi-şütür”lə “Mayə” pərdəsinə qayıdış edilir.

**Zəngi-şütür** istilahı ilə Orta əsrlərdə yaşamış musiqiçilər tez-tez rastlaşılırlar. Yəni bəzi muğamlarda “Zəngi-şütür” adlı guşə də vardır ki, bu, müasir xanəndələr tərəfindən demək olar ki, oxunmur, yalnız instrumental şəkildə, ritmik çalarlarla ifa edilir. Elmi-nəzəri və praktiki müşahidələrdən aydın olur ki, “Zəngi-şütür” guşəsini bir vaxtlar sənətkarlarımız “Bayatı-Qacar”, “Rast”, “Şur”, “Mahur”, “Rəhavi”, “Çahargah”, “Nəva” və “Dügah” muğamlarının tərkibində səsləndirmişlər. Sənətşünaslıq doktoru, professor Zemfira Səfərova “Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər)” əsərində (S.Urməvinin, Ə.Marağalının və M.M.Nəvvabın risalələri əsasında tərtib etdiyi) qədim musiqi terminləri lüğəti bölməsində “Zəngi-şütür”ün “Mahur”da (“Dügah”la “Hicaz”), “Rəhavi”də (“Əşirən”la “Osmani”), “Çahargah”da, “Nəva”da (“Əşirən”la “Kərkuki” arasında) bir şöbə olduğunu qeyd edir (5, s. 14).

Deməli, Orta əsrlərdə şöbə kimi çalınan “Zəngi-şütür” sonrakı mərhələlərdə tədricən guşəyə çevrilmiş, müasir dövrdə isə tədris proqramlarından demək olar ki, çıxarılmışdır. Biz, muğam bilicisi, tarzən Elxan Mü-

zəffərovun “Bayatı-Qacar”da ifa etdiyi “Zəngi-şütür” guşəsini dinləmiş və həmin lent yazısının not nümunəsini təqdim edirik (6, s. 53):

### Zəngi - şütür

Elxan Müzəffərovun ifasından

Not yazısı: A.Nəcəfzadə

1

8

15

22

28

Burada qeyd etməyə dəyər ki, “Zəngi-şütür”ü xanəndələr də repertuarlarına daxil edə bilirlər. Yəni bir vaxtlar “Bayatı-Şiraz” dəstgahındakı “Dilruba” da unudulmuşdu. Yaxın keçmişdə bu guşə əvvəlcə instrumental şəkildə, sonralar isə xanəndələr tərəfindən ifa olundu. “Zəngi-şütür”ü də xanəndələr ifa etsələr, unudulmuş daha bir guşə həyata vəsiqə ala bilərlər. Xatırladaq ki, son illərdə əməkdar artist Valeh Rəhimov tarda “Bayatı-Qacar”ın “Bərdaşt”ında “Zəngü-şütür”ü çalır və xanəndə Qəzənfər Abbasov onu ifa edir.

“**Bayatı-kürd**” qədimdə “Dəşti”, “İsfahan”, “Nəva”, “Rəhab”, “Şur” dəstgahlarının əsas tərkib hissələrindən, yəni şöbələrindən biri olmuş, sonrakı mərhələlərdə inkişaf etdirilərək müstəqil muğama çevrilmişdir. “Bayatı-kürd” dəstgahının tərkibi: Bayatı-kürd, Kərküki, Bayatı-əcəm, Bayatı-kürdə Azərbaycan ilə qayıdış.

“Şur” ailəsinə aid edilən “Bayatı-kürd” “re” (fortepianoda “do diyez” səsi) mayəli şur məqam tonallığında ifa olunur.

“Bayatı-kürd” deyildikdə, kürdlərin şəninə qoşulmuş muğam nəzərdə tutulur.

Muğam bilicisi Ramiz Fəseh Azərbaycan musiqisində klassik “Bayatı-kürd” muğamının tərkibini belə təqdim edir: Cüda, Hacı Yuni, Pəhləvi, Bayatı-əcəm, Azərbaycan, Nəşibü-fəraz.

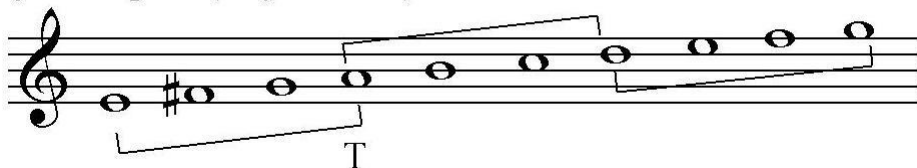
“Bayatı-kürd” muğamı dinləyicidə pərişanlıq, qəm-qüssə ovqatları yaradır.

“Bayatı-kürd” muğamı kamançada “lya” (fortepianoda “si”) mayəli



şur məqamında ifa olunur və həmin məqamın səssirasının not nümunəsi belədir:

### Şur məqamı (Bayatı-kürd)



Göründüyü kimi, şur məqamının səssirası 1-1/2-1 ton formulu üzrə üç bərabər tetraxordun qovuşuq (zəncirləmə) üsulla birləşməsindən əmələ gəlir (1-1/2-1-1-1/2-1-1-1/2-1) və xalis kvarta quruluşudur.

“**Bayatı-əcəm**” şöbəsi Yaxın və Orta Şərq xalqlarının klassik musiqisinin əsasını təşkil edən 12 muğamdan biri olan “İsfahan”da (“Qatar”la “Gəbri” arasında) ifa olunmuşdur. Bu şöbə həmçinin, “Bayatı-kürd” (“Kərküki”dən sonra) və İran musiqisində “Hümayun” (“Bəhre-nur”dan əvvəl) dəstgahlarında ifa edilir.

“Bayatı-əcəm” sözünün II hissəsi “əcəm” ərəb olmayan, iranlı mənasını bildirir. Nəticədə “Bayatı-əcəm” sözü əcəmin şəsinə qoşulan bayatı (burada muğam mənasında) deməkdir.

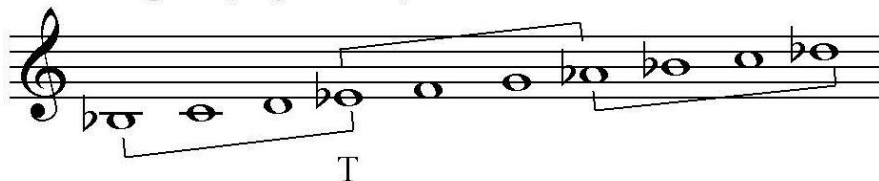
“**Bayatı-türk**” – “Şur” dəstgahının şöbəsi olub, rast məqamına keçid əmələ gətirir. Bu muğamı bəzən “Bayatı-Qacar”ın ikinci adı və variantı kimi də qəbul edirlər. Lakin “Bayatı-türk” “Bayatı-Qacar”dan xalis kvarta zildə ifa edilir. Ə.Bədəlbəyli “Bayatı-türk”ün Orta və Yaxın Şərq xalqlarının musiqisində Dügah, Feili, Şikəstə, Caməderan, Mehdi-zərrabi, Ruhül-ərvah kimi şöbələri birləşdirən muğam olduğunu qeyd edir.

Ə.Bədəlbəylinin qeydlərinə görə, XIX əsrdə Qarabağ məktəbinin nümayəndələrinin “Bayatı-türk”ü şöbə şəklində “Rast” dəstgahında “Əraq”la “Bayatı-Qacar” arasında ifa etmişlər.

“Bayatı-türk”ün adından bəlli olur ki, bu muğam türklərin şəsinə qoşulmuşdur.

“Bayatı-türk” muğamı köndələn neydə “mi bemol” (fortepianoda “re” səslənir) mayəli rast məqamında ifa olunur və səssirasının not nümunəsi:

### Rast məqamı (Bayatı-türk)



Not nümunəsindən göründüyü kimi, rast məqamının səssirası 1-1-1/2 ton formulu üzrə üç bərabər tetraxordun qovuşuq üsulla birləşməsindən əmələ gəlir (1-1-1/2-1-1-1/2-1-1-1/2) və xalis kvarta quruluşudur.

“**Bayatı-ərəban**” “Şüştər” səsdüzümünə və məqamına mənsub şöbə-

dir. “Bayatı-ərəban” sözünün mənası ərəblərin şəninə qoşulmuş muğam deməkdir.

“Bayatı-ərəban” muğamı kamançada “lya” (fortepianoda “si”) mayəli şüştər məqamında ifa olunur və həmin məqamın səssirasının not nümunəsini təqdim edirik:

### Şüştər məqamı (Bayatı-ərəban)



Not nümunəsindən görüldüyü kimi, şüştər məqamının səssirası  $1/2-1-1/2$  ton formulu üzrə iki bərabər tetraxordun yanaşı üsulla birləşməsindən əmələ gəlir ( $1/2-1-1/2-1.1/2-1/2-1-1/2$ ) və xalis kvinta quruluşudur, artırılmış sekundalı məqamdır.

“Bayatı-feli” klassik musiqidə “Rəhəvənd” dəstgahında “Məsihi” guşəsi ilə “Ayaq” arasında ifa edilən funksional guşədir.

“Bayatı-feli” “Şüştər” muğamına keçid əmələ gətirir və kamançada “re” (fortepianoda “mi”) mayəli şüştər məqamında ifa olunur. Baxmaya-raq ki, “Rəhəvənd” “Şur” ailəsinə aid edilir. “Bayatı-feli” guşəsi ifa edilən şüştər məqamının səssirasının not nümunəsini təqdim edirik:

### Şüştər məqamı (Bayatı-feli)



Not nümunəsindən görüldüyü kimi, şüştər məqamının səssirası  $1/2-1-1/2$  ton formulu üzrə iki bərabər tetraxordun yanaşı üsulla birləşməsindən əmələ gəlir ( $1/2-1-1/2-1.1/2-1/2-1-1/2$ ) və xalis kvinta quruluşudur, artırılmış sekundalı məqamdır.

“Bayatı-feli” sözü adından görüldüyü kimi, iki muğamı özündə əks etdirir: “Bayatı” və “Feli”. Bu söz – “Bayatı-feli” bir neçə mənada açılır: 1. İki məlum muğamın (“Bayatı” və “Feli”) sintezi, birləşdirilməsi; 2. Hərəkətli “Bayatı” muğamı; 3. “Feli”nin bayatsayağı ifası (burada bayat eli nəzərdə tutulur).

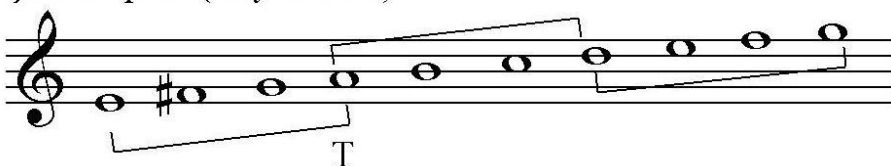
Ə.Bədəlbəyli “Bayatı-race”nin İran musiqisində klassik şur məqamına əsaslanan “Əfşarı” (“Camədərən”lə “Muyə” arasında) və “Nəva” (“Nəhoff”lə “Həzin” arasında) dəstgahlarının tərkibində ifa edilən guşə olduğunu qeyd edir (1, s. 29).

Bayatı sözünün mənşəyi məlumdur. Ərəb sözü olan “race” isə dilimizdə “məxsus, yaxud aid olan” deməkdir. Nəticədə “Bayatı-race” bayata

məxsus, yaxud məxsusi muğam mənalarını ifadə edir.

“Bayatı-race” muğamı kamançada “lya” (fortepianoda “si”) mayəli şur məqamında ifa olunur və həmin məqamın səssirasının not nümunəsi:

Şur məqamı (Bayatı-race)

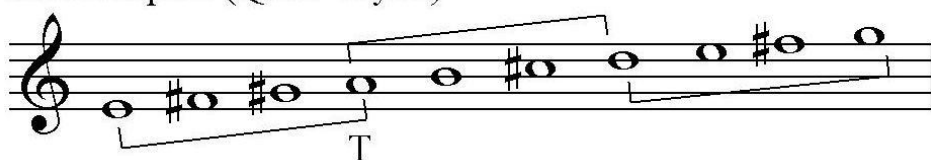


Not nümunəsindən görüldüyü kimi, şur məqamının səssirası 1-1/2-1 ton formulu üzrə üç bərabər tetraxordun qovuşuq üsulla birləşməsindən əmələ gəlir (1-1/2-1-1-1/2-1-1-1/2-1) və xalis kvarta quruluşludur.

“Qatar-bayati” “Qatar” muğamının “Çoban-bayati” intonasiyaları ilə səsləndirilən növüdür. Bu, “Qatar” və “Çoban-bayati” muğamlarının sintezindən yaranmışdır. Lakin “Qatar-bayati” muğamı “Qatar”dan fərqli olaraq “Çoban-bayati”nin kadensiyaları ilə tamamlanır.

“Qatar-bayati” muğamı kamançada “lya” (fortepianoda “si”) mayəli rast məqamında ifa edilir və onun səssirasının not nümunəsi belədir:

Rast məqamı (Qatar-bayati)



Göründüyü kimi, rast məqamının səssirası 1-1-1/2 ton formulu üzrə üç bərabər tetraxordun qovuşuq üsulla birləşməsindən əmələ gəlir (1-1-1/2-1-1-1/2-1-1-1/2) və xalis kvarta quruluşludur.

Tədqiqat nəticəsində bir sıra “Bayat” adlı muğamların birmənalı şəkildə Azərbaycana məxsus olduğu sübuta yetirilir. Yəni araşdırmada deyilən fikirlər özünün həm nəzəri-praktiki cəhətdən, həm də etimoloji baxımdan təsdiqini tapır. Tədqiq olunan muğamlar bayatışiraz, rast, şur və şüştər məqamlarının səssirası ilə qurulmuşlar. Dahi Üzeyir Hacıbəylinin (1885-1948) təbirincə desək, “bayatışiraz və şur məqamı harmonik minor, rast major, şüştər minor qamlarına uyğun gəlir”.

Muğam sənəti ulu Tanrının Azərbaycan xalqına bəxş etdiyi ən gözəl nemətlərdəndir. Əsrlər boyu xalqımızın maarifləndirilməsi, estetik zövqünün formalaşması və inkişafında muğam sənətinin böyük rolu olmuşdur.

#### Ədəbiyyat:

1. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969.
2. Kitabı Dədə Qorqud (tərtibçi, çapa hazırlayanı, ön sözün və lüğətin müəllifi Samət Əlizadə). B.: Yeni nəşrlər evi, 1999.
3. R.Rzayeva-Bağirova. Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim. B.: Işıq,

1986.

4. Əlihüseyn Dağlı. Ozan Qaravəli (5 hissəli, III hissə, “Xançobanı” və “Çoban-bayati” adlı məqalə). AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondu. C-1021/9974 şifrəli əlyazma.
5. Səfərova Z.Y. Qədim Azərbaycan musiqi terminləri lüğəti (S.Urməvi, Ə.Marağai və M.M.Nəvvabın risalələri əsasında). B.: Təbriz, 1997.
6. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat). B.: MBM, 2010.

**Аббаскули НАДЖАФЗАДЕ**

*Кандидат искусствоведения, доцент*

*E-mail: a.najafzade@yahoo.com*

**Мугамы имеющие в названиях слово “баяты”**

### РЕЗЮМЕ

В статье указывается, что термин «баят» принадлежит азербайджанской мугамной традиции. Это исследование находит свою основу как с этимологической так и с теорико-практической точки зрения. Из исследуемых мугамов лады баятышираз и шур подходят (совпадают) с гармоническим минором, лад раст с мажором, а шюштер с минорными гаммами.

**Ключевые слова:** *баяты, Деде Горгуд, “Зенги-шютюр”, Абдулгadir Марaгалы, Мирза Фарадж Рза оглы*

**Abbasgulu NAJAFZADEH**

*Candidate of study of Art, Assistant professor*

*E-mail: a.najafzade@yahoo.com*

**Mugams in the name word "Bayat"**

### SUMMARY

The article states that the term "Bayat" belongs to the tradition of the Azerbaijani mugam. This study finds its foundation as an etymological as well as with the theory and practical point of view. From the study mugam frets bayatyshiraz and shuras fit (match) with the harmonic minor, C major way rast and shyushter with minor scales.

**Key words:** *Bayati, Dede Gorgud, “Zengi-shyutyur”, Abdulgadir Maragali, Mirza Faraj Rza*

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq doktoru, professor İlqar İmamverdiyev;  
sənətşünaslıq namizədi, professor Malik Quliyev.

*Afət NOVRUZOV*  
*Sənətşünaslıq namizədi, dosent*

**ƏHSƏN DADAŞOVUN İFASINDA  
“RAST” MUĞAMININ ÖZÜNƏMƏXSUSLUQ  
MƏZİYYƏTLƏRİNİN TƏHLİLİ**

**Açar sözlər:** *Əhsən Dadaşov, tar, “Rast” muğamı, ifaçılıq məziyyətləri*

Muğamlar şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi kimi Azərbaycan xalqının qədim mənəvi abidəsidir. Qan yaddaşımız olan muğamların tarixən inkişaf edib yaşamasında bizim görkəmli xanəndə və instrumental muğam ifaçılarımızın əvəzsiz rolu danılmazdır.

Bu mənada instrumental muğam ifaçılığımızın ustad sənətkarlarından biri olan Əhsən Dadaşov da zəngin ifaçılıq irsi ilə musiqi sənətinin XX əsrdə inkişafında və təbliğində əlahiddə xidmətlər göstərmişdir.

Əhsən Dadaşov, müəllimləri Mirzə Mənsur Mənsurov, Əhməd Bakıxanov, Ənvər Mənsurovdan klassik muğam ifaçılığının sirlərinə dərinlən bələd olmuş və bu ənənələrə söykənərək XX əsrdə özünəməxsus ifaçılıq məktəbi yaratmışdır.

Onu vurğulamaq lazımdır ki, Şərqi xalqlarının da musiqi üslubunu dərinlən bilən və ona həssaslıqla yanaşan böyük musiqiçi Ə.Dadaşov Azərbaycan muğamına təkraredilməz sənəti ilə yeni zövq gətirmişdir. Bununla da o, tar – muğam ifaçılıq məktəbi haqqında təəssüratları daha genişmiqyaslı etmişdir.

Əhsən Dadaşovun lentə yazdırdığı “Rast”, “Şur”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Hümayun”, “Orta-Mahur”, “Zabul-Segah” və s. bu kimi digər səpkili janrları əhatə edən ifaları musiqi tariximizin parlaq səhifəsi olmaqla bərabər, həm də ifaçılıq baxımından musiqi tədqiqatçıları üçün tükənməz xəzinədir.


Bəs Əhsən Dadaşovu xalqa sevdiren və onun muğam ifaçılıq xüsusiyyətlərini xarakterizə edən əsas məziyyətlər hansılardır? Görkəmli bəstəkar, dirijor, folklorşünas Səid Rüstəmovun təbirincə desək, “Ə.Dadaşovun çalğısındakı özünəməxsus xüsusiyyət təbiilik, incə zövq və şirinlikdir. Bununla belə o, həm də iti və təmiz xallar vurmaqda da ustadır”.

Elə qeyd edilən xüsusiyyətlərin bariz nümunəsini məqaləmizdə tədqiq-

qat obyektinə çevirdiyimiz “Rast” muğamının lent yazısında da müşahidə edə bilərik.

Solo şəklində ifa edilən bu muğamın “Bərdaşt”, “Mayə”, “Üşşaq”, “Hüseyni”, “Vilayəti”, “Dilkeş”, “Kürdü”, “Rast”a ayaq (kadans) şöbə və guşələrindən istifadə edilir.

Ə.Dadaşovun ifa etdiyi “Rast” muğamının elə ilk xanələrində biz ustad tarzənə xas olan özəl cəhətlərlə rastlaşırıq. Bu özəl cəhətlərdən biri

odur ki, kvarta sıçrayışı ilə başlanan (  və s.) “Bərdaşt”a (musiqiçilər bu şöbəni “Novruzı-rəvəndə” adlandırırlar) tarzən fərdi yanaşaraq onu qammavari pasajla rəvnəqləndirir (nümunə № 1-in birinci və üçüncü xanələri). “Bərdaşt”da lakoniklik özünü bürüzə verməklə yanaşı, təkrarlı musiqi düzümlərində variantlı mizrab ştrixlərinin işlədilməsi, özünəməxsus dinamizm elementləri ( $\phi$ ,  $\pi$ ,  $\langle$ ,  $\rangle$  və s.), sezura bölgüləri və s. məziyyətlər diqqəti cəlb edir.

“Bərdaşt” şöbəsinin ifaçılığında əsasən, xoş əhval-ruhiyyə hökm sürür desək, heç də mübaligəyə yol vermərik. Əzəmətli başlanğıc bizə, sanki bəzi operalarda səslənən müqəddiməni xatırladır (Nümunə 1).

## Bərdaşt

Not yazısı Afət Novruzovundur

*Lento*



*simile*

*rit.*

*a tempo*

*Lento*

12 *p p p p* *rit.* *a tempo p p*

14 *V* *rit.* *vibz*

16 *mp* *rit.*

“Bərdaşt”dan sonra gələn “Mayə” şöbəsinin musiqi fraqmentlərində müşahidə etdiyimiz odur ki, haqqında danışdığımız şöbənin musiqi tematikasında obrazlılıq, Ə.Dadaşovun interpretasiyasında, özünəməxsus musiqi və cümlə quruluşları ilə təcəssüm etdirilmişdir.

Eyni zamanda şöbənin tam kadanslarında “Mayə” (sol) səs pilləsinin uzadılması prosesində paralel olaraq polifonik ünsürlü aşağıya doğru qammavari hərəkətlər (nümunə № 2b-nin yeddinci xanəsi), musiqi ibarələrində zəng simlər vasitəsi ilə öz-özünü müşayiət priyomları<sup>8</sup> (nümunə 2c) və s. bu kimi instrumental effektlər ustad tarzənin ifasını səciyyələndirən xüsusiyyətlərdəndir.

İndi də biz “Mayə” şöbəsinin təfsir xüsusiyyətlərini aşağıdakı musiqi fraqmentləri ilə izləyək (2a, 2b, 2c).

### Nümunə 2a

*Lento Mayo*

1 *p p p p* *simile p p p* *rit.*

3 *vib* *a tempo*

4 *rit.*

5 *vib* *a tempo*

6 *a tempo*

7 *a tempo*

Nümunə 2b

*Lento*

*Mayə*

Musical score for Nümunə 2b, Lento Mayə. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and contains a series of eighth notes with a triplet of three eighth notes marked with a '3' and a 'V' above it. The word 'simile' is written above the staff. The second staff starts at measure 4 and includes vibrato markings ('vib') and 'V' markings above notes. The third staff starts at measure 7 and also includes vibrato markings. The fourth staff starts at measure 10 and includes vibrato markings. The fifth staff starts at measure 12 and includes a triplet of three eighth notes marked with a '3'. The sixth staff starts at measure 13 and includes a 'V' marking above a note. The seventh staff starts at measure 14 and includes a 'pp' dynamic marking below the staff and a 'V' marking above a note. The eighth staff starts at measure 16 and includes a 'V' marking above a note.

Nümunə 2c

*lento Mayə*

Musical score for Nümunə 2c, lento Mayə. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and contains a series of eighth notes with a 'V' marking above a note. The second staff starts at measure 3 and includes a triplet of three eighth notes marked with a '3' and a 'V' marking above a note. The word 'meno mosso' is written below the staff. The third staff starts at measure 6 and includes a 'V' marking above a note.



Əhsən Dadaşovun təfsir məziyyətlərindən biri də odur ki, onun ifaçılığında belə kiçik motivlər də mühüm mənə kəsb edərək, bitkin bir obrazlılıq yaradır. Və muğamın dinamik inkişafında bu kiçik motivlər əhəmiyyətli mahiyyət daşıyır.

Misal üçün “Üşşaq” şöbəsinin sərbəst metro-ritmik ölçüsünə əsaslanan melodik ibarələrdə eyni musiqi motivindən aşağıdakı şəkildə istifadə etməsi bunu sübut edir.

Belə ki, “Üşşaq” şöbəsinin musiqi ibarələrinə məxsus (♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩ və s.) musiqi düzümlərindən birinci dəfə qısa kadanlsa (Nümunə 3a), ikinci dəfə nisbətən genişlənmiş tam və yarımkadansla (Nümunə 3b), üçüncü dəfə isə melodik cəhətdən daha inkişaflı formada solist tərəfindən şöbənin təcəssüm etdirməsi bu qəbildəndir (3a, 3b, 3c).

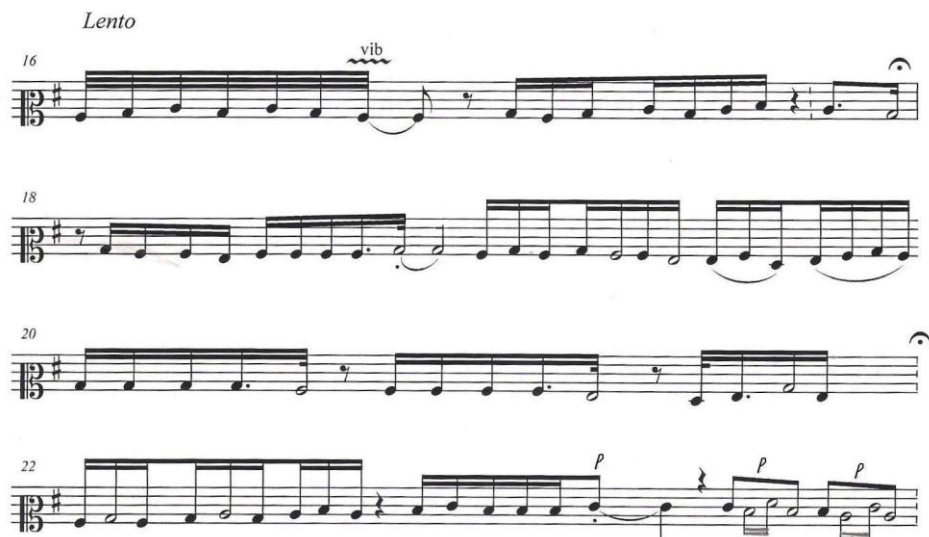
### Nümunə 3a





### Nümunə 3b



### Nümunə 3c



Bir cəhəti də qeyd edək ki, “Rast”da “Üşşaq”ın tamamlanmasında ifa edilən gəzişmə də tarzənin təfsirində cazibədar və effektlidir. İfa prosesində rabitəli səs ötürmələri bizə kamanlı alətlərə məxsus səsləniş tərzlərini xatırladır. Bu xüsusiyyət yalnız Ə.Dadaşova xas olan üslubdur. O, burada səslərin aşağı-yuxarı hərəkətlərində sağ əl texnikasına aid qoşa mizrablardan (  ), sol əldə isə “lal barmaq”lar ( *P* ) işlətməklə öz ifaçılıq qəlbi ilə həmin guşəni həm də dinamik çalarlar (  ) ilə zənginləşdirir. İndi deyilənləri not nümunəsində nümayiş etdirək (Nümunə 4).

Nümunə 4  
*Lento* “Üşşaq”ın tamamlanması  
*ad libitum*

“Rast” muğamının dramaturji inkişafının növbəti mərhələsi “Vilayəti” şöbəsidir. Adını çəkdiyimiz şöbədə ifa məziyyətləri ondan ibarətdir ki, burada Ə.Dadaşov ifaçılıq ornamentləri ilə yanaşı (qısa forşlaq, vibrasiya və s. bu kimi bəzək işarələri), tarın registr və tembr imkanlarından rəngarəngliklə istifadə etmişdir. Qeyd etdiyimiz bu ifaçılıq məziyyətlərini aşağıdakı not nümunələrində daha aydın müşahidə etmək olar (Nümunə 5a, 5b).

Nümunə 5a

*Lento* Vilayəti

Nümunə 5b

“Vilayəti” şöbəsinin bir oktava yuxarıda səsləndirilən əhval-ruhiyyəli musiqi düzümlərindən sonra (5b), tarzən “Dilkeş” şöbəsinə keçmək üçün özünəməxsus keçidlər edir.

Məhz burada həmin keçidlər ilə ifaçı növbəti şöbəyə keçmək üçün məntiqi əlaqə yaradaraq onu təsdiqləyir. Bu zaman tarzən əsasən, tarın ifadə vasitələrindən olan lal barmaq (*P*), xum (☞), vibrasiya (~~~~) kimi melizmatik üsullardan geniş istifadə etməklə yanaşı, tremola, üst, alt mizrablar, qarışıq ştrixlərdən istifadə edir (6).

### Nümunə 6

*Lento*

Keçidlərdən sonra tarzən “Dilkeş” şöbəsinin musiqi tematikası əsasında bir neçə melodik ibarələrlə manevr edərək, şöbəyə məxsus lirik əhval-ruhiyyə yaradır (Nümunə 7a). Və bu qeyd etdiyimiz manevrlərin ardınca “Dilkeş” şöbəsi başlanır. Bu şöbə üçün ləngərli ifa fərqləndirici aramlı çalğı üslubu daha xarakterik şəkildə özünü büruzə verir (Nümunə 7a, 7b).

### Nümunə 7a,7b

Növbəti gələn “Kürdü” şöbəsinin təfsirində biz parlaq təzadlı ifaçılıq məziyyətləri ilə rastlaşırıq. Belə ki, burada Ə.Dadaşova məxsus aramlı ifa ilə yanaşı (Nümunə 8a), onun tara xas virtuoz tipli, tədricən tezləşən iti sürətli qeyri-adi gəzişmələrinin şahidi oluruq (Nümunə 8b). Və bu gəzişmələr şöbənin inkişafında yeni mərhələ yaratmaqla bərabər, həm də ifaçılıq dinamikası baxımından daha da onu yeni təfsir əlamətləri ilə zənginləşdirir (Nümunə 8a, 8b).

### Nümunə 8a

*Lento-rubato*  
Kürdü vib.

3 4 7 11 5 7

*P P P P*

*meno mosso-----*

*lento rubato (3)* vib. *P P*

### Nümunə 8b

*Tez-tez* simile (3)

3 (2) (3)

Onu da qeyd etməliyik ki, “Kürdü” şöbəsinin yekunlaşdırıcı musiqi düzümlərində biz, “Dəşti” və “Şur” muğamına məxsus epizodik olaraq sekvensiyalı intonasiyalara rast gəlirik. Və bu intonasiyaların ardınca əvvəl “Vilayəti” şöbəsinə, sonra isə “Rast” muğamına “Qayıdış”<sup>11</sup> (ayaq) edilərək muğam başa çatdırılır.

Yuxarıda göstərdiyimiz bu yönəlmə xüsusiyyətlər də məhz Əhsən Dadaşovun ifaçılıq üslubunu müəyyənləşdirən amillərdən biridir.

Beləliklə, tədqiq etdiyimiz “Rast” muğamının ifaçılıq məziyyətlərinə əsasən, belə nəticəyə gəlirik ki, Əhsən Dadaşov klassik muğam ifaçılığının keyfiyyətlərini yaşadaraq öz ifaçılıq üslubu ilə Azərbaycan muğam sənətini daha zənginləşdirmişdir.

### Qeydlər:

1. “Rast” muğamının lent yazısında, balaban alətindən Ə.Dadaşov ilk dəfə olaraq “dəmsaz” (orqan punktu) kimi istifadə edir. Balabanda tarzəni Tənha Qiyasov müşayiət edir.
2. += Tarda muğam pərdəsindən istifadə edilir. Yəni 1/3 ton səs zilləşir (işarə BMA-nın professoru, kamanzən Arif Əsədullayevin not yazısından götürülmüşdür).
3.  $\dot{P} - \dot{P} . - \dot{P} .. - \dot{P} \dots =$  lal barmaq; Hər hansı səsin üstündə bu işarələrdən qoyularsa, həmin səsə mizrab vurulduqdan sonra digər barmaq ani olaraq (1 yazılıbsa 0,5 ton, 1 bir nöqtəli yazılıbsa 1 ton, 1 iki nöqtəli yazılıbsa 1,5 ton, 1 üç nöqtəli yazılıbsa 2 ton) yuxarıdakı səsə toxundurulur. (Yenə orada s. 8 Ə.M.).
4. → = barmaq sürüşdürülməsi; Hər hansı bir səsdən sonra bu işarə qoyularsa, həmin səsə mizrab vurulduqdan sonra barmaq işarə istiqamətində sürüşdürülür. (Əkrəm Məmmədli “Azərbaycan muğamları”. s. 7 Bakı, 2010).
5.  $\sphericalangle$  = xum vermə ; tarın çanaq hissəsini sinəyə sıxaraq qolunu özünə tərəf çəkirsən, bu hərəkətdən sonra tarda rezonans əmələ gəlir ki, buna xum vermə deyilir (Yenə orada s. 7 Ə.M.).
6.  $\updownarrow$  = Qırtma; Hər hansı səsdən sonra dairə şəklində olan və bizim qırtma adlandırdığımız bu işarə gələrsə, həmin işarədən əvvəlki nota mizrab vurulduqdan sonra, barmaq ilə simi çəkərək digər barmaq qırtma yazılan səsin üzərinə qoyulur. Bu zaman qırtma işarəsi yazılan səs çox incə və sakit səslənir (Yenə orada s.7 Ə.M.).
7.  $\sim$  = vibrasiya bənzər; Hər hansı səsin üstündə bu işarə qoyularsa, həmin səsə mizrab vurularaq, cüzi vibrasiya edilir. (Yenə orada s. 8 Ə.M.).
8. Göstərilən ifaçılıq priyomları istedadlı bəstəkar, Əməkdar incəsənət xadimi Vasif Allahverdiyevin solo tar üçün (müşayiətsiz) “Qarabağ balladası”nda da öz əksini tapmışdır. Burada “sol” zəng simləri tərs mizrabla (V), sarı simdə olan “sol” notu isə 3-cü barmaqla mizrabsız çalınır.

9. ↔ = İkitərəfli barmaq sürüşdürülməsi; Hər hansı bir səsin üstündə bu işarə qoyularsa, həmin səse mizrab vurulduqdan sonra barmaq yuxarı və öz istiqamətində sürüşdürülür (özü, yuxarı – özü) (Yenə orada s. 7 Ə.M.).
10. – = Tarda muğam pərdəsindən istifadə edilir, yəni 1/3 ton səs bəmləşir (Arif Əsədullayev).
11. İstifadə olunan termin Respublikanın xalq artisti, Şöhrət ordenli, sənət-şünaslıq doktoru, professor Ramiz Zöhrabova məxsusdur.

#### **Ədəbiyyat:**

1. Məmmədov N. Azərbaycan muğam dəstgahı “Rast”. Moskva, 1978.
2. Zöhrabov R. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisi: muğam-dəstgahlar və zərbi muğamlar. Bakı, 2010 (rus dilində).
3. Əsədullayev A. “Rast”, “Çahargah”. Bakı, 2005.
4. Məmmədli Ə. Azərbaycan muğamları. Bakı, 2010.

**Афет НОВРУЗОВ**

**Анализ своеобразной идентичности мугама  
«Раст» в исполнении Ахсан Дадашова**

#### **РЕЗЮМЕ**

В статье анализируются особенности интерпретации мугама «Раст» в исполнении большого музыканта, мастера-тариста Ахсан Дадашова.

**Ключевые слова:** *Ахсан Дадашов, тар, мугам «Раст», преимущество исполнения*

**Afat NOVRUZOV**

**The analyze of proper pride of mugam  
“Rast” performed by Ahsan Dadashov**

#### **SUMMARY**

Interpretational feature of mugam “Rast” performed by great musician, venerable tar playing Ahsan Dadashov is analyzed in the article.

**Key words:** *Ahsan Dadashov, tar, mugam “Rast”, performing dignities*

**Rəyçilər:** professor Vaqif Əbdülqasimov;  
dosent Gülağa Zeynalov.

*Məmməd ƏLİYEV*

*Azərbaycan Respublikası "SPACE" Müstəqil  
Teleradio MMC böyük redaktor*

## **GÜLARƏ ƏLİYEVANIN AZƏRBAYCAN MƏDƏNİYYƏTİNİN İNKİŞAFINDA XİDMƏTLƏRİ**

**Açar sözlər:** *Gülarə Əliyeva, Qərb musiqi alətləri, instrumental ansambl, instrumental musiqi*

Azərbaycan musiqi salnaməsində öz dəsti-xətti olan, heç bir musiqiçini təkrarlamayan, sənətşünaslıq namizədi, musiqişünas-alim, pianoçu, bəstəkar Gülarə Əziz qızı Əliyeva Azərbaycanda instrumental ansambl yaradıcılığında yenilik edərək sənət aləmində fərqli bir musiqi kollektivi olan "Dan ulduzu" instrumental ansamblını yaratdı. 1966-cı ilə qədər Azərbaycanda fəaliyyət göstərən instrumental ansamblarda istifadə edilən xalq çalğı alətlərindən fərqli olaraq, Gülarə Əliyeva rəhbərlik etdiyi instrumental ansamblına Qərb musiqi alətlərini – skripka, violonçel, fleyta və s. əlavə etdi. O, Qərb musiqi alətləriylə birlikdə Azərbaycan və Şərqi milli musiqi alətlərinin kollektivçilik vəhdətini yaradaraq istər bəstəkar əsərlərini, istər instrumental musiqiləri, istərsə də fantaziyaları, süitaları müşayiət etmək qüdrətinə malik "Dan ulduzu" instrumental ansamblı ilə fərqli və fərdi ifalar lentə yazdırdı.

Gülarə xanım musiqimizin ənənələrini qoruyub saxlayaraq sənət əsərlərimizə xələl gətirmədi, əksinə Qərb və Azərbaycan musiqi alətlərinin sintesini yaradaraq onu daha da kamilləşdirdi və yaratdığı peşəkar kollektiv yenilikləri ilə ifalarını professional şəkildə musiqi ictimaiyyətinə təqdim etdilər və bu gün həmin incilər "Qızıl fond"da qorunur.

"Dan ulduzu" instrumental ansamblının yaradıcısı və rəhbəri Gülarə Əliyeva 1933-cü ilin oktyabr ayının 17-də görkəmli şəxsiyyət, alim, dövlət xadimi Əziz Əliyevin ailəsində dünyaya göz açıb. Uşaq yaşlarından musiqiyə bağlanan Gülarə xanım, 1950-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına daxil olur. 1955-ci ildə G.Əliyeva bu ali təhsil ocağını əla qiymətlərlə bitirir. 1951-55-ci illər (ali təhsil dövründə) professional, ali dərəcəli müşayiətçi və solo-pianoçu kimi fəaliyyətə başlayır. Onun bu istedadı musiqi kollektivlərinin diqqətindən yayınmır. 1955-66-cı illərdə Gülarə xanım Səid Rüstəmov adına Azərbay-

can televiziya və radiosunun xalq çalğı alətləri orkestrində, Əhsən Daşov adına Azərbaycan televiziya və radiosunun xalq çalğı alətləri ansamblında pianoçu kimi çalışır. 1966-cı ildən isə həyatını öz kollektivinə bağlayır. “Dan ulduzu” instrumental ansamblı tez bir zamanda təkcə ölkə daxilində deyil, həmçinin, Suriya, Livan, Əlcəzair, İsveçrə, Anqola, İtaliya, Bolqarıstan, Efiopiya, Hindistan, Finlandiya, Almaniya və digər xarici ölkələrə dövlət tərəfindən qastrol səfərlərinə göndərilir. Qastrol səfərlərində uğurla çıxış edən ansambl qısa müddət ərzində əcnəbilər tərəfindən tanınır və musiqi aləmində böyük nüfuz əldə edir.

Pianoçu Gülarə Əliyeva, həmçinin bəstəkar kimi fəaliyyətini də davam etdirir. Eyniadlı muğamlara əsaslanaraq “Şüştər” rapsodiyası, “Hümayun” süitəsi, “Şur”, “Bayatı-kürd” fantaziyaları kimi bir-birindən fərqli əsərlər yaradır. Onun bəstəkar təxəyyülündən doğan və muğama söykənən sənət inciləri “Dan ulduzu”nun ifasında lentə alınaraq Bədii Şuranın yekdil, müsbət rəyi ilə “Qızıl fond”a daxil edilir. Həm də əvəzsiz muğam bilicisi olduğunu yazdığı əsərləri ilə sübut edən Gülarə xanımı istər muğam ifaçılarını, istərsə də Qərb, Şərq musiqiçilərini heyrətləndirir. O, hər bir muğamın xarakterinə öz bəstəkar duyumunu, improvizələrini əlavə etməklə əsərlərini nota köçürür. G.Əliyeva 1966-cı ildə sənətsünaslıq üzrə namizədlik dissertasiyasını uğurla müdafiə edir. 1971-ci ildə isə əməyi ölkə rəhbərliyi tərəfindən yüksək qiymətləndirilir və “əməkdar incəsənət xadimi” fəxri adıyla təltif edilir.

Gularə Əliyeva eyni zamanda pedoqoji fəaliyyətini də uğurla davam etdirir. 1966-1988-ci illərdə Azərbaycan Dövlət İncəsənət İnstitutunda dərs deyir və qısa müddət ərzində pedoqoji fəaliyyətindəki uğurları nəzərə alınmaqla həmin təhsil ocağının “Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasına rəhbərlik etmək ona tapşırılır. Gülarə xanım musiqişünas-alim kimi gəncləri elmi axtarışlar aparmağa həvəsləndirir. Onun bilavasitə köməyi, əvəzsiz dəstəyi ilə gənc alimlər öz fəaliyyətlərinə başlayır, uğurla irəliləyərək elm aləminə yeni nəfəs gətirirlər. Gülarə xanımın elmi rəhbər kimi fəaliyyətindən ruhlanan tələbələr müəllimlərinin onlara olan etimadını doğruldurlar.

“Dan ulduzu” instrumental ansamblı bütün dövlət tədbirlərinə dəvətlər alır. Gülarə xanımın fədakar işgüzarlığı nəticəsində böyük bir “müğənni ordusu nəslı” məhz bu kollektiv vasitəsi ilə özlərini incəsənət aləmində təsdiqləyirlər. 1975-ci ildə kollektivə Zeynəb Xanlarova dəvət alır. Şövkət Ələkbərova, Yalçın Rzadə, Hüseynağa Hadıyev, Züleyxa Mirismayılova, Xədicə Abbasova, Ruhəngiz Musəvi, Kəmalə Rəhimli, Şəbnəm Tapdıqova və başqa müğənnilər ansamblı dəvət alaraq silsilə mahnılar yazdırırlar. Bəstəkar Oqtay Kazımi “Dan ulduzu” üçün məxsusi mahnılar bəstələməyə başlayır. Emin Sabitoğlu, Oqtay Rəcəbov və başqa bəstəkar-



lar Gülarə xanımın zövqünə və ansamblın nəbzinə uyğun mahnılar yazaraq repertuarı zənginləşdirirlər. Qaboyun təkrar olunmaz ifaçısı Kamil Cəlilovun kollektivə gəlişi onun həm də solo koryerasında bir dönüşə səbəb olur. İstedadlı pianoçu Həsənağa Qurbanov, görkəmli tarzən Zamiq Əliyev və başqa instrumental ifaçılar üçün “Dan ulduzu” ansamblı əsl sənət məktəbinə çevrilir. Emin Sabitoğlunun “Bu gecə” mahnısının instrumental versiyası “Dan ulduzu” ansamblının müşayiəti ilə lentə alınır. İdeya müəllifi sənətşünaslıq namizədi Gülarə Əliyeva idi.

G.Əliyeva bu ansamblı yaratmaqla sübut etdi ki, bizim bəstəkarların əsərləri Qərb musiqi alətləri ilə milli alətlərin sintezini uzlaşdırılmaqla məzmunlu səslənə bilər. Belə uğurlu yenilik dünya musiqi aləminin də diqqətini cəlb edir. Əcnəbilər Qərb musiqi alətlərini Azərbaycan instrumental ansamblında görəndə, səslənməni eşidəndə çox heyrətlənirdilər. Bu musiqi kollektivləri üçün bir tapıntı idi. Gülarə Əliyeva “Dan ulduzu” instrumental ansamblını yaratmaqla musiqi kollektivlərini yaradıcı kollektiv olmağa səslədi.

“Dan ulduzu” instrumental ansamblının hər bir lent yazısı bu gün ali və orta ixtisas musiqi məktəblərində tədris edilməli və musiqi nəzəriyyəçiləri tərəfindən tədqiq olunmalıdır. Gülarə Əliyevanın əsərləri tədris proqramlarına salınmalı, onun musiqi irsi araşdırılmalı, gənc nəsə bəstəkar-pianoçu haqqında dolğun məlumatlar verilməli, xüsusi təbliğat işi aparılmalıdır.

Gülarə Əliyevanın xatirəsinə ithaf edilmiş musiqi festivalları keçirilməlidir. Bu barədə düşünməyə dəyər!

Gülarə Əliyeva 1991-ci il iyul ayının 27-də dünyasını dəyişib.

Qızı Ayəndə xanım musiqişünas-alim kimi anasının sənət yolunu şəərəflə davam etdirir. Ayəndə xanım pedaqoq kimi fəaliyyət göstərməklə ona irsən sələf qalmış Gülarə Əliyeva sənətinin sirlərini gənc nəsə öyrədir.

Deməli, gənc nəsil musiqi irsini şəərəflə davam etdirir.

#### **Ədəbiyyat:**

1. Mehriban Əliyeva “Musiqi ensiklopediyası” Bakı.
2. Elçin Əfəndiyev “Daima təzə-tər melodiyalar...: Gülarə Əliyevanı xatırlayarkən”. “Mədəniyyət” qəzeti. Bakı, 2010.
3. Alim Nəbioğlu Dan ulduzu, susma! M.F.Axundov adına Azərbaycan Milli Kitabxanası, “Mədəniyyət, incəsənət və turizm haqqında yeni ədəbiyyat ”. B.: 2009.
4. Azərbaycan Gender İnformasiya Mərkəzi.

Заслуги Гюлары Алиевой в развитии азербайджанской культуры

РЕЗЮМЕ

В развитии музыкальной культуры Азербайджана Гюлара Алиева известна как талантливая пианистка, творческий композитор. Она является основателем инструментального ансамбля – “Дан улдузу”. В статье стараемся отметить заслуги Г.Алиевой в мире музыки и науки.

**Ключевые слова:** *Гюлара Алиева, западные музыкальные инструменты, инструментальный ансамбль, инструментальная музыка*

Mammad ALIYEV

Achiwements of Gulara Alieva in the development of Azerbaijan culture

SUMMARY

Gulara Aliyeva is known as the talented pianist and composer in the development of Azerbaijan musical culture. She is the founder of ensemble “Dan Ulduzu”. In the article we try to point G. Aliyeva’s services that she endowed to music world and science.

**Key world:** *Gulara Aliyeva, western musical instruments, instrumental music*

**Rəyçilər:** ADMİU-nin professoru Zamiq Əliyev;  
ADMİU-nun dosenti Vamiq Məmmədəliyev.

*İnara MƏHƏRRƏMOVA*  
*Naxçıvan Dövlət Universiteti*

**M.MAQOMAYEVİN “ŞAH İSMAYIL”  
OPERASININ ÜSLUBU HAQQINDA**

**Açar sözlər:** *janr, üslub, opera, muğam*

XX əsr Azərbaycan opera sənətinin təşəkkülü və inkişafında Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” operası xüsusi əhəmiyyət daşıyır. M.Maqomayev “Şah İsmayıl” operasını 1913-cü bəstələmişdir. Xatırladaq ki, əsərin libretto müəllifi olan Mirzə Əbdülqadir İsmayilzadə tanınan şair Mikayıl Müşfiqin (1908-1938) atasıdır. Lakin M.Ə.İsmayilzadə ilə M.Maqomayev qonorar məsələsində razılığa gəlmədiyindən əsər 1913-cü ildə tamaşaya qoyulmur (1). “Şah İsmayıl” operası M.Ə.İsmayilzadənin ölümündən sonra 1915-ci ildə tamaşaya qoyulmuşdur. (2, s. 45)

“Şah İsmayıl” operasının mövzusunun əsasını XV əsrdə Səfəvi dövlətinin banisi I Şah İsmayıl haqqındakı dastan təşkil edir. Operada xalq dastanının “Şah İsmayıl və Gülzar” adlı variantından istifadə olunmuşdur. Əsərdə taxt-tac uğrunda mübarizə, qəhrəmanlıq mövzuları tərənnüm edilir, eyni zamanda lirik məhəbbət hissləri də parlaq şəkildə öz təcəssümünü tapır. Əsərin əsas ideyasını məhəbbət və ədalətin zülm üzərində qələbəsi təşkil edir. Bəstəkar operadakı hadisələri dramatikləşdirir və obrazları dinamik keyfiyyətlərlə xarakterizə edir.

“Şah İsmayıl” operası beş pərdədən ibarətdir. Operada qəhrəmanların partiyalarında əsasən, “Segah”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz” və s. muğamlar üzərində qurulan improvizasiyalar səslənir. Burada həmçinin klassik opera formalarından – ariya, duet, xor, rəqs səhnələrindən geniş istifadə olunur.

Ü.Hacıbəyli yaradıcılığından örnək götürən M.Maqomayev opera yazmağa başlayarkən muğam improvizasiyasına geniş istinad prinsipinə (Şah İsmayılın və Ərəbzənginin partiyalarında) əsaslanır. Amma dərhal onu da qeyd etmək lazımdır ki, həmin dövrdə hər iki bəstəkarın qarşısında duran əsas vəzifəni – özlərinin müəllif musiqisini artırmaqla, imkan daxilində muğam improvizasiyalarını azaltmağı yaddan çıxarmayan M.Maqomayev, o zaman arzuladığı məqsədə, yəni ümumavropa tipli

opera yaratmağa imkan daxilində daha sərbəst, yaradıcı şəkildə yanaşmağa çalışırdı.

Şübhəsiz ki, M.Maqomayev qarşısına qoyduğu məsələni həyata keçirməyə başlayan zaman onun üçün artıq hazır nümunə – Ü.Hacıbəylinin Şərqdə yeni bir janrın əsasını qoyduğu operaları var idi. Amma özündən əvvəlki müəlliflərdən fərqli olaraq M.Maqomayev bir qədər fərqli mövzuya müraciət etmişdi.

“Şah İsmayıl” operasında bəstəkar tarixi mövzunu bir qədər romantik planda təqdim etmişdir. Yeni mövzu, sözsüz ki, Azərbaycan dinləyicisi üçün hələ çox yeni olan janrın tematik-obraz diapazonunu da genişləndirdi. Eyni zamanda “Şah İsmayıl” operasının mövzusunun (taxt-tac uğrunda gedən mübarizə və həm də yeni döyüşçü-qadın obrazı – Ərəbzəngi ilə bağlı olan) özü də ifadə vasitələrinin istifadəsi üçün daha geniş meydan açırdı.

Baxmayaraq ki, M.Maqomayev qəhrəmanlarının partiyalarında, onların xarakteristikasının açılması nöqtəyi-nəzərindən muğamın labüdlüyünü vacib hesab edirdi. Bununla belə bəstəkar muğamdan başqa bütün musiqini-folklor nümunələrindən sitat gətirmədən, özü bəstələməyi qarşısına məqsəd qoymuşdu. M.Maqomayev özünün müəllif musiqisini artırmağa, muğam improvizasiyalarını isə imkan daxilində, azaltmağa çalışırdı. Beləliklə, M.Maqomayev “muğam” operasını ümumavropa opera tipinə yaxınlaşdıraraq, onu əhəmiyyətli elementlərlə zənginləşdirir. Təsadüfi deyildir ki, çox zaman tənqidçilər “Şah İsmayıl” operasının ilk “muğam” operalarından klassik opera tipinə aparən “körpü” olduğunu qeyd edirdilər.

Ü.Hacıbəyli kimi M.Maqomayev də klassik opera janrının mənimsənilməsi yolu ilə hərəkət edir və Hacıbəyli kimi, o da xalq musiqisinin klassika ilə sintezinə nail olur. Lakin Ü.Hacıbəylinin ardınca gedən Maqomayev öz istiqamətinin diapazonunu bir qədər genişləndirir. Üzeyirbəy opera üslubunu yaratmaq üçün lazım olan bütün yeni prinsipləri, bütün qanunauyğunluqları doğma xalq musiqisinin özündən əxz edir və bunun əsasında da əvvəlkilərdən fərqli, keyfiyyətə yeni bir opera üslubu yaradır. Doğrudur, opera üslubu haqqında, sözün əsil mənasında biz yalnız “Koroğlu” yarandıqdan sonra danışa bilərik. Amma Hacıbəylinin ilk operalarında, gələcək bəstəkar üslubunun hər hansısa xüsusiyyətləri və yaxud da bəstəkarın bütün ömrü boyu əməl etdiyi xalq yaradıcılığına yanaşmanın müəyyən prinsipləri, az da olsa, müşahidə olunur.

“Şah İsmayıl” operasında da həmçinin, müəllif üslubu hələ tam formalaşmamışdı. Geniş planda bu haqda yalnız “Nərgiz” operasından sonra danışmaq olar. Amma Maqomayev yaradıcılığının artıq ilk mərhələsində onun üslubunun subyektiv olduğunu qeyd etmək mümkündür. Bu, sözsüz ki, hətta “Şah İsmayıl”ın musiqisində də hiss olunur. “Şah İsmayıl”ı və

bütövlükdə Maqomayevin üslubunu bir opera janrından digərinə (ümum-avropa) keçid kimi qiymətləndirmək olar. “Muğam” opera modelini əsas kimi götürərək M.Maqomayev öz əsərini Avropa operasının, opera formasının, janrın klassik prinsiplərinin xüsusiyyətləri ilə çox zərif, ətraflı şəkildə zənginləşdirir. Bu keyfiyyətlər də “Şah İsmayı”ı ənənəvi opera formalarına yaxınlaşdırır.

“Şah İsmayı” əsəri Ü.Hacıbəylinin operalarına oxşardır. Belə ki, bu operanın partiyalarında da muğam mühüm bir amildir, lakin bu muğam-operanın musiqisində, şübhəsiz ki, fərqlər də vardır. Hər şeydən əvvəl, fərqlər operada ariya, ariozo, duet və leytxarakteristikaların olması ilə əlaqədardır. Aslan şahın bütün partiyası muğam partiyası deyil, əksinə, kifayət qədər inkişaflıdır. Obraz dinamikdir. Bundan başqa Maqomayev ayrı-ayrı nömrələri daha iri kompozisiyalarda və daha fəallıqla birləşdirir. Bu cəhət I və V pərdələrdə xüsusilə nəzərə çarpır. Səhnələri orkestrin ifası birləşdirir.

“Şah İsmayı” operasında tembr cəhətdən bir-birindən fərqlənən səslər daha sərbəst və geniş şəkildə səslənir. Aslan şahın partiyası, birmənalı olaraq, mənfi tərəfdən təqdim olunmur, əksinə, onun ifasında yeni intonasiyalı, melodik, səmimi bir insanın ruhi sarsıntılarını ifadə edən musiqi səslənir. Gülzarın partiyası da yeni tərzdə səslənir. Onun partiyası yüksək qadın səsi ilə – sopranoda təqdim olunur və bu partiyada muğam improvizasiyaları yoxdur.

Eyni zamanda qeyd edək ki, M.Maqomayev heç də böyük, geniş inkişaflı muğam fraqmentlərini səsləndirməyə can atmır. Təsədüfi deyil ki, o illərdə operanın, opera janrının vəzifələrini başa düşməyən dinləyicilər Maqomayevi muğamları bilməməkdə günahlandırır və deyirdilər ki, “o, muğam epizodlarını kadensiyalı sonluğa gətirib çıxarmır”, “heç bir muğam bütövlükdə səslənmir”.

Maqomayev özünün doğma musiqisinə istinad edərək, homofon musiqinin qanunlarını yaradıcı şəkildə dərk etməyə və onları Azərbaycan musiqisinə tətbiq etməyə çalışır. Bəstəkar melodikada intonasiya cəhətdən sabitliyin daha az olmasına çalışır, milli-xalq musiqisindən fərqli olaraq, Avropa musiqisi üçün daha səciyyəvi olan sıçrayışlardan yan keçmirdi. Maqomayevin melodikasında sinkopaları, ləngimələri, əksildilmiş və artırılmış intervallara hərəkəti tez-tez müşahidə etmək olar.

M.Maqomayev nə Avropa musiqisi üçün səciyyəvi olan qeyri-sabit intervallara ekspressiv sıçrayışlardan, nə də qəfil melodik zirvədən imtina etmir. Amma əsas məsələ odur ki, bütün bunların hamısı milli təfəkkür üçün səciyyəvi olan modelə tətbiq edilir.

Ən başlıcası isə melodiyanın subyektiv çalarlarla təqdim olunmasıdır (səslənməsidir). Maqomayev melosunun daha bir xüsusiyyəti diqqəti cəlb edir: bir çox lirik və marş-mahnı epizodlarda bəstəkar melodiyanın (hətta

muğamın da) ritmik şəklini sadələşdirir. Melodiyadan kiçik bölünmələr, bəzəklər çıxarılır, buraya vurğululuq daxil edilir, səslənən hər bir ton (səs) mühüm əhəmiyyətə malik olur. Bütövlükdə, Maqomayev melosu simmetrikliliklə səciyyələnir (ola bilər ki, bu, marşlılığa, dəqiq ritmə meyilliliklə bağlıdır).

Maqomayev period (dövr) formasını müxtəlif cür istifadə etməyə can atır. O tez-tez kvadrat formalı melodik ifadələrdən istifadə edir, onları sintaksis kadanslarla, müxtəlif təkrarlarla bitirir. Maqomayev kuplet prinsipindən və reprizalı-refrenli üçhissəli formadan aktiv şəkildə istifadə edir. Bir vaxtlar operanın inkişafı prosesində bəstəkarlar təzadlı-tərkib formaya müraciət etdikləri kimi, Maqomayev də şöbələri vahid lad inkişafı əsasında birləşdirərək, həmçinin təzadlı-tərkib formaya müraciət edir. Belə ki, məsələn, “Şah İsmayıl” operasının “Müqəddimə”si təzadlı-tərkib formada ifadə olunmuşdur.

Operada “Rast” muğamından (sözsüz ki, fraqment halda), “Hüseyni” rəngindən sitat gətirilir: I pərdədə Aslan şahın, Rammalın rəqətiyində; Əbuhəməzə və ibn Tahirlə olan fraqmentdə; IV pərdədə Vəzir və əyanların səhnəsində “Şələlə” rəqsindən istifadə olunur; I pərdədə Vəzirin rəqətiyində, V pərdənin sonuncu xorunda. “Şah İsmayıl”da “Gözəllərin gözəli” (İsmayıl şahla Gülzarın duetində), “Qadan alım, ay qaragöz”, “Ay dili-dili”, “Bahar”, “Göydə göyərçin olar” mahnılarından və “Vağzalı” rəqsindən istifadə olunur.

Bütövlükdə operanı nəzərdən keçirdikdən sonra demək olar ki, M.Ma-qomayev Azərbaycan operasının inkişaf prosesini, bu janrı ümumavropa opera tipinə yaxınlaşdırmaq istiqamətində davam etdirmişdir.

Opera janrını inkişaf etdirməklə Ü.Hacıbəylinin ardınca gedən Maqomayev onun kimi, ilk nümunələrdən klassik tipə doğru, amma bir qədər fərdi yolla hərəkət edir. Ü.Hacıbəyli isə xalq musiqisinin bütün janrlarını sintezləşdirməyə və bu sintezdən yeni keyfiyyət, yeni opera üslubu əldə etməyə çalışır.

Üzeyirbəy kimi M.Ma-qomayev də Azərbaycan musiqisinin bütün janr və formalarına istinad edir, onu Avropa musiqi təfəkkürünə xas olan elementlərlə zənginləşdirir. Bəstəkar “muğam” operasını “avropalaşdırmaq”, onu Avropa tipinə yaxınlaşdırmağa çalışır.

Müxtəlif yaradıcı şəxsiyyətlər eyni məqsəd və eyni əsas vəzifəni əldə tutaraq onları milli ənənələrlə Avropa janrlarının, janr normalarının birliyinə gətirib çıxardılar.

Mövzunun, operaların məzmununun müxtəlifliyi, həmçinin fərdi yaradıcılıq qabiliyyəti gələcəkdə Azərbaycan opera yaradıcılığının üslub rəngarəngliyinə yol göstərən operaların üslubunda da özünü göstərdi.

### **Ədəbiyyat:**

1. Əbdülqadir İsmayılzadə. Məktub. // “Sədayi-həqq” qəzeti, 26 aprel 1913-cü il.
2. Əsədullayev T.M. “Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasına bir nəzər. // “Konservatoriya” jurnalı, № 2 (12), B.: 2011, s. 45
3. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей., Гос. Изд. 1973 г.
4. Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. М.: Советский композитор, 1982 г.
5. Касимова С. Из истории азербайджанской оперы и балета (1908-1988). Б.: Адильоглы, 2006.

**İnara MAGERRAMOVA**  
**«Шах Исмаил» - опера выдающегося**  
**азербайджанского композитор М.Магомаева**

### **РЕЗЮМЕ**

Предлагаемая ко вниманию статья И.Магеррамовой посвящается опере «Шах Исмаил» опера выдающегося азербайджанского композитора М.Магомаева. В статье анализируются некоторые жанровые и стилистические особенности оперы. Отмечается роль мугама, народных песен и танцев, используемых в этом произведении.

**Ключевые слова:** жанр, стиль, опера, мугам

**İnara MAGERRAMOVA**  
**“Shah Ismayil” by prominent azerbaijani**  
**composer Muslim Maqomayev**

### **SUMMARY**

The article is devoted to the opera entitled “Shah Ismayil” by prominent Azerbaijani composer Muslim Maqomayev. The article gives detailed information about the opera genre and stylistic qualities. The roles and importance of mugham, folk songs and dances are analyzed in the article as well.

**Key words:** genre, style, opera, mugham

**Rəyçilər:** professor Vaqif Əbdülqasımov;  
dosent Vasif Allahverdiyev.

*Leyla ZÖHRABOVA*

*BMA-nın baş müəllimi, fəlsəfə doktoru*

## XALQ MAHNILARI XANƏNDƏ VƏ SAZƏNDƏ İFAÇILIĞINDA

**Açar sözlər:** *xanəndə və sazəndə dəstəsi, xalq mahnıları, ifaçılıq*

Xalq mahnılarında böyük ideyalar, dərin fikirlər, həyəcanlı hisslər, insanı həyata bağlayan lirik duyğular öz əksini tapır.

Hər bir xalq mahnısının özünəməxsus melodiyası, ritmi vardır. Mahnı yarananların adları isə əsasən, naməlumdur. Lakin hər bir mahnının melodiyasının, sözlərinin müəllifi və ilk ifaçısı vardır.

Ayrı-ayrı musiqi istedadına malik olan adamların yaratdığı mahnılar, sevilib kütlələr arasında geniş yayılaraq xalqın malına çevrilmişdir. Əvvəllər mahnılar nəsil-dən-nəslə keçərək nota yazılmadan, “səsdən” qavrama ilə öyrənilirdi. Sonrakı dövrlərdə mahnılar nota salınmağa başlayır.

Xalq mahnıları rəqslərə nisbətən daha mürəkkəb janrdır. Çünki, o, bədii sözlə, mətnlə musiqinin vəhdətindən yaranır. Təsadüfi deyil ki, xalq mahnılarını sinkretik sənət növü kimi adlandırılırlar. Mahnının melodiyasını bilməklə yanaşı, onun mətnini də bilmək, musiqinin tələbinə görə, hecalara düzgün bölüb oxumaq vacibdir. Oxuyan müğənni mütləq musiqini dəqiqliyi ilə dinləciyə çatdırma bilməlidir.

Xalq mahnılarının tarixi çox qədimdir. Bu haqda akademik Rasim Əfəndiyev yazır: “Mahnılar çox ehtimal ki, xalqın ilk yaradıcılıq nümunələridir. Onlar əsrlər boyu müəyyən inkişaf mərhələləri keçmişlər. Mahnıları mövzularına görə, müxtəlif qruplara bölmək olar. Onların təxmini bölgüsü ola bilər. Məlumdur ki, hələ çox qədim zamanlarda azərbaycanlılar əmək prosesində, yaxud müxtəlif mərasimlərlə əlaqədar mahnılar düzəldib oxumuşlar. Bundan başqa tarixi hadisə və şəxsiyyətlərlə əlaqədar mahnılar da vardır” (1, s. 154).

Doğrudan da, xalq mahnıları janr, mövzu və məzmun baxımından çox rəngarəngdir. Mahnılar əsrlər boyu böyük inkişaf yolu keçərək, bu günümüzə qədər qorunub saxlanılmışdır.

Xalq mahnıları sazəndə və xanəndələrin yaradıcılığında, onların repertuarında böyük bir yeri təşkil edirlər. Sazəndə dəstəsi əsrlər boyu yaranmış ənənələri qoruyub saxlamışlar. Bu, xalq professional musiqiçilər öz



sənətkarlığı ilə illər boyu şəhər əhalisi arasında geniş nüfuzə malikdirlər. Sazəndələr bütün dövrlərdə xanəndələrlə çıxış etmişlər. Sazəndə dəstəsi də xanəndənin ifaçılıq üslubunu dərindən duymalı, ona oxumaqda sərbəstlik verən, xanəndəni ruhlandıran sənətkarlar kimi çıxış etməlidirlər. Şifahi ənənəli professional musiqinin bütün janrlarında olduğu kimi, xalq mahnılarının da ifasının müşayiəti zamanı tarzən və kamança ifaçısının üzərinə böyük məsuliyyət düşür. Bunun üçün tarzən və kamança ifaçısının müşayiətçilik texnikasının nəzəri və praktiki məziyyətləri haqqında dolğun məlumatı olmalıdır. Sazəndələr xanəndə ifaçılığını bir növ “işiq-landırmağı” bacarmalıdırlar.

Dahi Üzeyir Hacıbəyli (1885-1948) xanəndə və sazəndə dəstəsini şəhər musiqiçiləri adlandıraraq yazır: “Xanəndə və sazəndə dəstəsi əksər ovqat üç nəfərdən ibarət olar ki, onlardan biri oxuyur, təğənni edər, digəri “tar” və üçüncüsü isə “kamança” çalar; bu dəstənin əhli bütün muğam və dəstgahları lazımınca bilməlidirlər; Baxusus xanəndə bir çox şeir, qəzəl və təsniflər hifzində saxlamalıdır; tarçalan dəxi dəstgahların yollarını yaxşıca bilməlidir ki, xanəndəyə “rəhbər”lik etsin, yəni xanəndə bir “guşə”ni oxuduqdan sonra onun dalınca gələn guşəni çalıb xanəndəni qızıdırırsın, kamançaçı isə əksərən tarçalanın dalınca gedir; xanəndə gözəl sə-sə malik olub, ustadanə təğənni etməkdən əlavə bir “zərb” alətindən olan “qaval”ı da ustalıqla çala bilməyə borcludur ki, “rəng” və “təsniflər”ə keçdikdə “bəhr” tuta bilsin” (2, s. 216).

Xüsusilə məişət mahnılarının bir qolu olan lirik mahnılar xanəndə və sazəndə dəstəsinin ifasında böyük rol oynayır.

Xalq mahnıları içərisində lirik məzmunlu mahnılar da say etibarilə üstünlük təşkil edir. Lirik Azərbaycan xalqı arasında istər poeziyada, istərsə də musiqidə geniş yayılmışdır. Çünki lirika musiqili-poetik fikrin ən geniş yayılmış vasitələrindən biridir. Bunlarda məhəbbətin, gözəlliyin tərənnümünə, qüssə, ayrılıq, həsrət və s. kimi mövzulara tez-tez təsadüf olunur. Bu mahnılarda insan qəlbinin hiss və həyəcanları bütün dolğunluğu ilə açıb göstərilir.

Sazəndə dəstəsinin və xanəndələrin repertuarı həmişə xalq mahnılarının qiymətli nümunələri hesabına artmışdır. Deməli, xalq mahnılarının təbliğ olunmasında sazəndə və xanəndələrin də diqqətəlayiq rolu var. Məhz sazəndələr xanəndələrlə birlikdə xalq mahnılarını yeni, ürəkaçan boyalarla elə məharətlə bəzəyirlər ki, dinləyicilər həmin mahnıları heyranlıqla qulaq asmaqdan yorulmurlar, əksinə böyük zövq alırlar.

Sənətşünaslıq doktoru, professor Viktor Mixayloviç Belyayev (1888-1968) xanəndə və sazəndə sənətinin XVII-XVIII əsrlərdə Azərbaycan şəhərlərində geniş yayılmasından söz açır: “XVII-XVIII əsrlərdə aşiq yaradıcılığı ilə yanaşı, Azərbaycan şəhərlərində xanəndə və sazəndə yaradıcılığı öz inkişafını tapır. Qeyd edək ki, xanəndə və sazəndə yaradıcılığı öz

inkışafında Azərbaycanın müxtəlif təbəqəli şəhər əhalisinin zövqünü təmin edirdi. Məhz şəhərlərdə xanəndə və sazəndə yaradıcılığı geniş yayılır. Ancaq o zaman bu ifaçılar konsert estradasına çıxırdılar. Əsas etibarilə toylarda, ailə şənliklərində iştirak edirdilər. Xanəndələrin repertuarına vokal-instrumental muğamlar, təsniflər və populyar xalq mahnıları daxil idi” (3, s. 227).

Göründüyü kimi, hələ XVII-XVIII əsrlərdə xanəndə və sazəndə sənətçilərinin repertuarında şifahi-ənənəli professional musiqinin, eləcə də xalq musiqisi nümunələrinin yaranması və formalaşması çox böyük rol oynamışdır.

XX əsrin əvvəllərində Gorus məktəbində nəzarətçi işləyən P.Vostrikov xanəndələrin repertuarı haqqında yazırdı: “Azərbaycanda oxumaq üçün əsas material xalqın adət və ənənələrini əks etdirən və xalqın özü tərəfindən yaradılan xalq nəğmələridir. Lakin xanəndələr təkcə xalq nəğmələri oxumaqla kifayətlənmirlər, xalq mahnılarından başqa azərbaycanlıların muğamları da məşhurdur” (4, s. 34).

Bir neçə əsrdir ki, muğamlarla yanaşı, xanəndə və sazəndələr repertuarlarını lirik xalq mahnıları ilə də zənginləşdirmişlər. Belə ki, mahnılar xalqa muğama nisbətən daha tez çatır. Bunun əsil səbəbi mahnı janrının sadəliyində və tez qavranılmasındadır. Hətta xanəndələr və sazəndələr tərəfindən yaranan xalq mahnılarının demək olar ki, hamısı geniş kütlə tərəfindən oxunur və yayılır.

Biz onu da əlavə edə bilərik ki, xüsusilə XIX əsrin sonları XX əsrin əvvəllərində sazəndələr və xanəndələr demokratikləşməyə başlayırlar. Bu baxımdan Cabbar Qaryağdıoğlunun (1861-1944) ifaçılığını xüsusilə qeyd edə bilərik.

Xanəndəni müşayiət edən zaman sazəndələr qısa, aydın, rəvan çalmağı bacarmalıdırlar. Çalğının əsas vəzifəsi xanəndəni müşayiət edərkən ansambl yaratmağındadır. Sazəndə ansamblı əgər xalq mahnılarını ifa edirsə, daha dəqiq desək, tar ilə kamança ifaçısı birsəsli çalğı nümayiş etdirirsə, xanəndəni müşayiət edərkən yeri gəldikdə harmonik akkordlardan, polifonik boyalardan, xüsusilə səsaltı polifoniyadan geniş istifadə etməlidirlər. Hər bir ifaçı da öz növbəsində mahnının emosional xarakterini, bədii estetik dəyərini dinləyiciyə açmağı bacarmalıdır.

Gördüyümüz kimi, yüksək ixtisaslı virtuoz sənətkarlar olan sazəndə və xanəndələrin möhkəm yaradıcılıq birliyi nəticəsində çoxsaylı şifahi-ənənəli professional musiqi inciləri – muğam dəstgahlar, kiçik həcmli muğamlar, zərbi muğamlar, təsnif və rənglər, dərəməd və diringilər, xalq mahnıları yaranmış, xalqımız arasında yayılmış, onların dərin rəğbətini qazanmışlar.

### **Ədəbiyyat:**

1. P. Əfəndiyev. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. B.: Maarif, 1981.
2. Ü. Nəcəbəyov. Əsərləri II cild. "Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər". B.: 1965.
3. Bülbül. Seçilmiş məqalə və çıxışları. B.: 1968.
4. П. Востриков. Музыка и песня у азербайджанских татар. Сборник материалов для описания местностей и племени Кавказа. Тифлис, вып. 42, 1912.

**Лейла ЗОХРАБОВА**

### **Народные песни в исполнение ханенде и сазандаров**

#### **РЕЗЮМЕ**

В данной статье было раскрыто роль и значение Азербайджанских народных песен в исполнении ханенде и сазандаров. Выявлена важная роль народных песен в творчестве ханенде и сазандаров, а также признаки вокала и инструментальное исполнение народных песен, аккомпанирующая роль в исполнении сазандаров и принципы вокальной техники ханенде.

**Ключевые слова:** *группа ханенде и сазандаров, народные песни, исполнительство*

**Leyla ZOHRABOVA**

### **Folk music in khanende and sazende mastery**

#### **SUMMARY**

In the article is explained the role and importance of Azerbaijani folk music in khanende and sazende mastery. There is shown the special importance of folk music in khanende and sazende creative work, as well as personified the characteristics of playing folk music, the role of accompaniment of sazendes and the mastery principles of khanende.

**Key words:** *group of khanende and sazende, folk music, mastery*

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Cəmilə Həsənova;  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Malik Quliyev.

*Lamiyə QULİYEVA*  
*klamiya@hotmail.com*  
*Bakı Slavyan Universiteti*

## AZƏRBAYCANIN YUNESKO ÇƏRÇİVƏSİNDƏ FƏALİYYƏTİNİN ƏSAS İSTİQAMƏTLƏRİ

**Açar sözlər:** *mədəniyyət, YUNESKO, Azərbaycan, əməkdaşlıq, prinsip*

2000-ci illərdə Azərbaycanın YUNESKO ilə əməkdaşlığının inkişafı üçün böyük diplomatik səylər göstərilmiş, xüsusi dövlət proqramları hazırlanmışdır. Azərbaycan xalqının qədim tarixdən qaynaqlanan zəngin mədəniyyəti beynəlxalq səviyyəyə tanınmış, ümumbəşər mədəniyyətin ayrılmaz hissəsi olması qiymətini almışdır. Bu nailiyyətlərin qazanılmasında və Azərbaycan xalqının mədəniyyətinin təşviqində ölkəmizin dövlət və ictimai qurumlarının YUNESKO çərçivəsində səmərəli fəaliyyəti böyük önəm kəsb edir. Bu uğurların əsasını mədəni, humanitar aspektlərlə yanaşı, tarixi, siyasi, diplomatik və iqtisadi aspektlər də təşkil etmişdir (3, s. 41-44). Azərbaycan və YUNESKO arasında əməkdaşlıq məsələlərinin tədqiqatında mədəni, elm, təhsil, bütövlükdə humanitar aspektlərlə yanaşı, tarixi, siyasi, diplomatik və iqtisadi aspektləri də geniş şəkildə təhlil etməyə ehtiyac duyulur. Bu yanaşma Azərbaycanın mədəniyyətsünnəslilik elminin qarşısında duran əsas vəzifələrdən biridir. Azərbaycan və YUNESKO arasında əməkdaşlığın prinsiplərini və onların inkişafını, dinamikasını dərinlən araşdırmaq üçün Azərbaycan-YUNESKO əlaqələrinin qurulmasına, əməkdaşlığın əsas istiqamətlərinin inkişafına xüsusi diqqət göstərilməsi zəruridir.

Azərbaycan Respublikasının qlobal mədəni irsə inteqrasiyasında UNESCO ilə əməkdaşlığı böyük əhəmiyyət kəsb etməkdədir. Ümummilli lider Heydər Əliyevin xarici siyasi fəaliyyəti nəticəsində Azərbaycan xalqının mədəni irsinin qorunması, mədəniyyətinin inkişaf etdirilməsi, elm və təhsilin dünya səviyyəsinə çatdırılması, beynəlxalq standartlara uyğun olması sahələrində mükəmməl dövlət siyasəti formalaşmış, YUNESKO çərçivəsində əməkdaşlığın prinsiplərinin həyata keçirilməsinə dair dövlət proqramları hazırlanmış, işlək mexanizmlər – müvafiq strukturlar müəyyən olunmuşdur (3, s. 17-19).

Azərbaycan Respublikası Ümummilli lider Heydər Əliyevin və Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin diplomatik fəaliyyətləri nəticəsində YUNESKO çərçivəsində qəbul edilmiş bütün öhdəliklərin həyata keçirilməsi üçün ölkədaxili və beynəlxalq aləmdə əlverişli sosial-siyasi şərait yaradılır. Azərbaycanın YUNESKO ilə əlaqələrinin inkişafı nəticəsində ölkə əməkdaşlığın hüquqi bazasını təmin edən YUNESKO-nun aşağıdakı Konvensiyalarına qoşulmuşdur: Silahlı münaqişə zamanı mədəni dəyərlərin qorunması haqqında 14 may 1954-cü il Konvensiyası (1993), ona dair Birinci Protokol (1993) və İkinci Protokol (2000); Ümumdünya mədəni və təbii irsinin qorunması haqqında 16 noyabr 1972-ci il Konvensiyası (1993); Avropa regionu dövlətlərində tədris kurslarının, ali təhsil haqqında diplomların və elmi dərəcələrin tanınması haqqında 21 dekabr 1979-cu il Konvensiyası (1994); Asiya və Sakit Okean dövlətlərində tədris kurslarının, ali təhsil haqqında diplomların və elmi dərəcələrin tanınması haqqında 16 dekabr 1983-cü il regional Konvensiyası (1995); Müəlliflik hüququ haqqında 6 sentyabr 1952-ci il Ümumdünya Konvensiyası (1997); Avropa regionunda ali təhsil ixtisaslarının tanınması haqqında Konvensiya (1998); Mədəni dəyərlərin qanunsuz olaraq ölkəyə gətirilməsi, ölkədən çıxarılması və mülkiyyət hüququnun qanunsuz olaraq başqasına verilməsinin qadağan olunması və qarşısının alınmasına yönəldilmiş tədbirlər haqqında 14 noyabr 1970-ci il Konvensiyası (1997); Başlıca olaraq su quşlarının məskəni kimi beynəlxalq əhəmiyyətə malik su-bataqlıq yerləri haqqında 2 fevral 1971-ci il Konvensiyası (2001); Fonoqram istehsalçılarının mənafeələrinin onların fonogramlarının qanunsuz istehsalında mühafizəsi haqqında 29 oktyabr 1971-ci il Konvensiyası (2001); Beynəlxalq xüsusi hüququ unifikasiya institutunun (YUNİDRUA) oğurlanmış, yaxud qanunsuz çıxarılmış mədəni dəyərlər haqqında 1995-ci il Konvensiyası (2003); Qeyri-maddi mədəni irsin qorunması haqqında 17 oktyabr 2003-cü il tarixli Konvensiyası (2006); İdmanda dopinqə qarşı mübarizə haqqında 19 oktyabr 2005-ci il tarixli Beynəlxalq Konvensiya (2007); Mədəni özünüifadə müxtəlifliyinin qorunması və təşviqi haqqında 20 oktyabr 2005-ci il Konvensiyası (2010) (2).

BMT sisteminə daxil olan YUNESKO dünyanın təhsil, elm və mədəniyyət məsələləri sahəsindəki dövlətlərarası əməkdaşlığın prinsiplərini formalaşdıran ən böyük hökumətlərarası forumdur (6, s. 19-21). YUNESKO-nun Nizamnaməsinə söykənən fəaliyyəti ali məqsədə – təhsil, elm, mədəniyyət və kommunikasiya vasitəsilə insanların şüurunda sülhü müdafiə etmək ideyasını möhkəmləndirməyə yönəlmişdir (5). Hal-hazırda öz sıralarında 193 dövləti birləşdirən YUNESKO BMT və onun ixtisaslaşmış qurumları ilə sıx əlaqədə fəaliyyət prinsiplərini müəyyən edir. YUNESKO 600-dən çox qabaqcıl beynəlxalq və qeyri-hökumət təş-

kilatları ilə, o cümlədən Azərbaycan Respublikasının qeyri-hökumət təşkilatları ilə fəal əməkdaşlıq edir (9, s. 161-162).

YUNESKO dünyanın müxtəlif ölkələrindəki regional büroları, institutları və mərkəzləri vasitəsilə işlək struktura malikdir. Azərbaycan Respublikası YUNESKO-nun Moskva Bürosu ilə əhatə olunur. Azərbaycan Respublikasının milli və dünya mədəniyyətinə olan diqqəti milli diplomatiyaya YUNESKO ilə sıx əlaqələri qurmağa sövq etdi. Bu nailiyyətin nəticəsi olaraq Azərbaycan Respublikası 3 iyul 1992-ci ildə YUNESKO-ya üzv qəbul olunur. UNESCO kimi çoxtərəfli beynəlxalq təşkilat ilə möhkəmlənən əlaqələr Azərbaycan Respublikasına təhsil, elm, mədəniyyət sahələrində beynəlxalq birlik ilə geniş təcrübə mübadiləsi aparmağa geniş imkanlar yaratdı. Azərbaycanın UNESCO ilə arasında əməkdaşlıqda intellektual və mədəniyyət sahəsində həmrəyliyi, demokratiya dəyərlərinə, insan hüquqlarının, tarixi irsin qorunmasına və sair fəaliyyətlərinə qoşulması ümumdünya inkişaf proseslərinə qovuşmasına geniş imkanlar yaratmışdır.

YUNESKO – Azərbaycan əlaqələrinin inkişafında ən mühüm addım isə 1993-cü ilin dekabr ayında ümummilli lider Heydər Əliyevin Fransa Respublikasında rəsmi səfəri zamanı atılmışdır. Ümummilli lider Heydər Əliyev YUNESKO-nun Baş Direktoru Federiko Mayorla görüşmüş, Azərbaycan Respublikası ilə YUNESKO arasında hərtərəfli əməkdaşlığın genişlənməsi yollarını və qarşılıqlı əlaqələrin inkişaf perspektivlərini müzakirə etmiş, çoxmilli mədəniyyətlərarası əməkdaşlığın dərinləşməsində və beynəlxalq təhlükəsizliyin təminatında YUNESKO-nun rolunu xüsusi olaraq qeyd etmişlər (1, 1995, 2).

1993-cü ildə BMT-nin İnkişaf Proqramının (UNOP) maliyyə, UNESCO-nun texniki yardımı vasitəsilə Bakıda, Sumqayıtda, Naxçıvanda mədəniyyət və təhsil məsələlərinə dair informasiya-tədris mərkəzləri yaradılmışdır. 1994-cü ilin iyununda Varşavada keçirilən Avropa ölkələrinin UNESCO üzrə Milli Komissiyalarının yığılmasında Azərbaycan Respublikası Xarici İşlər Nazirliyinin də nümayəndəsi iştirak edərək Azərbaycan-UNESCO əlaqələrindən, Ermənistan-Azərbaycan münaqişəsi nəticəsində yaranmış Azərbaycanlı qaçqın və məcburi köçkünlərə yardım perspektivlərindən danışılmışdır (1, 1995, 2).

1996-cı il noyabrın 8-də UNESCO-nun Baş direktoru Federiko Mayor və ümummilli lider Heydər Əliyevin iştirakı ilə Azərbaycan Respublikası və UNESCO arasında Əməkdaşlığa dair Memorandum imzalanır (1, 1995, 3). Bu görüşün nəticəsi kimi YUNESKO üzrə Azərbaycan Respublikasının Milli Komissiyasının yaradılması üçün real şərait yaradıldı. Ümummilli lider Heydər Əliyevin imzaladığı 21 fevral 1994-cü il tarixli sərəncamına əsasən YUNESKO üzrə Milli Komissiya təsis edilir. YUNESKO üzrə Milli Komissiya Azərbaycan Respublikasının Xarici İş-

lər Nazirliyinin nəzdində yaradılır və Xarici İşlər Naziri onun sədri təyin edilir. Sədrə Milli Komissiyanın tərkibini müəyyən etmək səlahiyyəti verilir. Bundan sonra Azərbaycan Respublikasının müvafiq nazirlik və idarələrinin rəhbərlərindən, ziyalılardan və ictimaiyyətin digər nümayəndələrindən ibarət YUNESKO üzrə Milli Komissiyanın 25 nəfərlik tərkibi və daimi katibliyi formalaşdırılmışdır (3, s. 69-71).

YUNESKO üzrə Milli Komissiya bir çox mühüm nəşrlər, bir sıra tədris və elmi konfranslar, mədəniyyət sərgilərinin keçirilməsinə, görkəmli şəxsiyyətlərin ildönümlərinin qeyd olunmasına, 1998-ci ildə Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Dövlət İdarəçilik Akademiyasında (o dövrdə Bakı Sosial İdarəetmə və Politologiya İnstitutu) UNESCO İnsan hüquqları, demokratiya və sülh kafedrasının yaradılmasına, tədris ocaqları arasında beynəlxalq qarşılıqlı əlaqələrin həyata keçirilməsinin prinsip və mexanizmlərinin hazırlanmasına nail olmuşdur. Azərbaycanın UNESCO-dakı iştirakı ilə bağlı gündəlik operativ iş Milli Komissiyanın Katibliyi və UNESCO yanında Azərbaycanın Daimi Nümayəndəliyi tərəfindən həyata keçirilmişdir.

1995-ci il Bakıya səfəri zamanı F.Mayor UNESCO çərçivəsində geniş qeyd edilən Azərbaycanın məşhur şairi Məhəmməd Füzulinin 500 illik yubiley tədbirlərində iştirak edir.

Təhsil sahəsində də Azərbaycan UNESCO ilə əməkdaşlığa böyük diqqət yetirmiş və onun imkanlarından yararlanmağa çalışmışdır. İlk dəfə olaraq UNESCO Azərbaycanlı qaçqın uşaqlarını dərs ləvazimatı ilə təmin edilməsi üçün 1994-cü ildə 25 min ABŞ dolları həcmində maliyyə vəsaiti ayırmışdır (1, 1996, 2). 1996-cı ildə isə UNESCO və Azərbaycan arasında əməkdaşlıq haqqında memorandum imzalanır. Bakıda UNESCO-nun köməyi ilə 20-dən çox konfrans və seminar keçirilir. 1997-ci ilin oktyabr-noyabr aylarında keçirilmiş UNESCO Baş Konfransının 28-ci sessiyası zamanı Azərbaycan Respublikası UNESCO-nun “Mədəni sərvətlərin qeyri-qanuni çıxarılması və ya mənimsənilməsi təqdirində onların yenidən vətənə qaytarılması” Hökumətlərarası Şurasına da üzv seçilir (9, s. 211).

Azərbaycan Respublikasının dünya birliyinə qovuşması üçün və elm, təhsil və mədəniyyət sahələrini daha da inkişaf etdirilməsi üçün Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi və UNESCO-nun Azərbaycan Komissiyası 3-7 may 1999-cu il tarixdə Bakıda “Yeni Dünya kontekstində Azərbaycanda tərcüməçilik, dilmanlıq və terminologiyanın perspektivləri” mövzusunda UNESCO-nun maliyyə yardımı, Dövlət Dillər İnstitutunun iştirakı ilə təşkil edilmiş beynəlxalq konfrans keçirilmişdir. Beynəlxalq konfransda Kanadadan, Fransadan, İsveçrədən və Azərbaycandan gəlmiş xarici mütəxəssislər iştirak etmişlər. Azərbaycan alimlərinin və Qərbi Avropanın, Şimali Amerikanın yüksək səviyyəli ekspertlər qrupu-

nun hazırladıqları konfransın əsas məqsədi məlumat bolluğu təmin etmək, texnika, maliyyə sahələrində beynəlxalq yardımı səfərbər etməklə Azərbaycanın dünya ali məktəbləri arasında əlaqələr yaratmaq olmuşdur. Konfransın son günündə Azərbaycan Dövlət Dillər İnstitutunun nəzdində tərcüməçilik problemləri ilə məşğul olan UNESCO kafedrası yaradılmışdır və UNESCO tərəfindən maliyyə yardımı göstərilmişdir. 1998-ci ildə Bakı elmi-tədris mərkəzindən sonra informasiya texnologiyaları sahəsində Sumqayıt şəhərində ikinci belə mərkəz yaradılmış və fəaliyyət göstərməyə başlamışdır (1, 2000, 2-3).

5-7 iyul 1999-cu ildə UNESCO-nun Baş İqamətgahında UNESCO ilə Beynəlxalq Olimpiya Komitəsi çərçivəsində “İdman və sülh mədəniyyəti” mövzusunda Beynəlxalq Konfrans keçirilmişdir. Bu tədbirdə Azərbaycan Respublikasının Milli Olimpiya Komitəsinin üzvü Zərifə Salahova təmsil etmişdir. UNESCO-nun Baş Konfransının 30-cu sessiyasının keçirdiyi müddət ərzində 3-5 noyabr 1999-cu il tarixində UNESCO-nun Baş İqamətgahında gənclər Forumu təşkil olunmuşdur. Bu tədbirdə Azərbaycan Respublikasını Gənclər və İdman Nazirliyinin əməkdaşı Ülviyyə Heydərova təmsil etmişdir. 30 noyabr-3 dekabr 1999-cu ildə UNESCO Uruqvayın Punta-del-Este şəhərində dünyanın bədən tərbiyəsi və idman nazirliklərinin “XXI əsrdə sosial inkişafın amili kimi bədən tərbiyəsinin və idmanın rolu” mövzusunda üçüncü Beynəlxalq Konfransını təşkil etmişdir. Azərbaycan Respublikası Gənclər və İdman Nazirinin birinci müavini Vaqif Əliyev bu tədbirdə iştirak etmişdir (7).

İsveçrənin Cenevrə şəhərində 2001-ci il sentyabr ayında təhsil üzrə Beynəlxalq Konfransın 46-cı sessiyasında Azərbaycan Təhsil Nazirliyinin nümayəndələri də iştirak etmiş və “Azərbaycan təhsil sisteminin inkişafı” mövzusunda hesabat təqdim etmişdir (1, 2001, 1).

Azərbaycan Respublikasının mədəni həyatına daxil olan hadisələrdən biri də “Kitabi Dədə Qorqud” dastanının 1300 illik yubileyinin UNESCO çərçivəsində qeyd edilməsidir. Azərbaycanda, Fransada, Almaniyada, Türkiyədə, Türkmənistanda, Qazaxıstanda, Rusiyada “Kitabi Dədə Qorqud” dastanının qeyd edilmiş silsilə tədbirləri xalqlar arasında möhkəmlənən həmrəylikdən xəbər vermişdir (1, 2001, 2).

15 sentyabr 2005-ci il tarixində Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyev YUNESKO ilə Azərbaycan Respublikası arasında qarşılıqlı əlaqələrin inkişaf səviyyəsini nəzərə alaraq, YUNESKO üzrə Azərbaycan Respublikasının Milli Komissiyası ilə bağlı əlavə tədbirlər haqqında Sərəncam imzalamışdır (2). Sərəncama əsasən YUNESKO üzrə Azərbaycan Respublikasının Milli Komissiyasının yeni tərkibi müəyyənləşdirilmişdir. Hazırda Komissiyanın sədri Azərbaycan Respublikasının Xarici İşlər Naziri Elmar Məmmədyaırovdur. Milli Komissiya Azərbay-



canın YUNESKO-dakı siyasətinin əsas prinsiplərini və istiqamətlərini müəyyən edir.

2007-ci ildə Azərbaycan Respublikası YUNESKO çərçivəsində imzalanmış “Qeyri-maddi mədəni irsin qorunması” haqqında Sazişin təşəbbüskarlarından biri oldu. 18 oktyabr 2008-ci ildə Parisdə keçirilən və Azərbaycan Respublikasının Xarici İşlər Naziri Elmar Məmmədیارovun da iştirak etdiyi YUNESKO Baş Konfransının 34-cü sessiyasında Azərbaycanın dünya mədəni əlaqələrinin inkişafında rolu qeyd olunmuş, Azərbaycanın birinci xanım, YUNESKO-nun və İSESKO-nun sülhməramlı səfiri Mehriban Əliyevanın fəaliyyəti yüksək qiymətləndirilmişdir (8).

Azərbaycan YUNESKO münasibətlərinin inkişafında, onların canlanmasında və güclənməsində Azərbaycanın birinci xanımı, Heydər Əliyev Fondunun prezidenti Mehriban Əliyevanın əvəzolunmaz rolu olmuşdur. 2004-cü ilin sentyabrında Mehriban Əliyeva ənənəvi musiqinin, ədəbiyyat və poeziyanın inkişafına verdiyi töhfələrə, musiqi təhsili və dünya mədəniyyətlərinin mübadiləsi sahəsindəki xidmətlərinə və YUNESKO-nun ideyalarına göstərdiyi sadıqlıya görə bu Təşkilatın şifahi ənənələr və musiqi ənənələri sahəsində Xoşməramlı səfiri adına layiq görülmüşdür.

1995-ci ildən etibarən rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondunun xətti ilə festivallar, sərgilər, mədəniyyət tədbirləri və konsertlər təşkil etməklə, xanım Mehriban Əliyeva ölkəsinin mədəni irsinin təbliğinin, onun milli və regional səviyyələrdə mühafizəsinin təmin olunması sahəsində böyük xidmətlər göstərmişdir. Azərbaycanın ənənəvi klassik musiqisini dünya miqyasında tanıtmaq məqsədilə xanım Mehriban Əliyeva Bakıda Beynəlxalq Muğam Mərkəzinin yaradılması təşəbbüsünü irəli sürmüşdür (2).

Sivilizasiyalararası dialoq daxil olmaqla, müxtəlif sahələrdə genişmiqyaslı və fədakar fəaliyyətinə, qayğıya ehtiyacı olan uşaqlara diqqətinə, onların yaşayış şəraitinin yaxşılaşmasına, təhsilə, həmçinin islam aləmində görülən işlərə böyük dəstəyinə görə xanım M.Əliyeva 2006-cı il noyabrın 4-də İSESKO-nun Xoşməramlı Səfiri adına layiq görülmüşdür. 2010-cu ilin 30 iyul tarixində isə YUNESKO-nun Xoşməramlı Səfiri, Heydər Əliyev Fondunun prezidenti Mehriban xanım Əliyevaya YUNESKO-nun Baş Direktoru İrina Bokova tərəfindən Motsart medalı təqdim olunmuşdur (2).

2011-ci il Azərbaycan Respublikasının çoxtərəfli diplomatiyası üçün uğurlu, nailiyyətli il olmuşdur [4]. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin, Azərbaycanın birinci xanımı, YUNESKO-nun və İSESKO-nun sülhməramlı səfiri Mehriban Əliyevanın yorulmaz fəaliyyəti nəticəsində Azərbaycan və YUNESKO arasında mövcud əməkdaşlıq prinsipləri inkişaf etmiş, yeni əməkdaşlıq istiqamətləri müəyyən olun-

muşdur. 2011-ci ildə Azərbaycan Respublikası YUNESKO-nun “Qeyri-maddi mədəni irsin qorunması” üzrə Komitəsinin vise-prezidenti statusunu qazanmış, eyni zamanda YUNESKO-nun dörd işçi qrupunun üzvü seçilmişdir (2).

Beləliklə, 1990-2000-ci illərdə Azərbaycan və YUNESKO arasında əməkdaşlığın prinsipləri formalaşmış və onların həyata keçirilməsi üçün işlək mexanizmlər yaradılmışdır. Bu prinsiplər və mexanizmlər bu günkü nailiyyətləri təmin etmiş, perspektiv nailiyyətlərə isə zəmin yaratmışdır.

#### **Ədəbiyyat:**

1. YUNESKO üzrə Azərbaycan Milli Komissiyasının hesabatları. 1995-2011 / <http://mfa.gov.az>
2. YUNESKO və Azərbaycan / <http://mfa.gov.az>
3. Аббасзаде Ф.Э. Система ООН. Б.: Китаб эви, 2008, 172 с.
4. МИД АР прокомментировал итоги 2011-го года / <http://news.az>. 22 декабря 2011. 12:17
5. Устав ЮНЕСКО. Брюссель: ЮНЕСКО, 2002, 22 с.
6. Adams V. The History of UNESCO. Wash.: Book Press, 2006, 412 p.
7. Communities. Member States / <http://portal.unesco.org/en/ev.php> 201.html
8. The Speech of the Minister of Foreign Affairs of the Republic of Azerbaijan at the 34th session of the General Conference of UNESCO (Paris, 18 October 2007) / Address by H.E. Dr. Elmar Mammadyarov / <http://mfa.gov.az>
9. Wilson S. UNESCO activity in 2000<sup>th</sup>. Paris: Sorbonne University Press, 2010, 362 p.

**Ламия КУЛИЕВА**

#### **Основные направления деятельности Азербайджана в рамках ЮНЕСКО**

#### **РЕЗЮМЕ**

Азербайджанская дипломатия достигла больших успехов в развитии отношений с ЮНЕСКО. Принципы сотрудничества между сторонами не основываются лишь на двусторонних отношениях. Имеющий древнюю и богатую культуру Азербайджан, вступив в данную организацию, превратился в часть мирового культурного наследия. Президент Азербайджана И.Алиев и посол доброй воли ЮНЕСКО И ИСЕСКО М.Алиева играют большую роль в развитии отношений между Азербайджаном и ЮНЕСКО.

**Ключевые слова:** *культура, ЮНЕСКО, Азербайджан, сотрудничество, принцип*

**Lamiya QULIYEVA**

**The Basic directions of activity of Azerbaijan in UNESCO**

**SUMMARY**

The Azerbaijan diplomacy has reached the big successes in development of relations with UNESCO. Principles of cooperation between the Azerbaijan and UNESCO are not based only on mutual relations. Having ancient and rich culture Azerbaijan, having entered the given organization, has turned to a part of a world cultural heritage. The President of Azerbaijan I.Aliyev and the Goodwill Ambassador of UNESCO and ISESCO M.Aliyeva play the big role in development of relations between Azerbaijan and UNESCO.

**Keywords:** *culture, UNESCO, Azerbaijan, cooperation, principle*

**Rəyçilər:** BSU-nun professoru V.İ.Abdullayev;  
Dösent A.Ə.Rəcəbli.

**Məmmədali MƏMMƏDOV**  
“Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi”  
elmi-tədqiqat laboratoriyasının rəhbəri

## QARABAĞ KAMANI VƏ ELEKTRO KAMANÇA


**Açar sözlər:** *səs, mexaniki dalğalar, elektro maqnit dalğalar, çanağın iki tərəfli sıxılmadan azad edilməsi, mexaniki üsul*

Qarabağ kamanının ən üstün cəhətlərindən biri onun həm kamança, həm də skripka kimi ifa olunmasındadır. Bu alət kamança kökündə köklənir. Simlər aşağıdakı şəkildə tənzimlənir:

I sim – mi; II sim – Iya; III sim – mi; IV sim – Iya.

Qarabağ kamanının kökdən düşməməsi üçün tətbiq edilən yeni sistem haqqında məlumat verilmişdir (1, s. 74-84). Tar və kamançanın aşxırlarında mexaniki üsulla simlərin köklənməsi müəllif hüquqları agentliyində qeydiyyatdan keçmişdir.

Əsərin adı	“Qarabağ kamani”
Obyektiv forması	certıyoj
Növü	tətbiqi sənət əsəri (yeni variant)
Açıqlanması	açıqlanmayıb
Qeydiyyat nömrəsi	12/C-5434-11
Qeydiyyat tarixi	10.03.2011
Müstəsna müəlliflik hüquqlarının sahib(lər)i	Məmmədali Mirəli oğlu Məmmədov Siyavuş Əşrəf oğlu Kərimin
Sifariş №	Q-25-8-11
Söbə müdiri	<i>X. Həsənlı</i>
<small>Mübahisə yaranan hallarda, digər sərbətlər olmadıqda, qeydiyyat haqqında Şəhadətnamə məhkəmə tərəfindən müəlliflik prezumpsiyası kimi tanınır (“Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında” Azərbaycan Respublikasının Qanunu, maddə 8, bənd 5).</small>	

“Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında” Azərbaycan Respublikası Qanununa uyğun olaraq və Azərbaycan Respublikası Prezidentinin “Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında” Azərbaycan Respublikasının Qanununun tətbiq edilməsi barədə” 8 oktyabr 1996-cı il tarixli Sərəncamı ilə verilən səlahiyyətlər əsasında Azərbaycan Respublikası Müəllif Hüquqları Agentliyi	
Müstəsna müəlliflik hüquqları sahib(lər)inin soyadı, adı, atasının adı:	Məmmədali Mirəli oğlu Məmmədov və Siyavuş Əşrəf oğlu Kəriminin
	“Qarabağ kamani”
Əsərini qeydiyyatdan keçirmiş və bu Şəhadətnaməni vermişdir	
	<i>K. İmanov</i>

Qarabağ kamani musiqi aləti 7 hissədən ibarətdir: 1. Alətin kəlləsi; 2. Alətin qolu; 3. Alətin çanağı; 4. Çənəalti yastıq; 5. Çanaqaltı körpü; 6. Diz üstü sis; 7. Kaman.

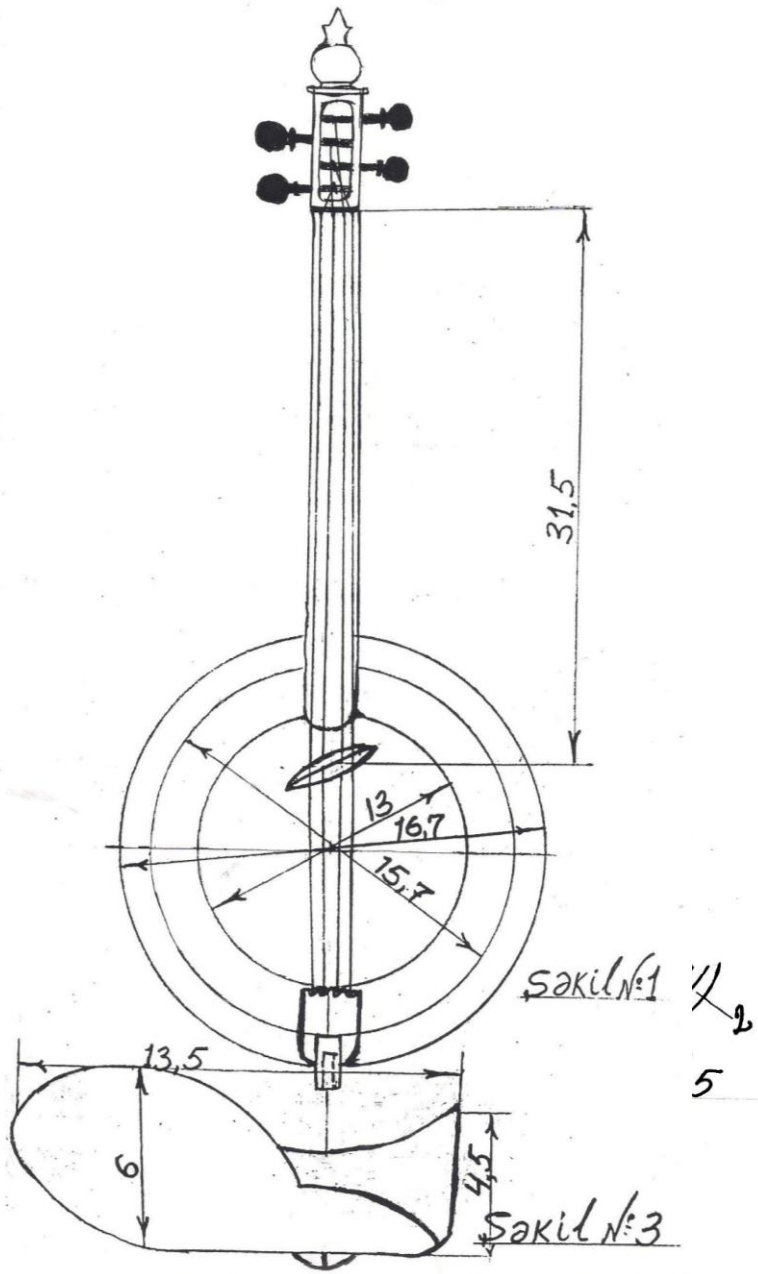
Qarabağ kamanı bütünlükdə fıstıq ağacından hazırlanmışdır.



### Qarabağ kamanı

Alətin qalınlığı (28 mm) nazik olduğundan çanağın 2 tərəfli sıxılması zamanı çanaq deformasiyaya uğrayır. Problemi aradan qaldırmaq üçün və çanağın həcmi kiçik olduğundan, səs effektini artırmaq məqsədi ilə (şəkil №5) çanağın aşağı hissəsinə rezonator (1) qoyulur. Qolun işərisinə keçirilmiş şişin (B) ucu rezonatora keçirilir. Belə olan halda çanağın üstündəki basqı qüvvəsi B nöqtəsinə keçirilir. Nəzərə alsaq ki, simlərin dartı qüvvəsi A nöqtəsindədir, bu halda gərginlik A və B nöqtələrinə keçdiyindən çanaq və çanaq üzərinə çəkilmiş dəri deformasiyadan azad olunur. Qarabağ kamanının qolunun diametri 30 mm-dir.

Alətin kəllə üzərindəki xərəkdən çanaq üzərindəki xərəyə qədər olan məsafəsi 31,5 sm-dir.



Çanağın üz diametri 13 sm, çanağın öz diametri isə 16,7 sm-dir.  
 Qarabağ kamanı müvəqqəti işğal altında olan Qarabağ bölgəsinə həsr edilmişdir.

Qarabağ kamanının müəllifləri xalq artisti, professor Siyavuş Əşrəf oğlu Kərimi və Məmmədəli Mirəli oğlu Məmmədovdur. Alət Müəllif Hüquqları agentliyindən 10.03.2011-ci ildə qeydiyyatdan keçmişdir.

Bu alət əməkdar artist Munis Şərifov, AMK-nın müəllimi Mərkəz Əliyev və başqaları tərəfindən ifa olunmuş və ifa üçün tam yararlı olduğu qeyd edilmişdir.



Şəkildə: Qarabağ kamanında Mərkəz Əliyev ifa zamanı

Alət Beynəlxalq Muğam Mərkəzində, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının 10 illiyində, İçərişəhərdə “Novruz” bayramı şənliklərində, müxtəlif televiziya kanallarında və Salyan rayonunda keçirilən “Novruz” bayramı şənliklərində sərgilənmiş və ifa olunmuşdur.

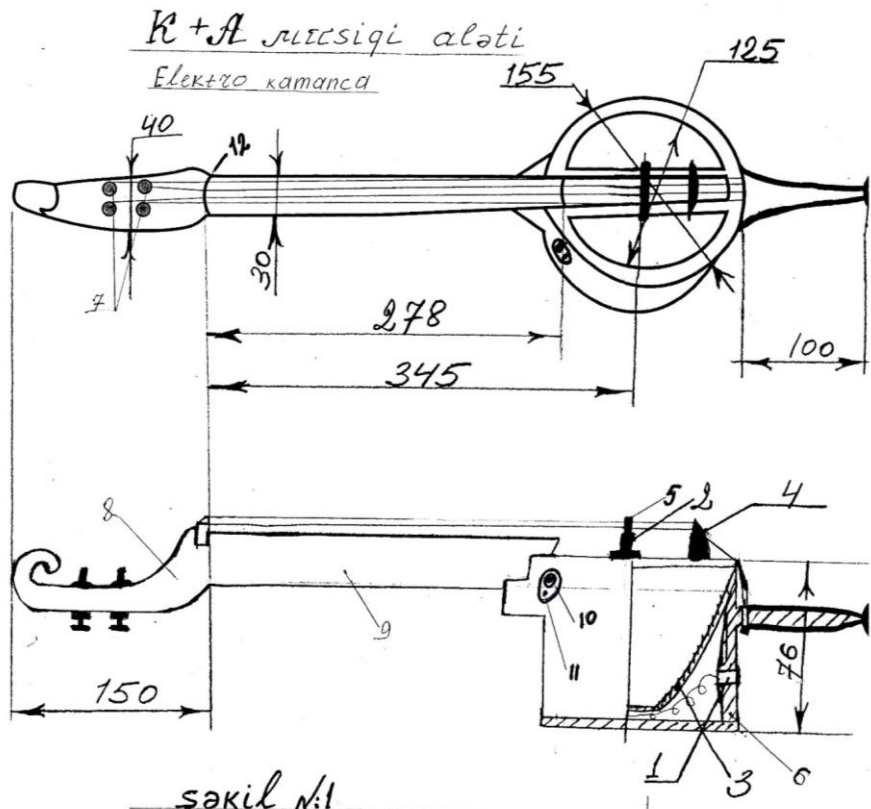


Elektro kamança

Elektro kamança çalğı alətinin quruluşu 4 hissədən ibarətdir: kəllə, qol, çanaq və kaman. Kəllə üzərindəki aşxılar 4 ədəddir və mexanikidir

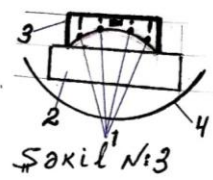
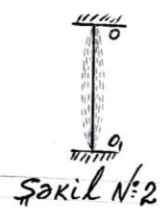
(simlər mexaniki üsulla tənzimlənilir). Kamançanın qolu fıstıq ağacındandır. Qolun uzunluğu 278 mm, diametri isə 30 mm. Qol üzərindəki xə-rək sümükdəndir. Simlər maqnitləşən metaldandır (polad). Simlərin dia-metri aşağıdakı ölçüdədir:

I simin diametri 0,12mm; II simin diametri 0,16 mm; III simin diamet-ri 0,24 mm; IV simin diametri 0,32 mm.



şəkil №1

- 1 Gücləndirici qoşulma
- 2 Sas ötürücüsü
- 3 Damız içlik
- 4 Xəzək
- 5 Sas ötürücü üzərində körpü
- 6 Kamançanın korpusu
- 7 Mexaniki aşxlar
- 8 Kəllə
- 9 rol
- 10 sasi artırılacaq - azaldan
- 11 sas təmizini dəyişən





Haqqında danışdığımız musiqi alətinin (şəkil №1) çanağı aşağıdakı hissələrdən ibarətdir: dəmir içlik (3), korpusu (6) gücləndirici qoşulan yer (1), səsötürücü üzərində körpü (5), səsötürücü (2), səsi artırıb-azaldan (10), səs tembrini dəyişən zil və bəm (11), xərək (4) və kaman. Çanağın hündürlüyü 76 mm, diametri 155 mm. Alət oturaq vəziyyətdə diz üzərində ifa edilir.

Mexaniki səs dalğaları aşağıdakı qaydada yaranır (4, s. 65).

Hər hansı telli musiqi alətinin siminə mizrab toxunduqda və ya kamanı sürdükdə polad simdə səs dalğalarıyla bərabər, mexaniki dalğalar da yaranır.

Səs tezliyi ilə rəqs edən istənilən cisim səs mənbəyi və ya səs vibratoru adlanır (şəkil №2).

Səsin mexaniki dalğanın yayılma sürəti bir saniyədə 340 metrdir. Səs mərkəzindən çıxan mexaniki maqnit dalğalar bütün istiqamətlərə bərabər paylanır. Bu bilgilər haqqında danışdığımız musiqi alətinə tətbiq edək.

1. Səs mərkəzi (polad simlər); 2. Səs ötürücü; 3. Səs ötürücü üzərində körpü; 4. Dəmir içlik (şəkil № 3).

Polad simlərdə (səs mərkəzi) yaranan səs (mexaniki dalğalar) bütün istiqamətlərə bərabər paylandığını nəzərə alaraq, bu dalğaları maksimum qəbul etməyə çalışsaq (şəkil № 3).

Simlərdə yaranan mexaniki dalğalardan çanaq istiqamətində səs ötürücü (2) adi maqnit poladı özünə çəkən kimi, səs ötürücüdə yaranan elektro maqnit dalğalarında, mexaniki dalğaları özünə çəkmək xüsusiyyətinə malikdir. Mexaniki dalğalar tam aşağı enən zaman dəmir içlik (4), yuxarı hərəkət edən dalğaları isə, səs ötürücü üzərində yerləşdirilmiş polad körpü qəbul edir. Beləliklə, polad simdə yaranan mexaniki dalğalar maksimum qəbul edildiyindən, bu musiqi alətində qeyri adi kamança səsi alınır. Nəticə etibarlı ilə alətin aşağıdakı üstün cəhətlərini almış oluruq.

1. Elektron kamança stabil səsə malikdir;
2. Heç bir hava şəraiti onun səs tembrini dəyişməyə məcbur edə bilmir;
3. Mexaniki üsulla kökləndiyindən kökdən düşmə problemi yoxdur və rahat köklənir.

Alət ifaçının istəyindən asılı olaraq kamança və skripka kökündə tənzimlənə bilər. Bu alət peşəkar kamança ifaçısı, xalq artisti Fəxrəddin Da-daşov, əməkdar artisti Munis Şərifov, Mərkəz Əliyev və başqa kamança ifaçıları ifa etmiş, yüksək fikirdə olduqlarını bildirmişlər.



Şəkildə: Munis Şərifov elektro kamançada ifa zamanı

Alət 22.02.2010-cu ildə Müəllif Hüquqları Agentliyi tərəfindən qeydiyyatata alınmış və Şəhadətnamə verilmişdir.

Əsərin adı	„Elektro (K+A)“ (electromusiqi aləti)
Obyektiv forması	çertyoj
Növü	tətbiqi sənət əsərinin çertyoju
Açıqlanması	açıqlanmayıb
Qeydiyyat nömrəsi	12/c-4918-10
Qeydiyyat tarixi	22.02.2010
Müstəsna müəlliflik hüquqlarının sahib(lər)i	Məmmədov Məmmədali Mirzəli oğlu
Sifariş №	Q-40-8-10
Şəbə müdiri	X. Həsənlı
<p>Bu Şəhadətnamə müəlliflik prezumpsiyası kimi çıxış etmir. Mübahisə yaranan hallarda, digər sübutlar olmadıqda, qeydiyyat haqqında Şəhadətnamə məhkəmə tərəfindən müəlliflik prezumpsiyası kimi tanınır («Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında» Azərbaycan Respublikasının Qanunu, maddə 8, bənd 5).</p>	

<p>“Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında” Azərbaycan Respublikası Qanununa uyğun olaraq və Azərbaycan Respublikası Prezidentinin «Müəlliflik hüququ və əlaqəli hüquqlar haqqında» Azərbaycan Respublikasının Qanununun tətbiq edilməsi barədə» 8 oktyabr 1996-cı il tarixli Sərəncamı ilə verilən səlahiyyətlər əsasında Azərbaycan Respublikası Müəllif Hüquqları Agentliyi</p>
<p>Müstəsna müəlliflik hüquqları sahib(lər)inin soyadı, adı, atasının adı: <u>Məmmədov Məmmədali Mirzəli oğlunun</u></p>
<p>„Elektro (K+A)“ (electromusiqi aləti)</p>
<p>əsərini qeydiyyatdan keçirmiş və bu Şəhadətnaməni vermişdir</p>
<p>K. İmanov</p>

Musiqi alətinini simləri aşağıdakı səslərlə köklənir:

1. Kamança kökü – mi, lya, mi, lya;
2. Skripka kökü – mi, lya, re, sol.

Nəticədə aparılmış eksperimentlər əsasında çalğı alətlərimizin sırasına daha iki yaylı-telli alət əlavə olunmuşdur.

#### **Ədəbiyyat:**

1. M.Məmmədov. “Milli musiqi alətlərini təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının 10 ildə keçdiyi yola baxış. // “Konservatoriya” jurnalı № 4, B.: 2011.
2. F.E.Evdokimov. Teoretiçeskie osnovı elektrotexniki 4.10. Moskva – 1965.
3. Mirzəli Murquzov, Sərhəddin Abdullayev, Rasim Abdurazaqov, Natiq Əliyev. Fizika 8-ci sinif, Bakı-2003
4. 8-ci sinif üçün “Fizika” dərsliyi. Səs dalğaları və səs dalğalarının yaranma şərtləri.
5. Nəcəfzadə A. Çalğı alətlərimiz. B.: MBM, 2004.

**Мамедов МАМЕДАЛИ**

**Карабахский каман и электрокаман**

#### **РЕЗЮМЕ**

В статье описываются исполнительские возможности созданных заново карабахского камана и электрокамана. Наряду с этим указываются художественные особенности и конструкции этих инструментов.

**Ключевые слова:** *звук, механические волны, электромагнитные волны, освобождение от двухстороннего сжатия корпуса, механический способ*

**Mammadov MAMMADALI**

**Garabakh keman and electrical keman**

#### **SUMMARY**

This article is devoted to playing possibilities of new instruments as Garabakh keman and electrical keman. The author explained also the art peculiarities and constructions of these musical instruments.

**Key words:** *sound, mechanical waves, electrical-magnit waves, liberation of double-sided tightness of belly, mechanical metod*

**Rəyçi:** professor Vaqif Əbdülqasimov

# KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

**№ 1 (15)**

Bakı – 2012

---

## MÜƏLLİFLƏRİN NƏZƏRİNƏ!

Məqalə müəlliflərindən xahiş edirik ki, redaksiyaya material təqdim edərkən mətnlər *Times New Roman* şrifti ilə yığılsın. Məqalədə ədəbiyyat siyahısı, iki dildə xülasə, hər iki dildə və həmçinin məqalənin yazıldığı dildə açar sözlər, iki rəy mütləq olmalıdır. Materiallar redaksiyaya həm kağızda, həm də elektron versiyada təqdim edilməlidir.

Jurnalda dərc olunmuş məqalə, foto, not və digər nümunələrdən istifadə edərkən müəllifdən və ya redaksiya heyətindən mütləq icazə alınmalıdır.

*Məsul katib*

---

<b>Naşir:</b>	<b>Rafiq Babayev</b>
<b>Texniki redaktor:</b>	<b>Ülvi Arif</b>
<b>Dizaynerlər:</b>	<b>Ceyhun Əliyev, İradə Əhmədova</b>
<b>Operatorlar:</b>	<b>Gülnar Rzayeva</b> <b>Azadə Məmmədova</b>
<b>Korrektorlar:</b>	<b>Renat Nəbiyev</b> <b>Rövşən Məmmədov</b>

---

Yığılmağa verilmişdir: 10.02.2011

Çapa imzalanmışdır: 28.03.2011

Tiraj 250 nüsxə, sifariş № 23

«MBM» mətbəəsində çap olunmuşdur.