# AZƏRBAYCAN QARMONUNUN MİLLİ RƏQS MUSİQİMİZƏ TƏSİRİ PROBLEMİNİN SİSTEM-ETNOFONİK ASPEKTLƏRİ

**ƏLİYEV Elçin Mahir oğlu**
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının magistrantı
Ünvan: Ə.Ələkbərov küç. 7
E-mail: elcinbakumree@gmail.com
ORCID: 0009-0002-5797-0852

*Elmi rəhbər: Sənətşünaslıq doktoru, professor*
***Kamilə DADAŞ-ZADƏ***

DOI: 10.62440/AMK2026-2.s.6-18

***Xülasə:*** *Məqalədə Azərbaycan qarmonunun milli rəqs musiqisinin struktur-ifadə xüsusiyyətlərinə təsir mexanizmi və rəqs mühitinin alətin ifa modeli ilə repertuarının formalaşmasına göstərdiyi yönəldici təsir sistem-etnofonik yanaşma əsasında təhlil olunur. Tədqiqat göstərir ki, qarmonun diatonik modeldən xromatik modelə keçidi xalq musiqisinin məqam-intonasiya tələbləri ilə şərtlənmişdir. Qarmonun fasiləsiz səs istehsalı və özünümüşayiət imkanı rəqs musiqisinin davamlı ritmik hərəkət prinsipi ilə uzlaşaraq alətin bu mühitdə aparıcı mövqeyini formalaşdırmışdır. Müəllif rəqslərinin yaranması, körük titrəməsinin notasiya problemi və Basqalı rəqsinin təfsir fərqi nümunəsində qarmonun unikal fonik keyfiyyətlərini əsaslandırır.*

***Açar sözlər:*** *Azərbaycan qarmonu, sistem-etnofonik metod, milli rəqs musiqisi, körük titrəməsi, notasiya, müəllif rəqsləri, Basqalı, ifaçı-bəstəkar*

# СИСТЕМНО-ЭТНОФОНИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ВЛИЯНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ГАРМОНА НА НАЦИОНАЛЬНУЮ ТАНЦЕВАЛЬНУЮ МУЗЫКУ

**АЛИЕВ Эльчин Махир**
Магистрант Азербайджанской Национальной Консерватории

***Аннотация:*** *В статье анализируется механизм влияния азербайджанского гармона на структурно-выразительные особенности национальной танцевальной музыки и формирующее воздействие танцевальной среды на исполнительскую модель и репертуар инструмента в контексте системно-этнофонического подхода. Исследование показывает, что переход гармона от диатонической к хроматической модели был обусловлен ладово-интонационными требованиями народной музыки. Непрерывное звукоизвлечение и возможность инструмента одновременно с основной музыкальной линией аккомпанировать самому себе, согласуясь с прин-*

*ципом непрерывного ритмического движения танцевальной музыки, сформировали ведущую позицию гармона в данной среде. На примере авторских танцев, проблемы нотации тремоло мехом и различий интерпретации танца «Басгалы» обосновываются уникальные фонические качества гармона.*

***Ключевые слова:*** *Азербайджанская гармонь, системно-этнофонический метод, национальная танцевальная музыка, авторские танцы, танец Басгалы, исполнитель-композитор на гармони*

## SYSTEM-ETHNOPHONIC ASPECTS OF THE PROBLEM OF THE AZERBAIJANI GARMON'S INFLUENCE ON NATIONAL DANCE MUSIC

**ALIYEV Elchin Mahir**
Master's Student of the Azerbaijan National Conservatory

***Abstract:*** *The article analyzes the mechanism of the Azerbaijani garmon's influence on the structural and expressive features of national dance music and the formative impact of the dance environment on the instrument's performance model and repertoire within the system-ethnophonic approach. The study demonstrates that the garmon's transition from a diatonic to a chromatic model was conditioned by the modal-intonational requirements of folk music. The instrument's continuous sound production and self-accompaniment capacity, aligning with the principle of uninterrupted rhythmic movement in dance music, established the garmon's leading position in this milieu. The unique phonic qualities of the garmon are substantiated through the emergence of composer-performer dance pieces, the problem of bellows shake notation, and the interpretive differences observed in the transcription of the Basqali dance.*

***Keywords:*** *Azerbaijani garmon, system-ethnophonic method, national dance music, bellows shake, notation, composer-performer dances, Basqali, performer-composer*

**Rəyçilər:**
sənətşünaslıq doktoru, professor Kamilə Dadaş-zadə;
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Gülnarə Manafova.

## GİRİŞ:

Azərbaycanın zəngin qeyri-maddi mədəni irs sistemində xalq çalğı alətləri etnosun çoxəsrlik bədii-estetik təkamülünü, mənəvi qatlarını və səs təfəkküründü özündə cəmləşdirən mürəkkəb semantik strukturdur. Xalqın instrumental bazası uzunmüddətli tarixi inkişaf yolunda cəmiyyətin daxili musiqi tələbatına uyğunlaşaraq spesifik akustik xüsusiyyətlər kəsb edir. Bu baxımdan, alman musiqişünası F.Bozenin irəli sürdüyü "xalqın səs idealı" konsepsiyası (Bose, 1953: 117) musiqi alətlərinin həm ifa ənənələrinin formalaşmasında həlledici faktor, həm də kollektiv yaddaşın canlı daşıyıcısı kimi dəyərləndirilməsinə elmi zəmin yaradır. Bu zəngin instrumental irs daxilində Azərbaycan qarmonu XX əsrin ilk onilliklərindən etibarən milli musiqi mühitinə inteqrasiya olunaraq ifaçılıq təcrübəsində yeni tendensiyaların genişlənməsinə münbit zəmin hazırlamışdır. Milli musiqi mühiti-

nin instrumental tərkibini və ifadə vasitələrini genişləndirən bu alət, temperasiya olunmuş səs düzümünə malik olmasına baxmayaraq, Azərbaycan xalq musiqisinin və muğamların spesifik intonasiya qatlarını, dinamik çalarlarını və zəngin ornamentasiya sistemini uğurla əks etdirə bilmişdir. Erix fon Hornbostel və Kurt Zaksın universal təsnifat sistemində (Hornbostel və b. 1914: 577) 412.132 kodu ilə azad dilçəkli aerofonlar sırasına daxil edilən bu körüklü-klavişli alət, texnoloji strukturuna görə səsin pnevmatik vibrasiya vasitəsilə yaranması prinsipinə əsaslanır. Lakin Azərbaycan qarmonunun elmi və bədii mahiyyəti sadəcə bu beynəlxalq taksonomik göstəricilərlə məhdudlaşmır. Alətin lokal mühitə adaptasiyası onun həm konstruktiv, həm də ifaçılıq xüsusiyyətlərinin milli musiqi təfəkkürünə uyğunlaşdırılması prosesi ilə sıx bağlıdır.

Qarmonun yaranma tarixi, təkamül yolu və ifa ənənələri Azərbaycan etnomusiqişünaslığında bir sıra tədqiqatçılar tərəfindən öyrənilmişdir. A.Nəcəfzadə “Çalğı alətlərimiz” (2004) əsərində, Z.Mirzəyev “Azərbaycan qarmonu” (2005) monoqrafiyasında, Ə.Rəhmanlı “Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi” (2014) məcmuəsində, S.Abdullayeva “Azərbaycan çalğı alətləri dünyanı valeh edir” (2016) kitabında və F.Sadıqov “Azərbaycan qarmonu” (2020) dərs vəsaitində alətin orqanoloji quruluşunu, pedaqoji tətbiqini və estetik imkanlarını müxtəlif rakurslardan nəzərdən keçirmişlər. Bunlarla yanaşı, S.Abıyevin, Ə.Sadıqovun, E.Qarayevin və bir sıra tədqiqatçıların elmi məqalələri qarmonun bugünkü inkişaf tempi və ifa üslubu barədə ümumi təsəvvür yaratmağa xidmət edir (Abıyev, 2014: 141-143), (Qarayev, 2022: 153-160), (Sadıqov, 2020: 8-16).

Mövcud tədqiqatlarda Azərbaycan qarmonunun morfoloji transformasiyaları əsasən konstruktiv müstəvidə şərh olunmuş, alətin rəqs musiqisi, şifahi ənənəli professional musiqi və mərasim kontekstində kəsb etdiyi ifa keyfiyyətləri vahid bir sistem çərçivəsində kifayət qədər sistemləşdirilməmişdir. Xüsusilə, alətin konstruktiv təkamülü ilə milli musiqi təfəkkürü arasındakı qarşılıqlı funksional asılılıq məsələsi elmi baxımdan hələ də öz dəqiq izahını gözləməkdədir. Bu elmi boşluq, qarmonun rəqs musiqisindəki rolunun sistem-etnofonik rakursdan araşdırılmasını və alətin akustik-semantik imkanlarının kompleks şəkildə tədqiqini müasir musiqişünaslığın aktual məsələlərindən biri kimi irəli sürür.

Tədqiqatın əsas məqsədi Azərbaycan qarmonunun rəqs musiqisinin struktur və ifadə xüsusiyyətlərinə təsirini müəyyənləşdirməkdir. Bununla yanaşı, rəqs mühitinin alətin ifa modelini və repertuar seçimini hansı istiqamətdə yönləndirdiyini aydınlaşdırmaq hədəflənir. Paralel olaraq qarmon ifaçılığına aid terminoloji aparatın və notasiya məsələlərinin elmi dövriyyəyə gətirilməsi də nəzərdə tutulur. Etnofonik müstəvidə bu qarşılıqlı təsir iki vektorda reallaşır. Milli musiqimiz alətin morfologiyasına təsir etmiş və onun konstruksiyasını dəyişmiş, alət isə öz növbəsində qazandığı imkanlarla milli musiqimizə, ələlxüsus hazırkı tədqiqatımızın əsas istiqaməti olan milli rəqs musiqisi melosferasının (Земцовский, 1992: 3-6) intonasiya fondunu zənginləşdirmişdir.

Tədqiqatın nəzəri dayağını İ.V.Matsiyevskinin formalaşdırdığı sistem-etnofonik metod (Мациевский, 2007) təşkil edir. Metodun ana fikri ondan ibarətdir ki, ənənəvi çalğı aləti yalnız konstruktiv parametrlərlə deyil, onun səsi, ifaçının davranışı və mədəni mühit arasındakı üçtərəfli qarşılıqlı əlaqənin nəticəsində yaranan vahid sistem kimi anlaşılmalıdır (Мациевский, 2007: 35-36). Bu üçtərəfli əlaqə çərçivəsində alətin fonik strukturu potensial səslənmə sahəsini təyin edir, ifaçı həmin potensialı canlı səsə çevirir, mədəni kontekst isə bu səsin ictimai və funksional semantikasını müəyyənləşdirir. Matsiyevskinin formulə etdiyi kimi, metod alət ifaçılığının "xalqın mənəvi və maddi mədəniyyəti sistemində", "alət və instrumental musiqinin bütün mərhələlərdə ayrılmaz və sinxron" tədqiqi, eləcə də "ifaçılıq problemi və musiqiçi şəxsiyyətinin tədqiqat sferasına daxil edilməsi" prinsipləri üzərində qurulur (Мациевский, 2007: 35).

Klassik organologiyada geniş vüsət almış tarixi-morfoloji metod alətə əsasən konstruktiv-təsviri prizmadan yanaşdığı halda, sistem-etnofonik metod aləti mədəni sistemin tam bir üzvi kimi, onun səs quruluşunu isə həmin sistemin səs sahəsinin ifadəsi kimi qavrayır (Мациевский, 2007: 35). Bu baxımdan musiqinin intonasiya əsasları, melodiyanın inkişaf məntiqi, ritmik sabitlik, faktura xüsusiyyətləri və improvizasiya üsulları alətin səslənmə imkanları ilə birbaşa əlaqədə araşdırılır (Мациевский, 2007: 34-35). Metodun əsas fikri qısa şəkildə belə ifadə oluna bilər. Hər bir milli alətin inkişafı musiqi mühitinin daxili tələbatına cavab olaraq baş verir, alətin morfologiyası da həmin mühitin mədəni xüsusiyyətlərinin təsiri altında şəkillənir.

Matsiyevskinin irəli sürdüyü prinsiplər – alətin mədəni mühitdə sinxron öyrənilməsi, ifaçı şəxsiyyətinin tədqiqata cəlb edilməsi, sahə materiallarının baza kimi qəbul olunması (Мациевский, 2007: 35) əsasında tədqiqatımızın ardıcıllığını belə qurduq. Birinci mərhələdə sahə materialları yığıldı: ifanın bilavasitə izlənilməsi, səs materialının fiksasiyası, ifaçı ilə alət arasındakı ünsiyyət modelinin, alətin sosial-ritual işlənmə sahəsinin və yerli terminologiyanın qeydə alınması. İkinci mərhələdə morfoloji-akustik parametrlər öyrənildi – konstruksiya, səs emalı mexanizmi, tembr palitrasının xüsusiyyətləri səs sisteminin maddi təməlini təşkil edir. Üçüncü mərhələ struktur-fonik şərhdir – musiqi qatının alətin fonik potensialı ilə necə əlaqələndiyini araşdırır. Dördüncü mərhələ tarixi rekonstruksiya və tipoloji qarşılaşdırmadır – əvvəlki səs modellərinin bərpası, müxtəlif bölgələr arasında fonik bənzərliklərin aşkarlanması bu mərhələnin məzmununu təşkil edir.

Sözügedən ardıcıllığı biz Azərbaycan qarmonu materialına tətbiq etdik. Empirik baza kimi qarmonçuların ifa prosesinin canlı müşahidəsi, rəqs kontekstindəki ifanın fiksasiyası və ifaçı-bəstəkarların yaradıcılıq laboratoriyasının izlənilməsi götürülmüşdür. Morfoloji-akustik təhlil (alətin konstruktiv skeleti, körük mexanizmi, tir düzülüşü) fonik sistemin fiziki dayaqlarını ortaya qoymuşdur. Struktur-fonik təfsir isə müəllif rəqslərinin alətin fonik imkanları ilə qarşılıqlı asılılığını, xüsusilə körük titrəməsi texnikasının rəqs musiqisindəki yerini aydınlaşdırmağa imkan vermişdir.

Sistem-etnofonik metodun tətbiqi Azərbaycan qarmonunun tarixi morfologiyasının qanunauyğunluqlarını aşkara çıxarmağa əsas verir. Alətin konstruktiv təkamülü xalqın estetik gözləntiləri ilə ayrılmaz bağlı olmuş, bu bağlılıq xüsusilə diatonikdən xromatik modelə keçiddə özünü qabarıq göstərmişdir. Diatonik quruluş yalnız “Mahur” muğamının səs sırası çərçivəsində ifanı mümkün edirdi, lakin Azərbaycan musiqi mühitinin məqam-intonasiya ehtiyaclarını, xüsusilə muğam ifaçılığının tələb etdiyi fonik tələbatı tam ödəmirdi. Bu tələbat alətin fonik arxitekturasının yenidən qurulmasını zəruri etdi. Xromatik model Azərbaycan qarmonuna keçidlə yarımton pillələri təmin edən əlavələr alətin konstruksiyasına əlavə olundu və qarmonun intonasiya imkanı nəzərəçarpacaq dərəcədə böyüdü. Tir (planka) sayı, səs düzülüşü, rezonator quruluşu və tembr balansı üzərində uzun sürən axtarışlardan sonra beş və altı tirli Azərbaycan qarmonu modelləri milli musiqi təfəkküründün və xalqın səs idealının tələbinə ən uyğun variant olaraq formalaşdı. Matsiyevskinin qeyd etdiyi kimi, xalq yalnız öz tələbatına uyğun olanı qəbul edir – alət xalqın səs idealını, bədii dünyagörüşünü əks etdirir və onlar tərəfindən şərtlənir (Мациевский, 2007: 300). İlk dəfə olaraq tədqiqat işimizdə hər iki modelin tir sayı və tirlərin adları qeyd edilmiş və bununla da elmi dövriyyəyə daxil edilmişdir. Müvafiq olaraq altı tirli modeldə üç klarnet, iki fit (*свисm* – tərcümə: Əliyev Elçin) və bir faqot, beş tirli modeldə isə iki klarnet, iki fit (*свисm*) və bir faqot istifadə olunur (Dadaşov, 2026).

Bu proses sistem-etnofonik metodun əsas müddəasını tam təsdiqləyir. Milli musiqimiz qarmonun morfologiyasını yenidən şəkilləndirmiş, alət isə öz növbəsində əldə etdiyi genişlənmiş fonik imkanlar sayəsində milli rəqs melosferasının intonasiya fondunun zənginləşməsinə töhfə vermişdir. Beləliklə, alətin morfologiyası ilə musiqi mühiti arasında ikivektorlu qarşılıqlı təsir mexanizmi meydana çıxır ki, bu da Matsiyevskinin triada prinsipinin Azərbaycan qarmonu kontekstində empirik təsdiqi kimi dəyərləndirilə bilər. Xromatik modelə keçid prosesinin mahiyyətini daha dərindən dərk etmək üçün onun tarixi kontekstinə nəzər yetirmək lazımdır. Yazılı mənbələrə görə, ölkəmizdə ilk qarmonların yaranması Avropa körüklü alətlərinin Qafqaza daxil olması ilə bağlıdır. Peterburqlu usta Kirşnikin 1780-ci ildə dilçəkli və hava sıxılması vasitəsilə çalınan alət düzəltmək ideyası, F.Buşmanın 1821-ci ildə Berlində ilk muntqarmonunu (yəni ağız qarmonunu və ya dodaq harmonikasını) yaratması, K.Demianın Vyanada bu aləti təkmilləşdirməsi və nəhayət XIX əsrin 40-cı illərində Tula silah zavodu ustalarının Sizov və Şkunayevin Vyana və alman qarmonlarını əl qarmonu şəklində istehsal etmələri bu prosesin əsas mərhələlərini təşkil edir (Sadıqov, 2020: 19-20). Azərbaycana daxil olan bu alətlər əvvəlcə diatonik quruluşda olmuş, lakin xalqın musiqi tələbatı ilə uyğunsuzluq nəticəsində tədricən dəyişdirilmişdir. Nikolay İvanoviç Beloborodovun 1871-ci ildə Tulada ilk xromatik sıralı qarmonları hazırlaması bu prosesdə dönüş nöqtəsi olmuşdur (Sadıqov, 2020: 20).

Azərbaycan musiqi mühitində isə bu keçid mədəni mənimsəmə prosesi kimi baş vermişdir. Xalq ustaları alətin konstruksiyasını milli musiqi tələblərinə uyğunlaşdıraraq yeni model yaratmışlar. Alətin ümumi kökünün fortepiano ilə müqayisədə yarım ton aşağı H kökündə olması da bu mədəni uyğunlaşdırmanın nəticəsidir (Azərbaycan tarı ilə eyni kök). Azərbaycan qarmonunun diapazonu kiçik oktavanın C səsindən ikinci oktavanın F səsinə qədər olub, alətin intonasiya imkanlarını milli musiqi sisteminin tələbləri çərçivəsində müəyyənləşdirir. Qarmonda səsin yaranma mexanizmi üç əsas struktur qovşağın (körük, metal dilçəklər və klapan sisteminin) birgə işinə əsaslanır. Səs sol əllə körüyün dartılıb-sıxılması zamanı metal tirlərin hər iki üzünə pərçimlənmiş, enli oturacağı və ensiz titrəyən ucu olan müxtəlif ölçülü elastik dilçəklərin vibrasiyası nəticəsində əmələ gəlir. İfaçı düyməni basdıqda klapan qalxır və hava yolu açılır, körük isə hər iki istiqamətdə (həm dartılanda, həm sıxılanda) hava axını yaradaraq tirlərin müvafiq tərəfindəki metal lövhələri titrədir. Xüsusi üsulla hazırlanmış qapaqlar qrifdəki klaviş və gövdədəki düymələrə dəmir oxlarla birləşir (Sadıqov, 2020: 11). Müəllifin qeyd etdiyi kimi "*Hər bir ağ klavişin səslənməsi üçün beş dildən (ikisi zil səslərin, ikisi orta, biri isə bəm səslərin səslənməsi üçün) istifadə edilir. Qara klavişlərin səslənməsi üçün isə üç dildən (biri zil, biri orta, biri də bəm səslər üçün) istifadə edilir*" (Sadıqov, 2020: 11).

Dilçəklərin titrəyişi körüyün dartılması və ya sıxılması zamanı dilçəyin bir və ya digər tərəfində əmələ gələn hava təzyiqinin fərqi hesabına yaranır. Bu ikitərəfli hava axını mexanizmi sayəsində melodiya insan nəfəsindən asılı olmadan fasiləsiz davam edir. Alətin sağ tərəfindəki klavişlər melodik xətti, sol tərəfdəki düymələr isə müşayiət funksiyasını həyata keçirir. Sağ və sol tərəf mexanizmlərinin sinxron fəaliyyəti nəticəsində qarmon rəqs musiqisinin ifasında melodik xəttin və müşayiət funksiyalarının birgə icrası üçün müstəsna imkan yaratmışdır.

Qarmon aləti Azərbaycanın musiqi melosferasında mühüm sosial-mədəni funksiya daşıyır. Toy və digər xalq mərasimlərində ansamblların mərkəzi aləti kimi çıxış etməsi onun praktik əhəmiyyətini artırmışdır. Alətin texniki imkanlarının genişliyi və uğurlu akulturasiya nəticəsində o, milli musiqi nümunələri ilə yanaşı, qərb mənşəli repertuarı da yüksək səviyyədə təqdim edə bilir. Bu polifunksionallıq qarmonun müasir mərasim mədəniyyətində geniş vüsət almasına şərait yaratmışdır. Qarmonun bu sosial funksiyası Matsiyevskinin triada prinsipindəki mədəni mühit komponentini xatırladır. Matsiyevskinin fikrincə, hər bir alətin sosial və funksional semantikası onun real istifadə mühitində (canlı mədəni kontekstdə) şəkillənir (Анкуда, 2025: 16-17). Azərbaycan qarmon ifaçılığında toy mühitinin tələbləri alətin ifa modelinin və repertuarının formalaşmasına yönəldici təsir göstərmişdir. Azərbaycan məişət musiqisi mühitindəki tələbat qarmon ifaçısının ifa davranışını və buna uyğun olaraq alətin ifa texnikalarını formalaşdırmışdır.

Qarmonun rəqs melosferası ilə münasibətini üç funksional uyğunluq əsaslandırır. Əvvəla, körüyün təmin etdiyi kəsilməz səs axını rəqs musiqisinin kəsin-

tisiz ritmik hərəkət tələbi ilə tam uzlaşır. Bu cəhət qarmonu nəfəs alətlərindən kəskin fərqləndirir, ifaçının nəfəs alma zərurəti melodiyada qısa pauzalar yaradır, qarmonun körüyü isə belə pauzalara yer qoymadan melodiyanı axıcı şəkildə davam etdirir. Digər tərəfdən, sağ və sol mexanizmlərin sinxron fəaliyyəti (özünümüşayiət prinsipi) melodik xətlə müşayiət funksiyalarının eyni vaxtda həyata keçirilməsini mümkün edir. Qarmon tək başına rəqs musiqisinin tam həcmli ifasını reallaşdıra bilir ki, bu onu rəqs mühitində son dərəcə əlverişli alətə çevirir.

Qarmonun rəqs mühitindəki rolunu anlamaq üçün onu digər xalq çalğı alətləri ilə müqayisə etmək məqsəduyğundur. Tar və kamança muğam ifaçılığının əsas alətləri olsa da, rəqs kontekstində onlar müşayiət üçün əlavə alətlərə ehtiyac duyur. Nəfəs alətləri açıq məkanlarda səs gücü baxımından üstünlük qazansa da, nəfəs fasilələri melodik axında qısa kəsilmələrə səbəb olur. Azərbaycan qarmonunun qapalı və açıq məkanlarda eyni effektivliklə ifa oluna bilməsi, daha əvvəl qeyd etdiyimiz kəsilməz səs axını, özünümüşayiət qabiliyyəti və diapazonunun genişliyi bu fərqləri daha aydın anlamaq üçün imkan verir.

Alətin texniki və bədii potensialı nəzərə alınaraq yaradılmış müəllif rəqsləri artıq mövcud olan rəqs mühitinə inteqrasiya olunmuş, həm gündəlik həyatda, həm də professional səhnələrdə geniş istifadə edilərək repertuarın əhəmiyyətli dərəcədə genişlənməsinə səbəb olmuşdur. Bu yaradıcılıq dalğası Azərbaycan qarmon sənətinə məxsus ifaçı-bəstəkar fenomeni ilə sıx surətdə bağlıdır. İfaçı-bəstəkarlar alətin fonik resurslarına dərindən bələd olan, şifahi ənənəyə söykənən peşəkar musiqiçilər kimi Azərbaycan qarmonunun texniki xassələrini əsas tutan orijinal rəqs əsərləri meydana gətirmişlər. Matsiyevskinin triada prinsipindəki “ifaçı” komponentinə nəzər yetirdikdə, ifaçı-bəstəkar eyni zamanda ənənənin daşıyıcısı, yeni formaların yaradıcısı və alətin fonik sərhədlərinin genişləndiricisi qismində çıxış edir (Анкуда, 2025: 34; 42-43).

Bu istiqamətdə Teyyub Dəmirovun – “Qızıl Əsgər” (1957), “Nabat xanım” (1958), “Məlahət” (1961), “Aran köçü” (1961), “Elmira” (1961), “Solmazı” (1961), “Bülbülü” (1965), “Şələlə” (1966), “Almaz” (1966), “Qəşəngi” (1967), “Eynuri” (1967), “Ayşadı” (1967), “Hacıkənd”; Zakir Mirzəyevin – “Oynaq rəqs” (1966), “Gülşəni” (1966), “Şəfayəti” (1966), “Azəri” (1967), “Səadəti” (1967), “Muğam və rəqs” (1968), “Ulduzu” (1968), “Bəxtəvəri” (1968), “Səidə” (1978), “Səbuhi” (1978), “Firavan” (1978), “Aygün” (1978), “Təbrizi” (1994); Hüseynəli Həsənovun – “Pərvanə” (1977), “Nuranə” (1978); Aftandil İsrafilovun - “Aynurə” (1979), “Basqalı” (1983), “Zemfira”, “Kəmalə”, “Nazilə”; Abutalıb Sadıqovun – “Aybəniz”, “Təranə”; Aydın Əliyevin – “Samiri”, “Qaçaqaç”, “Fatimə”, “Muradı”; Xanlar Cəfərovun – “Ayxanı”, “Xanları”, “Gediri”, “Tamerlanı”, “Xilə”, “Abşeron”, “Xəyal”, “Dostluq”, “Muxtari”, “Yevropeyka” (Yəni “Avropasayağı rəqs”) kimi əsərlər qarmon üçün formalaşmış müəllif rəqs nümunələri kimi qeyd oluna bilər (Qarmon.az. Azərbaycan qarmon sənətinə dair məlumat bazası, 2026).

Bu genişmiqyaslı repertuar qarmonun milli rəqs musiqi melosferasının intonasiya fondunun zənginləşməsinə verdiyi töhfənin bariz nümunəsidir. Hər bir ifaçı-bəstəkar öz yaradıcılığında alətin fonik imkanlarını fərqli aspektlərdən istifadə etmiş, bununla da qarmon rəqs musiqisinin intonasiya fondunu genişləndirmişdir. Bu rəqslərin böyük hissəsi nota köçürülməmiş, şifahi ənənə çərçivəsində doğulmuş və yayılmışdır. Bu yaradıcılıq modelinin digər önəmli cəhəti budur ki, ifaçı-bəstəkar öz bəstəsinin ilk təqdimatçısı da olur. Nəticədə əsərin doğulması, səslənməsi və yayılması bir-birindən ayrılmadan vahid axında gerçəkləşir. Akademik bəstəkarlıqdan fərqli olaraq bu hal şifahi ənənəli yaradıcılığın xarakterik xüsusiyyətidir və qarmon rəqs musiqisinin formalaşmasının aparıcı mexanizmlərindən birini təşkil edir. Bu nümunələrin dinləyici tərəfindən mənimsənilməsi, repertuara keçməsi birbaşa ifa mühitində (toy, bayram, mərasim) gerçəkləşir ki, bu da Matsiyevskinin mədəni mühit komponentinin vacibliyini aydın nümayiş etdirir.

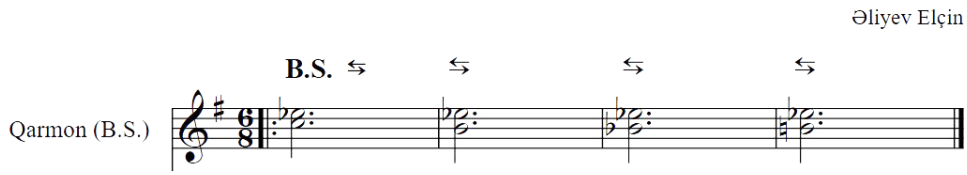
Qarmon üçün formalaşmış rəqs repertuarının mövcudluğu bu nümunələrin digər alətlər üçün notlaşdırılma və köçürülmə prosesinə də müəyyən təsir göstərmişdir. Qarmona xas körük hərəkətinin və özünümüşayiət prinsipinin müəllif rəqslərində aparıcı xarakteri həmin nümunələrin başqa alətlərə inteqrasiyası prosesini müəyyən qədər məhdudlaşdırır və yazılı not mətnində ifa xüsusiyyətlərinin tam əks olunmasını çətinləşdirir. Bu problemi daha aydın anlamaq üçün konkret nümunəyə müraciət etmək məqsəduyğundur.

Florian Alexandreskunun Aftandil İsrafilovun "Basqalı" rəqsini fortepiano üçün işləməsi qarmon ifa xüsusiyyətlərinin notlaşdırılması zamanı ortaya çıxan təfsir fərqini müşahidə etmək baxımından diqqətəlayiq nümunədir (MuseScore.com. Köçürmə Florian Alexandresku. 2025). Köçürmə Alexandresku tərəfindən Əliverdi Məmmədovun ifası əsasında həyata keçirilmişdir. Burada qarmon ifa xüsusiyyətlərinin fortepiano dilinə necə çevrildiyini, hansı elementlərin qorunduğunu və hansıların itdiyini müşahidə etmək mümkündür. Bu təfsir fərqinin əsas səbəbi qarmonun körük texnikasına xas olan fonik xüsusiyyətlərin fortepiano ekvivalentinin mövcud olmamasıdır. Təfsir fərqlərini müşahidə etmədən öncə qarmona xas xüsusi notasiya sisteminə nəzər yetirmək məqsədəuyğundur.

Qarmon ifaçılığında körük sadəcə hava tədarükçüsü funksiyası ilə məhdudlaşmır. Qarmonun körük mexanizmi həm də dinamik nüanslar və bədii ifadə idarə olunma vasitəsidir. Körüyün hərəkət istiqaməti notlaşdırmada ayrıca simvollarla qeyd olunur (Sadıqov, 2020: 45) açılma ∨ (*pull*) və bağlanma ∧ (*push*). Azərbaycan peşəkar qarmon ifaçılığı sənətində bu işarələr aktiv tətbiq edilir. F.Sadıqovun dərs vəsaitində körüyün açılışı P, yığılması isə U işarəsi ilə göstərilir (Анкуда, 2025: 44). Lakin mövcud notasiya vasitələri körüyün yalnız istiqamətini əks etdirir. Daha mürəkkəb texnikalar standart not yazısında göstərilmir ki, bu ciddi elmi boşluqdur. Körük titrəməsi (*bellows shake*) körüyün çox qısa zaman kəsiyində sürətlə açılıb-bağlanmasından yaranan tremolo effektidir. Rəqs musiqisində özünəməxsus ritmik aksent yaradaraq melodik xəttin ifadəliliyini gücləndirən bu texnika qarmon sənətinin ən mühüm körük ifa elementlərindən sayılır.
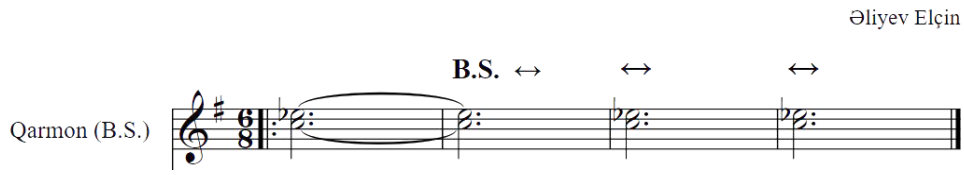
Beynəlxalq notasiyada körük titrəməsinin bir neçə işarələnmə üsulu mövcuddur. Birincisi, notun üzərindəki diaqonal kəsiklər tremolo effektini göstərmək üçün istifadə olunur. İkincisi, genişlənən və daralan ikitərəfli oxlar ("⇆") körüyün sürətlə hər iki istiqamətdə açılıb-bağlanmasını ifadə edir. Üçüncüsü, birtərəfli ikiqat ox ("↔") körüyün açıq vəziyyətdə titrədilməsini göstərir. Dördüncüsü, B.S. (*bellows shake*) abreviaturası ilə ümumi olaraq körük titrəməsi işarə olunur. Bu dörd variant arasındakı fərq ifa texnikasının fərqli aspektlərini əks etdirir. Qarşılıqlı oxlar (⇆) ilə işarələnən variant körüyün hər iki istiqamətdə (həm açılıb, həm bağlanaraq) sürətlə hərəkət etdirilməsini nəzərdə tutur ki, bu da daha intensiv və ritmik vurğulu tremolo effekti yaradır. Açıq vəziyyətdə oxlar (↔) ilə işarələnən variant isə körüyün əsasən açıq vəziyyətdə saxlanılaraq titrədilməsini ifadə edir ki, bu da daha yumşaq, dalğalanma xarakterli bir effekt yaradır. Diaqonal kəsiklər isə ümumi tremolo göstəricisi olaraq istifadə olunur və körüyün konkret istiqamətini dəqiqləşdirmir. B.S. abreviaturası isə universaldır və hər hansı bir variant üçün istifadə edilə bilər. İfaçının hansı variantı seçməsi əsərin xarakterindən, ritmik kontekstdən və şəxsi ifa üslubundan asılıdır. Körük titrəməsi bitdikdən sonra isə müvafiq olaraq notasiyada B.N. (*Bellows Natural*) termini istifadə edilir. Lakin vurğulamaq lazımdır ki, Azərbaycan qarmon ifaçılıq ənənəsində bu texnikanın standartlaşdırılmış yazılı işarə sistemi hələ formalaşmamışdır. Şifahi şəkildə mövcud olan rəqs nümunələrinin notlaşdırılması prosesində bu boşluğun tədqiq edilməsi və ən optimal formada notlaşdırılması məsələsi tədqiqatımızın əsas istiqamətlərindən birini təşkil edir. Məhz körük titrəməsinin ritmik vurğu yaratması, eyni anda sağ tərəf mexanizminin melodik xətti, sol tərəf mexanizminin isə müşayiət funksiyasını həyata keçirməsi ilə yaranan çoxsəsli özünümüşayiət prinsipi qarmonun başqa heç bir alətdə təkrarlanmayan unikal fonik keyfiyyətidir. Bu vəziyyət qarmon üçün bəstələnmiş müəllif rəqslərinin alətin öz fonik mühitindən kənarda tam dəyəri ilə təqdim olunmasının nə dərəcədə çətin olduğunu ortaya qoyur.

Aşağıda A.İsrafilovun “Basqalı” rəqsinin fərqli ifaçılar və köçürmələr əsasında not nümunələri təqdim olunur. Bu nümunələr körük titrəməsi notasiyasının ifa xüsusiyyətlərinin yazılı mətndə əks olunmasında oynadığı rolu və fərqli təfsir variantlarını aydın şəkildə nümayiş etdirir. Müqayisə üçün seçilmiş Alexandreskunun not nümunəsindəki 33 nömrəli cümlə hər üç variantda mövcuddur və bu cümlədə körük titrəməsinin fərqli işarələnmə üsulları və təfsir xüsusiyyətləri aydın müşahidə olunur. A.İsrafilovun “Basqalı” rəqsi Azərbaycan qarmon müəllif rəqsləri arasında ən çox sevilən və geniş yayılan nümunələrdəndir. Əsərin populyarlığı onu müxtəlif ifaçıların repertuarına daxil etmiş, şifahi ənənə vasitəsilə yayılmasına və fərqli təfsir variantlarının meydana çıxmasına yol açmışdır. Elə bu səbəbdən Basqalı körük titrəməsi notasiyası məsələsinin araşdırılması üçün son dərəcə əlverişli tədqiqat nümunəsidir – bir melodiyanın fərqli ifaçılarda fərqli körük texnikası ilə təqdimi və bunun nota köçürülməsindəki fərqlər metodoloji cəhətdən zəngin material verir.



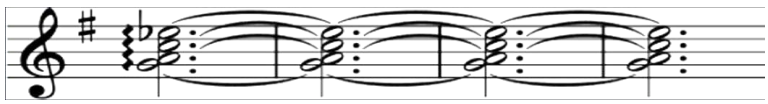

**Nümunə № 1.** Basqalı rəqsi – ənənəvi variant. Körük titrəməsi qarşılıqlı oxlar (⇆) ilə işarələnmişdir (Elçin Əliyevin köçürməsi)

Nümunə № 1-də ənənəvi variantda Basqalı rəqsinin 33 nömrəli cümləsi körük titrəməsi – *bellows shake* (B.S.) ilə xarakterizə olunmuşdur. Burada qarşılıqlı oxlar (⇆) körüyün sürətlə açılıb-bağlanması ilə yaranan tremolo effektini göstərir. Bu not nümunəsi tərəfimizdən köçürülmüşdür və ənənəvi ifa xüsusiyyətini mümkün qədər dəqiq əks etdirməyi hədəfləyir. B.S. abreviaturası ilə yanaşı qarşılıqlı oxlar hər xanənin üzərində verilmişdir ki, bu da ifaçıya tremolo effektinin davamlı tətbiqini göstərir.




**Nümunə № 2.** Basqalı rəqsi – Ənvər Sadıqovun ifasında. Körük titrəməsi açıq vəziyyətdə oxlar (↔) ilə işarələnmişdir (Elçin Əliyevin köçürməsi)

Nümunə № 2-də Ənvər Sadıqovun ifasında eyni cümlədə körük titrəməsi müşahidə olunur (YouTube.com. Ənvər Sadıqovun ifası, 1997). Lakin bu zaman körük titrəməsi nisbətən fərqli variantda istifadə olunur. Daha əvvəl qeyd etdiyimiz dörd növ körük titrəməsi effekti arasında bu ifada daha çox körüyün açıq vəziyyətində yaranan titrəmə effekti (↔) ilə xarakterizə olunur. Qeyd edək ki, ilk xanə liqa ilə bağlıdır, sonrakı xanələr isə B.S. ilə işarələnmişdir. Bu fərq göstərir ki, eyni rəqs nümunəsi fərqli ifaçılar tərəfindən fərqli körük texnikası ilə ifa olunur və bu hal qarmon ifaçılığının improvizasiya yönümlü xarakterini aydın şəkildə ortaya qoyur.



**Nümunə № 3.** Basqalı rəqsi – Florian Alexandreskunun fortepiano üçün köçürməsi. Eyni cümlə yalnız liqa ilə bağlanmışdır.

Nümunə № 3-də Alexandreskunun fortepiano üçün hazırladığı versiyada eyni cümlə yalnız liqa vasitəsilə birləşdirilir. Körük titrəməsinə xas tremolo burada bütünlüklə yoxa çıxır, nümunənin ifa xarakteri dəyişir. Müqayisədən aydın olur ki, fortepiano kontekstində körük titrəməsinin funksional ekvivalenti mövcud olmadığından orijinal səslənmə xüsusiyyəti tam qorunmur. Alexandreskunun liqa ilə birləşdirməsi ənənəvi ifadakı ritmik titrəmə və dinamik aksent yerinə bağlı, *legato* xarakterli bir təqdimat ortaya qoyur. Bu da nümunəni öz əsl musiqi mahiyyətindən müəyyən qədər uzaqlaşdırır.

Bu təfsir fərqinin dərinliyini qavramaq üçün körük titrəməsinin doğurduğu səs effektini fortepianonun ifa imkanları ilə tutuşdurmaq gərəkdir. Pianoçu *legato* ifanı (yəni səslərin bağlı keçidini) pedal və barmaq texnikası ilə əldə edir, lakin bu vasitələr körük titrəməsinin yaratdığı dinamik dalğalanmanı və ritmik aksentləri canlandıra bilmir. Fortepianoda tremolo üsulu mövcud olsa da, bu üsul eyni notun ardıcıl təkrarına əsaslanır, halbuki körük titrəməsində not sabit qalır, dəyişən yalnız hava selinin intensivliyi və hərəkət istiqamətidir. Bu köklü fərq körük titrəməsinin qarmon üçün bənzərsiz fonik keyfiyyət olmasını əsaslandırır. Buradan belə bir nəticə çıxır ki, körük titrəməsi notasiyası şifahi yolla yaşayan rəqsin orijinal səslənməsini qorumaq üçün zəruri vasitədir, xalqın Basqalı rəqsi üçün yaratdığı səs idealını nota köçürmək üçün bu elementdən yan keçmək olmur. Körük texnikasına xas ünsürlərin müəllif rəqslərindəki aparıcı mövqeyi bir həqiqəti ortaya qoyur – bu alət üçün bəstələnmiş nümunələr yalnız qarmonun öz fonik imkanları dairəsində tam ifa oluna bilər. Azərbaycan qarmonunun milli rəqs musiqimizin intonasiya qatına nüfuz etməsinin və ona töhfə verməsinin kökü məhz buradadır.

Basqalı rəqsinin müqayisəli təhlilindən əldə olunan nəticələr daha ümumi bir problemə işarə edir. Qarmon üçün bəstələnmiş musiqi nümunələrinin notlaşdırılmasında alətin spesifik fonik xüsusiyyətlərinin (məs. körük titrəməsi) yazılı mətndə əks olunması problemi bura daxildir. Bu problem yalnız Basqalı rəqsinə deyil, bütün qarmon müəllif rəqslərinə aiddir. Hər bir ifaçı-bəstəkar öz müəllif rəqslərində alətin fonik imkanlarından istifadə edərkən yazılı notasiyada tam əks olunmayan texnikaları şifahi şəkildə ifaçılıq zamanı əxz etmişdir. Bu texnikaların sənədləşdirilməsi və standartlaşdırılması Azərbaycan qarmon ifaçılığının gələcək inkişafı üçün mühüm əhəmiyyət daşıyır. Xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, körük titrəməsinin fərqli ifaçılar tərəfindən fərqli variantlarda tətbiqi müəllif rəqslərinin improvizasiya yönümlü xarakterini əks etdirir. Bu istiqamətdə Azərbaycan qarmon notasiyası üçün vahid standartların yaradılması gələcək tədqiqatların prioritet istiqamətlərindən birini təşkil etməlidir.

**Nəticə**. Aparılan araşdırma onu deməyə əsas verir ki, Azərbaycan qarmonu rəqs musiqisi mühitində alət, instrumental musiqi və ifaçı arasındakı üçtərəfli dialoqun məhsulu olaraq formalaşıb. Sistem-etnofonik metodun triada prinsipi bu üç komponentin bir-birindən ayrılmazlığını açıq-aşkar nümayiş etdirir. Tədqi-

qat göstərdi ki, diatonikdən xromatik quruluşa keçid sadəcə texniki yenilik kimi qiymətləndirilə bilməz. Bu, milli musiqinin daxili ehtiyacının, ilk növbədə muğam intonasiya sistemi və məqam quruluşunun diktə etdiyi tələbin nəticəsidir. Məhz bu keçid qarmonun rəqs melosferasına konstruktiv baxımdan daxil olmasının yolunu açdı. Altı və beş tirli modellərin ortaya çıxması da xalqın səs idealının alətin fiziki quruluşunda maddi əksini tapmasıdır. Eyni zamanda aydın oldu ki, Teyyub Dəmirov, Zakir Mirzəyev, Aftandil İsrafilov, Xanlar Cəfərov, Aydın Əliyev və digər ifaçı-bəstəkarların ortaya qoyduğu geniş müəllif rəqs fondu alətin fonik resurslarının verdiyi imkanlar səviyyəsində doğulmuş və milli rəqs melosferasının intonasiya palitrasına əhəmiyyətli rənglər qatmışdır. Bu nümunələrin yaranmasında qarmonun kəsilməz səs axını təmin etmə qabiliyyəti ilə özünümüşayiət xüsusiyyəti həlledici amil olmuşdur.

Basqalı rəqsinin müxtəlif variant və köçürmələri üzərindəki müqayisə isə göstərdi ki, körük titrəməsi (*bellows shake*) notasiyasının hələlik standartlaşdırılmaması qarmon üçün yazılmış rəqs nümunələrinin alətin öz fonik mühitindən kənarda tam dəyəri ilə təqdim olunmasını çətinləşdirir. Eyni cümlənin ənənəvi variantda və Ə.Sadıqovun ifasında fərqli körük texnikası ilə səsləndirilməsi qarmon sənətinin improvizasiyaya açıq təbiətini bir daha ortaya qoyur. Florian Alexandreskunun fortepiano versiyasında isə bu tremolo effektinin tamamilə yoxa çıxması sözügedən mövqeyi daha da möhkəmləndirir. Bir tərəfdən milli musiqi mühiti alətin quruluşunun yenidən formalaşmasını labüd etmiş, digər tərəfdən isə qarmon genişlənmiş fonik imkanları hesabına rəqs melosferasının intonasiya ehtiyatını artırmışdır. Bu ikitərəfli proses müəllif rəqslərinin meydana gəlməsinə və repertuarda kök salmasına münbit şərait yaratdı.

Ümumilikdə, Azərbaycan qarmonunun milli musiqi mədəniyyətindəki yeri mədəni mənimsəmə prosesinin uğurlu nümunəsi kimi diqqəti cəlb edir. Avropa əsilli bu alət Azərbaycan musiqiçilərinin əlində milli musiqi düşüncəsinin tələblərinə uyğun dəyişib, yeni görkəm alıb və son nəticədə milli alət statusuna yüksəlib. Bu proses Matsiyevskinin sistem-etnofonik metodunun əsas müddəasının (alətin morfologiyasının mədəni mühitin xüsusiyyətləri ilə şərtlənməsinin) empirik təsdiqi kimi dəyərləndirilə bilər. Qarmonun rəqs musiqisindəki aparıcı mövqeyi, ifaçı-bəstəkar fenomeninin formalaşması və alətin unikal fonik keyfiyyətləri bu prosesi daha da əyani şəkildə nümayiş etdirir.

**ƏDƏBİYYAT:**

1. Abdullayeva, S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. Bakı: Adiloğlu, 2002, 454 s.
2. Abdullayeva, S.A. Azərbaycan çalğı alətləri dünyanı valeh edir. Bakı: Elm və Təhsil, 2016, 288 s.
3. Abıyev, S. Qarmon alətinin təkamül və inkişaf mərhələləri. / Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətində tədqiqi problemlər: XIII Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları. Bakı: Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti, 2014, s. 141-143.

4. Mirzəyev, Z.Q. Azərbaycan qarmonu. Bakı: Elm və Təhsil, 2005, 160 s.
5. Nəcəfzadə, A.İ. Çalğı alətlərimiz. Bakı: Min bir mahnı, 2004, 128 s.
6. Nəcəfzadə, A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. Bakı: Min bir mahnı, 2004, 224 s.
7. Nəcəfzadə, A.İ. Etnoorqanologiya: musiqi təmayüllü ali məktəblər üçün dərslik. Bakı: Azərbaycan Milli Konservatoriyası. 2016, 240 s.
8. Qarayev, E.A. Azərbaycan musiqi ifaçılığında qarmon alətinin rolu. // Azərbaycan Dövlət Xoreoqrafiya Akademiyasının Elmi Məcmuəsi. Bakı, 2022, s. 153-160.
9. Rəhmanlı, Ə.M. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi. Bakı: MBM nəşri, 2014, 704 s.
10. Rəhmanlı, Ə.M. Müxtəlif tərkibli instrumental ansambllarda qarmon alətinin rolu. / Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri: / XIV Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları. Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti. Bakı: 2015, s. 39-47.
11. Sadıqov, Ə.H. Azərbaycan qarmonunun təkmilləşdirilməsinə dair. // “Konservatoriya” sənətşünaslıq üzrə elmi jurnal. № 4 (49), 2020, s. 8-16.
12. Sadıqov, F.R. Azərbaycan qarmonu. Bakı: Gənclik, 2020, 400 s.
13. Анкуда, Н.Н. Этническая инструментальная традиция западной части Смоленской области: дис. … канд. искусствоведения. Санкт-Петербург: РИИИ, 2025, 206 с.
14. Земцовский, И.И. Текст - культура - человек. // “Музыкальная академия”. Москва, 1992, № 4, с. 3-6.
15. Мациевский, И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007, 520 с.
16. Bose, F. Musikalische Völkerkunde. Freiburg im Breisgau: Atlantis-Verlag, 1953, 197 s.
17. Hornbostel, E. von, Sachs, C. Systematik der Musikinstrumente. // Zeitschrift für Ethnologie, Bd. 46, H. 4-5, Berlin, 1914, p. 553-590.
18. MuseScore.com. Rəqəmsal not kitabxanası və paylaşma platforması. Köçürmə Florian Alexandresku. Elektron mənbə, 04.16.2026. URL:https://musescore.com/user/3833651/scores/26275384
19. Qarmon.az. Azərbaycan qarmon sənətinə dair məlumat bazası. Elektron mənbə, 07.15.2026. URL: https://qarmon.az/az/azerbaycan-qarmonu/qizil-fond/ifacilarin-siyahisi/90
20. Scribd.com. Rəqəmsal kitabxana və sənəd paylaşma platforması. Elektron mənbə, 04.16.2026. URL:https://www.scribd.com/document/404267754/Bellows-Shake-Book
21. YouTube.com. Video paylaşma platforması. Ənvər Sadıqovun ifası (1997). Elektron mənbə, 04.16.2026. URL:https://www.youtube.com/watch?v=zQKUVX2cnnE
22. Sahə materialı: Dadaşov Zahir. Həzi Aslanov qəsəbəsi, Aftandil İsrafilov adına emalatxanada aparılmış müsahibənin materialları. Bakı, 13 fevral 2026-cı il, saat 11:30. [Müəllifin şəxsi arxivi].