

Sənubər BAĞIROVA

AMEA-nın aparıcı elmi işçisi,

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Əməkdar incəsənət xadimi

E-mail: [sanubar.baghirova@gmail.com](mailto:sanubar.baghirova@gmail.com)

## AZƏRBAYCAN MUSIQISINDƏ “MUĞAM” ANLAYIŞI

*Annotasiya: Məqalədə Azərbaycan musiqisində muğam fenomeninin dərk edilməsi üçün vacib olan bir sıra məsələlərdən bəhs edilir. İstənilən tədqiqatda istifadə olunan məfhumların məzmunu ilə bağlı əvvəldən razılığa gəlmək vacibdir, ona görə də bu məqalədə muğam və dəstgah kimi hamıya məlum olan anlayışların məzmununa yenidən baxılır, çünki bunlar zənn ediləndən daha geniş kontekstdə ola bilər. Daha sonra məqalədə dəstgahın məqam quruluşu, bu janrın təşəkkülü və XX əsrdəki təkamülü, dəstgah kompozisiyasının təməlinə duran ideyası da diqqətə çatdırılır. Muğamın bu cür müxtəlif rakurslardan tədqiqi bu musiqi hadisəsinə hərtərəfli baxışı təmin edir ki, bu da bizə belə bütöv baxışı “konsepsiya” adlandırmağa imkan verir.*

*Açar sözlər: muğam, dəstgah, çoxjanrlı kompozisiya, çoxməqamly kompozisiya*

“Konsepsiya” sözü lüğəti mənasına görə “tam bir fikir, anlayış, və ya müəyyən hadisəyə baxışlar sistemi” kimi şərh edilir (6). Təbii ki, muğam konsepsiyasını qısa bir məqalədə tam şəkildə təqdim etmək mümkün deyil, bu səbəbdən onun tərkibini təşkil edən bəzi vacib məsələləri işıqlandırmaqla kifayətlənməli olmalıyam. Burada, xüsusilə Azərbaycan musiqisində *muğam* və *dəstgah* anlayışları, bu gün “muğam” adını daşıyan musiqi janrının təşəkkül prosesini və XX əsrdə inkişafını, onun məqam quruluşu, musiqi forması və *dəstgah* kompozisiyasının əsasında duran bədii ideyası haqqında fikirlərimi təqdim edəcəyəm. Bu mövzular mənim 40 ildən artıq müddət ərzində muğam sahəsi üzrə araşdırdığım elmi problemlərin yalnız bir hissəsidir. Lakin onlar birlikdə muğam fenomeninə nisbətən tam baxış yaradır ki, bu da onu “konsepsiya” adlandırmağa imkan verir.

### Azərbaycan musiqisində “muğam” anlayışı haqqında

Musiqi elmimizdə belə bir oturmuş fikir var ki, Azərbaycan musiqisində “muğam” termini **lad (məqam)** və **janr** kateqoriyalarını ifadə edir. Lakin mənim fikrimcə, bu termini ilk növbədə Üzeyir Hacıbəylinin “bəhirsiz hava” adlandırdığı **melodiya növünə** aid etmək lazımdır. Məhz elə “bəhirsiz hava”, yəni hərfi mənada “müntəzəm vəzni olmayan melodiya” muğam janrının əsas xüsusiyyətidir ki, o, bu janrın bütün mövcud növlərində özünü büruzə verir (7, 3; 8, 29). Məlum olduğu kimi, belə növlər 1) vokal – instrumental muğam, 2) instrumental muğam, 3) zərbi-muğam və 4) dəstgahdır. Burada Azərbaycanın dini mərasim musiqisinin

də sırf avazla oxunan muğamın mövcudluğunu da xatırlamaq olar. Bütün muğam kompozisiyası növləri ifaçı heyətinə, musiqi fakturasına (zərbi-muğam) və məqam strukturunun miqyasına (muğam və ya dəstgah) görə fərqlənə bilər. Lakin onları vahid musiqi janrında birləşdirən ümumi element, şübhəsiz ki, müntəzəm vəznə olmayan, bəhərsiz muğam melodiyası növüdür. Maraqlıdır ki, azərbaycanlılar məişət şəraitində xanəndədən muğamın ifasını xahiş edəndə çox vaxt belə bir ifadə ilə müraciət edirlər: “bir-iki ağız muğam oxu”. Bunu deməklə onlar məhz bu növ bəhərsiz melodiyaları nəzərdə tuturlar (2, 225).

Muğam terminini janr mənasında istifadə olmasına gəldikdə isə məsələ heç də göründüyü kimi sadə deyil. İlk növbədə qeyd etmək lazımdır ki, muğam termini musiqi janrının adı kimi nisbətən yaxın keçmişə malikdir: bildiyimiz qədər, o, Azərbaycanda və bütün Cənubi Qafqazda XX əsrin ilk onilliklərində istifadə edilməyə başlamışdır. Məsələn, 1884-cü ildə Mir Möhsün Nəvvabın tərtib etdiyi “Vüzühül-ərqam” adlı musiqi risaləsində *muğam* termini janr mənasında istifadə edilmir. Lakin bu əsərdə ilk dəfə olaraq XIX əsrin ortalarında Azərbaycan musiqi təcrübəsində *dəstgah* adı altında yer tapmış yeni musiqi janrından söz açılmışdır. Risalədən aşağıdakı parça Nəvvabın bu əsərdə işlətdiyi terminologiya baxımından maraqlıdır: “*Bu fününun əhalisi məzkur olan nəğamat və şöbədət üçün neçə dəstgah və z edibdirlər... Bu dəstgahlar, İnşallahtaala, əyan ediləcək və bu nəğməcat və ləhniyyat üçün tərkibat, yəni təsnifat müəyyən ediblər. Belə ki, onların zikri və bəyanı bu müxtəsər risalədə lüzumiyyəti yoxdur, çünki təsnifat təğəni edəninin mərifətinə bağlıdır. Hər bir əş`arı ki əlhana münasibəti var, onu təğəni edirlər*” (14, 35-36). Yuxarıda verilmiş hissədən aydın olur ki, *nəğamat* və *şöbədət* dəstgahın ümumi məqam tərkibini, belə demək mümkünsə, onun əsas “inşa olunma materialı”nı təşkil edən laddlara aiddir. Təsniflərin seçimi isə sərbəst olaraq dəstgahı ifa edən xanəndənin ixtiyarına buraxılmışdır.

Musiqi janrının adı kimi “muğam” termini təxminən XX əsrin əvvəllərində istifadə olunmağa başladı: mən onu Cabbar Qaryağdı oğlunun tarda Şirin Axundov və kamançada Qulu Əliyevin müşayiəti ilə 1911-ci il iyunun 23-də İrəvanda verdiyi konsertin afişasında tapdım. Burada, Azərbaycan dilində afişanın sağ sütununda musiqiçilərin çıxışı edəcəyi əsərlərin adları bildirilmişdir: 1. *Arasbarı və Osmanlı*, 2. *Şur dəstgahı*, 3. *Mahur tamam dəstgah*, 4. *Bayatı İsfahan muğamı*, 5. *Kabili və sair havalar*<sup>1</sup> (Şəkil 1).

<sup>1</sup> Məqalədə verilmiş bütün afişaların foto-surəti Firidun Şuşinskiyin kitabından götürülüb (16).

Şəkil 1. Cabbar Qaryağdı oğlunun 1911-ci ildə İrəvandakı konsertinin afişası



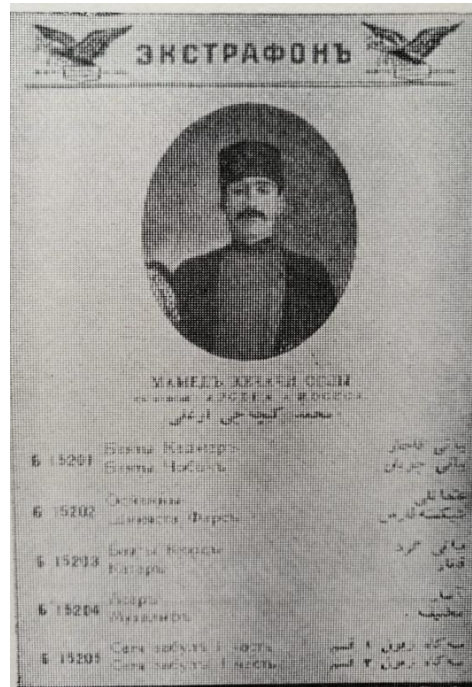
Adətən, bu cür konsertlərin afişalarında və ya qrammofon şirkətlərinin kataloqlarında, məsələn, Əbülhəsən Xan İqbalın 1914-cü ildə Tiflisdə verdiyi konsertin afişasında olduğu kimi, janrı qeyd olunmadan yalnız ifa edilən əsərlərin adları göstərilirdi. Azərbaycan əsilli görkəmli İran xanəndəsi, digər görkəmli İran musiqçisi tarzən Dərviş Xanın müşayiəti ilə bu konsertdə Mahur, Dilkeş, Bayatı İsfahani

han, Bayatı Race, Fərəhəngiz muğamlarını ifa etsə də, afişada *muğam* və ya *avaz* terminləri yoxdur, burada yalnız melodiya adları bildirmişdir (Şəkil 2, 3).

**Şəkil 3.** Əbülhəsən Xan (İqbal)Tahirzadənin  
İran tarzəni Dərviş Xan ilə 1914-cü ildə  
Tiflisdəki konsertinin afişası



**Şəkil 2.** Şəkili Ələsgərin “Ekstrafon”  
şirkəti üçün yazılmış valının kataloqu



22 fevral 1927-ci ildə Bakıda Hüseynqulu Sarabskinin konserini elan edən afişada “Programda: **Muğamat**, Azərbaycan xalq mahnıları və rəqsləri” olması bildirilmişdi (Şəkil 4.). Maraqlıdır ki, Üzeyir Hacıbəyli də “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” məqaləsində *muğam* və hətta *dəstgah* terminlərinin sonradan yaranmasını qeyd edir. O, yazır ki, «məqamat və dəstgahlardan ən məşhur və müstəməlləri: ‘Rast’, ‘Mahur’, ‘Şur’, ‘Çahargah’, ‘Segah’, ‘Kabili’, ‘Bayatı-Şiraz’, ‘Bayatı-kürd’, ‘Bayatı-Qacar’ və sairədir. Qədim musiqarlar bunların hamısına məqam və dəstgah deməyib də, bəzilərini ‘guşə’ ya ‘şöbə’ ya ‘avaz’ adlandırıb»...(12, 184)

Şəkil 4. Hüseynqulu Sarabskinin 1927-ci ildə Bakıdakı konsertinin afişi



Janr mənasında “muğam” terminini o dövrün tanınmış musiqiçisi, kamançaçı və “Dan ulduzu” jurnalının köşə yazarı Saşa Oqanezaşvili də 1929-cu il üçün “Azərbaycan xalq musiqisinin vəziyyəti” adlı məqaləsində işlədir. Burada onun “şərqin klassik əsərləri (yaxud məqamları)” ifadəsində açıq şəkildə muğam və musiqi əsəri anlayışları arasında bərabərlik işarəsi qoyulur (15, 33).

1920-ci illərdən etibarən *muğam* termini tədricən janrın ümumi adına çevrilməyə başladı, onun bütün növlərinə, hətta dəstgahlara da şamil olundu. (8, 29). Bəzən eyni kitabda, məqalədə və ya not nəşrində eyni muğam əsəri Nəriman Məmmədovun “Azərbaycan muğamı Çahargah” (19) və “Azərbaycan muğamı Rast” (20) not nəşrlərində gördüyümüz kimi gah muğam, gah da dəstgah adlandırılı bilər. Qeyd etmək lazımdır ki, instrumental muğam kompozisiyaları dəstgah kimi ifa olunsa da, həmişə bizdə birmənalı şəkildə muğam adlandırılır. Məsələn, tarzən və tar müəllimi Əkrəm Məmmədlinin “Azərbaycan instrumental muğamları”nın (21) not nəşrində Rast, Bayatı Qacar, Mahur-Hindi, Orta mahur, Zəbul Segah, Xaric Segah, Şur, Bayatı Şiraz, Çahargah, Humayun və Rahab əslində instrumental dəstgahlar, yəni tam lad silsiləsi kimi nota alınsa da, muğam adı ilə təqdim olunur. Mən instrumental dəstgahlara qarşı bu cür “ayrı-seçkiliyin” səbəblərini birincisi, dəstgahların tarixi formalaşmasında, onların ilkin vokal-instrumental və çoxjanrlı olmasında, ikincisi isə azərbaycanlıların milli musiqi zövqünün xüsusiyyətlərində, onların alətin səsinə daha çox insan avazına üstünlük verməsində görürəm.

**Azərbaycan dəstgahının janr, məqam sistemi və musiqi forması xüsusiyyətlərinə dair**

– *Dəstgahın janr xüsusiyyətləri*

Dəstgah özünün tərkibində müxtəlif janrları birləşdirmiş musiqi əsəri kimi formalaşmışdır. Mir Möhsün Nəvvabın risaləsinin materiallarından belə nəticə çıxarmaq olar ki, bu janrın hələ lap ilkin formalaşma mərhələsində dəstgahda muğam şöbələr ilə bircə arabir *təsniflər* də ifa olunurdu. Mirzə Fərəc, Cabbar Qaryağdı oğlu və Məşədi Məlik Mansurovun XX əsrin ilk onilliklərinin muğam ifaçılıq təcrübəsini əks etdirən dəstgahlarında təsniflərə nadir hallarda rast gəlinir, Nəvvabın dəstgahlarında isə təsniflər ümumiyyətlə qeyd olunmur. Lakin bu o demək deyildi ki, onlar o dövrdə dəstgahların tərkibində ifa edilmirdilər. Sadəcə olaraq, qədim dəstgahların siyahılarında adətən yalnız mütləq yeri olan muğam şöbələri və onların sıralaşması göstərilirdi. Üzeyir Hacıbəyli özünün 1919-cu il tarixli məqaləsində dəstgahda təsniflərin və rənglərin olmasından söz açmış, hətta onların dəstgah kompozisiyasındakı yerini bildirmişdir. Hacıbəylinin sözlərinə görə, *rənglər* dəstgahın ortasında, *təsniflər* isə daha çox kompozisiyanın sonunda, bəzən də ortasında ifa olunur (12, 194).

19-cu əsrin sonu – XX əsrin birinci rübünə aid Azərbaycan dəstgahlarında *dəraməd* kimi hissə çox nadir hallarda qeyd olunur: müstəsna olaraq Nəvvabın Nəva dəstgahında “Dəramədi Şahnaz” adına, eləcə də Mirzə Fərəc Rzayev və Məşədi Məlik Mansurovun Şur dəstgahının tərkibində *dəramədə* rast gəlirik. Bu siyahılardan da aydın olduğu kimi, heç bir halda *dəraməd* dəstgahın lap əvvəlində ifa edilməmişdir. Buradan belə nəticəyə gəlmək olar ki, XX əsrin əvvəllərindəki dəstgahlarda *dəraməd* müasir Azərbaycan dəstgahında olduğu formada sərğiləmə funksiyasına sahib olmayıb.

Dəstgahın kompozisiya ideyası çoxjanrlı suitavari musiqi əsəri kimi müasir Azərbaycan dəstgahında ardıcıl və ən məntiqi şəkildə təcəssüm olunur. Belə ki, o, müasir muğam repertuarında mövcud olan, demək olar ki, bütün kiçik müstəqil musiqi janrlarını özündə cəm edir. (7, 29). Məsələn, bəhərsiz *muğam* havaları **meditasiya** mənşəli, *təsniflər* **mahnı** janrını, *dəraməd* və *rəng* kimi instrumental pyeslərin birincisi çox vaxt **marş** xarakterli olur, digəri isə **rəqs** janrını təmsil edir, və nəhayət vokal-instrumental *zərbi-muğam*, mənəcə, mənşəyini Azərbaycan aşığı musiqisindəki **şikəstə** janrından almışdır<sup>2</sup>. Bu gün bəzi müasir muğam ifaçıları dəstgah və muğamlara hətta xalq mahnılarını və ya klassik Azərbaycan bəstəkarları – Üzeyir Hacıbəyli, Cahangir Cahangirov, Fikrət Əmirovun melodiyalarını daxil edir və bununla da dəstgahın janr tərkibini daha da zənginləşdirirlər.

Bəzi dəstgahların tərkibində bir neçə fərqli vokal-instrumental hissələrə rast gəlirik ki, onları ritmik quruluşuna görə nə bəhərsiz muğam havalarına, nə müntəzəm bəhri təsniflərə, nə də qarışıq bəhri zərbi-muğamlara aid etmək olmaz. Mən burada Rast dəstgahında Üşşaq, Humayun dəstgahında Məsnəvi, Bayatı-Şiraz dəstgahında Dilruba kimi hissələri nəzərdə tuturam. Bu havalar Azər-

<sup>2</sup> Məmmədsaleh İsmayılov (11), İradə Köçərli (13), Kamilə Atakişiyeva (9) də şikəstə janrının xüsusiyyətlərindən və onların zərbi muğam janrına yaxınlığından yazıblar.

baycan dəstgahlarının tərkibində ifa olunan digər hissələrdən üslub baxımından fərqlənilir. Onların metrik quruluşlarında müəyyən üsul sezilsə də, o, müntəzəm ölçülü təsniflərə nisbətən daha sərbəstdir, digər tərəfdən isə qeyri-müntəzəm ölçülü muğam havalarındakı qədər sərbəst deyil. Hazırda bu melodiyaların janr mənşəyi haqqında dəqiq fikir söyləmək çətindir, lakin onların fərqli stilistik xüsusiyyətləri bizə fərz etməyə əsas verir ki, bu növ havalar Azərbaycan dəstgahlarının tərkibindəki metrik repertuarın daha qədim layını təşkil edir.

Azərbaycanın ifaçılıq təcrübəsində dəstgah forması ən erkən vaxtlardan avaz və təsniflərdən ibarət çoxhissəli kompozisiya, yəni vokal-instrumental musiqi janrı kimi yaranmışdır; sonralar onun tərkibinə instrumental pyeslər və zərbli muğamlar da əlavə edilmişdi. XX əsrin əvvəllərindən bu günə qədər gəlib çatmış “Şərq konsertləri”nin afişalarından görə bilərik ki, bu konsertlərdə o dövrün tanınmış sazəndələri – tarda Mirzə Sadiq, Mirzə Fərəc, Məşədi Zeynal, Bala Məlikov, kamançada Qulu Əliyev, Saşa Oqanezaşvili və digərləri tez-tez solo nömrələrlə çıxış edirdilər. Lakin onlar belə konsertlərdə, və ya toylarda bütöv bir dəstgahın ifası ilə xanəndənin iştirakı olmadan çıxış etməmişlər və əslində heç belə təkliflər də almamışlar. XIX əsrdə və XX əsrin birinci yarısında muğam ifaçılığı təcrübəsində sazəndənin rolu əsasən xanəndəni müşayiət etməklə məhdudlaşmışdı, çünki Azərbaycan dinləyicilərinin şüurunda və təsəvvüründə dəstgah formasının arxetipi, yəni onun əzəli növü vokal-instrumental əsər kimi formalaşmışdı. Bəlkə də bu səbəbdən instrumental dəstgahlar tam şəkildə, yəni mayədən mayəyə (ayaq nöqtəsinə) qədər bütün əsas məqamlarını göstərmək şərtilə ifa edilənlər də dəstgah adlandırılır. Bunun səbəblərindən biri həm də odur ki, Azərbaycan dinləyiciləri həmişə xanəndə sənətinə xüsusi meyl göstərmiş və əksər hallarda muğamların vokal-instrumental ifasına üstünlük vermişlər. Bu fikrim Üzeyir Hacıbəylinin xanəndə sənətinin əhəmiyyəti, eləcə də muğam ifaçılığında sazəndənin rolu və dəstgahların instrumental ifası haqqında söylədiyi fikirlərlə üst-üstə düşür. Belə ki, onun 1919-cu il tarixli məqaləsində belə ifadələrə rast gəlirik: *“xanəndəliyin mə`nası böyükdür və xanəndələrin qədər və qiyməti ucadır”*... *“Xanəndəni şövqə gətirməkdə birinci vəzifə çalanındır”* (12, 197), eləcə də, *“dəstgahi, şer vəzninə tabe olaraq oxumaq adətdirsə də, çalmaq qeyri-adi bir şey olduğundan və çalınsa da duzsuz bir şey çıxdığından öylə çalınmaz”*. (12, 188). Yuxarıda deyilənləri nəzərə alsaq, heç də təəccüblü deyil ki, dəstgah anlayışı bu gün də vokal-instrumental kompozisiya növü ilə əlaqələndirilir, baxmayaraq ki, Azərbaycan musiqi məktəblərinin tədris praktikasına və xüsusilə də tar üzrə təlim proqramlarına tam dəstgahın instrumental şəkildə öyrənilməsi ən azı keçən əsrin otuzuncu illərindən daxil edilmişdi. Bu proqramlar 1935-ci ildə Mansur Mansurov, 1965-cı ildə Əhməd Bakıxanov, 1982-ci ildə isə Kamil Əhmədov kimi korifey tarzən pedaqoqlar tərəfindən hazırlanmışdı. Beləliklə, musiqi məktəblərində instrumental dəstgahlar tədris edilsə də, ümumi fikrə görə dəstgah formasının mütləq elementlərini onun vokal-instrumental növü və kompozisiyada mu-

ğam şöbələrilə bərabər *təsnif, rəng, dəraməd və bərdəşt* kimi hissələr təşkil etməlidir. Bu fikri musiqişünaslar və ifaçıların özü də dəstəkləyirlər. Məsələn, Ramiz Zöhrabov deyir ki, “*kamil formasında dəstgah ... böyük silsilə və ya çoxhissəli musiqi əsəridir. Şöbə və guşələrin, təsnif və rənglərin məntiqli prinsip əsasında ardıcıllaşması dəstgaha xas olan ümdə keyfiyyətdir*” (17, 90). Tanınmış rus alimi Viktor Belyaev da dəstgahın əsas hissələrinə muğam şöbələrilə yanaşı təsnif və rəngləri də aid edir, (4, 153), yəni faktiki olaraq bunlara formyaradıcı əhəmiyyət verir. Lakin əslində dəstgah formasının inkişaf xəttini və məntiqini təkçə dəraməd, (o olmadıqda) bərdəşt və muğam şöbələri təyin edir, deməli məhz onlar formyaradıcı əhəmiyyətə malikdir. Təsnif və rənglər isə dəstgahın bilavasitə inkişaf məntiqinə heç bir təsir göstərmir.

– *Dəstgahın məqam sistemi haqqında fikirlər*

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, dəstgahın musiqi formasında inkişaf obyekti Avropa musiqi formalarında olduğu kimi mövzu, tematik material deyil. Burada ***formanın inkişafı onun əsasını təşkil edən məqam sistemi ilə bağlıdır***. Bu mənada dəstgah və muğam, ilk növbədə, onların əsasında duran məqam sisteminin miqyasına görə fərqlənir. Belə ki, dəstgah çoxməqamlı mürəkkəb kompozisiya olduqda (8, 101), muğam bir və ya iki, nadir hallarda üç məqam özəkləri əsasında qurulan əsərdir.

Burada fikrimi aydın çatdırmaq üçün bir qədər haşiyə çıxmaq gərəkdir. Bildiyimiz kimi, hər müstəqil məqamın səs sırası ən azı iki hissədən, onun alt və üst tetraxordların (bəzən tetraxord və pentaxord) birləşməsindən əmələ gəlir. Müasir məqamların bu cür quruluşu öz kökünü orta əsrlərdə “12 məqam” adı altında bütün Yaxın və Orta Şərqdə yayılmış məqam sistemindən alır, belə ki, qədim məqamların səs sırası da iki – alt və üst tetraxordlardan ibarət olurdu. Məsələn, o zaman *rast* məqamı iki – *mübərqə* (alt tetraxord) və *pəncgah* (üst pentaxord) şöbələrə bölünürdü və onun tam səs sırası qovuşuq üsulla birləşmiş bu iki struktur özəklərindən əmələ gəlirdi<sup>3</sup>. Orta əsr məqam nəzəriyyəsində ***bütöv məqam və onun struktur özəyi*** (*tetraxord, pentaxord*) müvafiq şəkildə “*cəm*” və “*cins*” struktur terminləri ilə ifadə olunurdu. Müasir dəstgah və muğamların məqam sistemində də bu prinsip qüvvədə qalır. Hazırkı məqamların strukturu yenə də alt və üst tetraxordlara bölünür və bu məqam özəklərinin hər biri lad əhəmiyyətində olaraq dəstgahın və xüsusilə də muğamın şöbə və guşələrinin lad əsasını

<sup>3</sup> Mübərqə və pəncgah – şöbə adlarıdır; “12 məqam”ın hər biri iki şöbədən ibarət olduğu üçün qədim şöbələrin sayı iyirmi dörd idi. Lakin burada *məqam* və *şöbə* terminləri XX əsrin əvvəllərində bilavasitə lad mənasında istifadə edilirdi, yəni *məqam* termini altında bütöv lad strukturu, *şöbə* termini altında isə məqamın hissəsi başa düşülürdü. Ona görə də orta əsr bədii ədəbiyyatında və elmi mənbələrdə *rast* gəldiyimiz *məqam, şöbə* və ya *mübərqə, pəncgah, rast, çahargah* və bir çox bu kimi hazırda tanış gəldiyimiz adları müasir muğam və dəstgahların şöbələrinə mexaniki olaraq şamil etmək düz deyil.



təşkil edir. Məsələn, Şahnaz, Dilkəş və Zil Şahnazdan ibarət olan Şahnaz muğamının lad əsasında yalnız iki tetraxord durur və bunlardan biri Şahnaz, digəri isə Dilkəş şöbələrində öz melodik ifadəsini tapır, halbuki Zil Şahnaz şöbəsinin səs sırası əslində Dilkəş şöbəsinin səs sırasını bir oktava yuxarıya köçürür. Bu cəhətdən Qatar muğamı daha da aydın misal kimi götürülə bilər, çünki o, faktiki olaraq bir məqamın əsasında yaranan musiqi əsəridir.

Muğamlarla müqayisədə dəstgahın məqam sistemi daha iridir və tərkibindəki elementlərin müxtəlifliyi ilə səciyyələnir. Çox vaxt bir dəstgahın tərkibinə digər dəstgahların məqamları daxil edilir. Bu baxımdan Rast və Şur dəstgahları xüsusilə çoxşaxəlidlər. Məsələn, Şur dəstgahının tərkibi **şur** məqamının özündən başqa həmçinin **şahnaz** (Şur-Şahnaz), **rast** (Bayatı Türk) və **segah** (Şikəsteyi - fars) məqamları da daxildir. Dəstgahın Sarənc şöbəsinə isə melodik hərəkət hətta iki məqam arasında, gah **segah**, gah **şur** da qərar tapmağa çalışır.

Dəstgah və muğamların lad sistemində başqa bir xüsusiyyətə də rast gəlinir. Belə ki, dəstgah və muğam kompozisiyası boyu əvvəlki məqamlar və onların tərkib hissələri (tetraxordları) əsasında müxtəlif variant və ya inversiyalar (lad dönmələri) yaranır ki, bunları törəmə ladlar adlandırmaq olar. Törəmə ladların yaranma yolları müxtəlifdir. Burada, məsələn, əvvəlki lad strukturlarının səs yüksəkliyi və ya hərəkət istiqaməti, eləcə də istinad pərdələri dəyişə bilər, bəzən isə əvvəlki struktur çərçivəsində bu və ya digər pillələr alterasiyaya uğrayır. Törəmə ladlar hesabına əvvəlki, əsas məqamlar dəstgahlarda geniş, muğamlarda isə nisbətən az qolbudaq ataraq musiqi formasının şaxələnməyinə, inkişafına səbəb olur.

Variantlıq və müxtəlif inversiyalar, ümumiyyətlə, musiqi formasının inkişafına “işləyən” priyomlardır ki, onlar Avropa musiqisində geniş istifadə edilir. Göründüyü kimi, onlar Azərbaycan dəstgah sistemində də özünə yer tapmışlar. Lakin Avropanın klassik, bəstəkar musiqisində, istər polifonik və ya homofonik musiqi olsun, inkişaf priyomları melodik material əsasında işə salınır. Azərbaycan dəstgah və muğamlarında isə, yəni Azərbaycanın ənənəvi klassik musiqisində inkişaf obyektini məqam sistemi təşkil edir. Avropa musiqi nəzəriyyəsində bu texniki priyomlar “motiv inkişafı və mövzu işləməsi” terminləri ilə tanınır. Azərbaycan muğam nəzəriyyəsində isə bu məsələ özünün əsaslı elmi tərifini hələlik tapmayıb. Bu baxımdan muğamşünas alim Ramiz Zöhrabov tərəfindən irəli sürülən “aralıq ladlar” termini müəyyən dərəcədə yararlı ola bilərdi, lakin onun elmi mahiyyəti tam aydın deyil (18) və bəzi alimlər onu qəbul etmirlər. “Aralıq ladlar” termini əvəzinə mən hələlik “törəmə ladlar” terminini, sadaladığım inkişaf priyomlarının isə ümumi adı kimi “modal texnika” ifadəsini təklif edirəm. Burada modal texnikasının heyvətəməz fenomeni kimi, Çahargah dəstgahını misal gətirmək olar. Aşağıda verdiyim cədvəldən görmək olur ki, dəstgahın çoxməqamlı kompozisiyasının əsasını dörd tetraxord təşkil edir və onlardan törənən müxtəlif lad strukturları əvvəlki əsas məqamlara müəyyən dərəcədə qohum sayıla bilər (Cədvəl 1) (8, 43).

*Cədvəl 1. Müasir Çahargah dəstgahının məqam strukturunun  
tərəfimizdən edilən təhlili*

Maye-Chargah:  $\overbrace{g - a - h - c}^{\text{descending}} - \underset{t}{des} - e - f - g - a$

Maye Chargah  $\overbrace{g - a - h - c}^{\text{descending}} - \underset{t}{des} - e - f - g - a$

Beste-Nigar  $\overbrace{h - c - des - e - f}^{\text{descending}} - \underset{t}{ges} - a$

Manendi-Mukhalif  $\overbrace{e - f - g - a}^{\text{descending}}$

Hisar  $\overbrace{d - e - fis - g}^{\text{descending}} - \underset{t}{as} - \overbrace{h - c}^{\text{descending}} - d - e$

Maalif  $\overbrace{h - c - des - e}^{\text{descending}}$

Gerre  $\overbrace{h - c - d - e}^{\text{descending}}$

Mukhalif  $\overbrace{e - f - g - a}^{\text{descending}} - h - c$

Maghlub  $\overbrace{g - a - h - c}^{\text{descending}}$

Mansuriye  $\overbrace{g - a - h - c}^{\text{descending}} - \underset{t}{des} - e$

Zerbi-Mansuriye  $\overbrace{e - f - g - a}^{\text{descending}} - \overbrace{h - c}^{\text{descending}} - \underset{t}{des} - e - f$

Uzzal  $\overbrace{g - a - h - c}^{\text{descending}} - \underset{t}{des} - e - f$

If we examine the scales cited above attentively, we can see that the basis of the lad structure of the dastgah Chargah is formed essentially by four tetrachords, which in different combinations are sung during the whole composition:

$\overbrace{g - a - h - c}^{\text{descending}}$ ,  $\overbrace{f - e - des - c}^{\text{descending}}$ ,  $\overbrace{e - f - g - a}^{\text{descending}}$ ,  $\overbrace{h - c - des - e}^{\text{descending}}$ ,  
pillar t.

$\overbrace{g - a - h - c}^{\text{descending}} - \underset{t}{des} - e - f - g - a$ .  
pillar t. pillar t.

Azərbaycan musiqişünaslığında **lad qohumluğu** mövzusunə ilk dəfə Üzeyir Hacıbəyli toxunmuş və ondan sonra bu mövzu Məmmədsaleh İsmayılov tərəfindən işlənmişdir. Mən öz işimdə bu məsələyə başqa tərəfdən yanaşıram. Belə ki, məqamların qohumluğuna dəstgah çərçivəsindən baxaraq onu ilk növbədə formanın bütövlüyünü təmin edən amil kimi görürəm və dəstgahın tərkibindəki məqamları lad qohumluğu nöqtəyi-nəzərdən bir neçə dərəcəyə ayırıram. Burada ümumi tonallığı və istinad pərdəsi olan şöbələr ən yaxın qohumluq dərəcəsini təşkil edir. Məsələn, Rast dəstgahında Mayə Rast və Üşşaq eyni məqamlı şöbələrdir, lakin onların birincisi məqamın alt tetraordu, ikincisi isə onun üst tetraordu əsasında qurulur. Əsas məqamın başqa bir səs yüksəkliyinə köçürülməsi və ya onun inversiya nəticəsində yaranan yeni tetraordlar lad qohumluğunun daha uzaq dərəcəsini təşkil edir. Buna misal kimi, Çahargah dəstgahında Mayə

Çahargah və Hisar şöbələri arasındakı qohumluq əlaqəsini göstərmək olar. Burada Mayə Çahargahın səs qatırı kvinta yuxarıya köçürülür.

Dəstgahın məqam sistemi daxilində ən uzaq qohumluq, məncə, onun əsas məqam ilə bilavasitə əlaqəsi olmayan, yəni digər müstəqil məqamların müdaxiləsilə bağlıdır. Mən burada Rast dəstgahında *şur məqamını* təmsil edən Dilkəş, Dəşti və Kürdü, *segah məqamını* göstərən Xocəstə, Şikəsteyi – fars və Mübərriqə və *şuştər məqamının* abu-havasını yaradan Vilayəti şöbələrini nəzərdə tuturam. Eləcə də yuxarıda göstərdiyim Şur dəstgahının tərkibi buna digər misaldır; belə ki, bu dəstgahın tərkibindəki *rast, şahnaz və segah* məqamlarının şur məqamının özü ilə birbaşa qohum əlaqəsi yoxdur.

Dəstgah formasının daxilində lad qohumluğu haqqında fikirlərimə yekun vuraraq, onları bir daha cəm halında çatdırmaq istərdim. Zənnimcə, muğam və dəstgahların şöbələri arasında lad sistemi baxımından üç qohumluq dərəcəsi var: bunlardan ən yaxın qohumluğu eyni məqamı olan şöbələr, daha uzaq qohumluğu əsas, əvvəlki məqamlardan yaranan törəmə ladlar, və nəhayət ən uzaq qohumluğu digər dəstgahların məqamları təşkil edir, çünki, sonuncu qrupa aid olan məqamların dəstgahın ilkin, yəni əsas məqamları ilə birbaşa əlaqəsi yoxdur. Maraqlıdır ki, belə birbaşa qohum əlaqələri olmayan ladlar dəstgah formasının inkişaf mərhələsinin zirvəsinə təsadüf edir, bu isə yuxarıda dediyimin təsdiqidir.

– *Dəstgahın musiqi formasına dair*

Bütövlükdə, dəstgahın musiqi forması onun ilkin məqam özəyinin müxtəlif dönmələr və digər müstəqil məqamlar hesabına şaxələnməsi, genişlənməsi və silsilə şəklini alması əsasında yaranır. Burada *formanın inkişafı* ilkin məqam formulasından get-gedə uzaqlaşması, onun *tamamlanması* isə Mayəyə, yəni ilkin lad özəyinə qayıdışı nəticəsində baş verir. Azərbaycan dəstgahlarında Dəraməd, Bərdaşt və müəyyən dərəcədə Mayə şöbəsi formada ekspozisiya funksiyasını daşıyır, lakin *Dəraməd və Bərdaşt qısa tərzdə dəstgahın bütöv məqam sistemini, yəni ümumi musiqi simasını, Mayə şöbəsi isə dəstgahın əsas musiqi ideyasını sərgiləyir.*

Bu məqalədə dəstgahın formasının təhlilinə geniş yer vermək imkanı olmadıqda sadəcə bu məsələyə yanaşmamı qısa da olsa izah etmək mənə lazımlı görünür. Hələ fəlsəfə fənninin dərslərlərindən bilirəm ki, məzmun bu və ya digər forma şəklində üzə çıxır, halbuki istənilən forma (struktur) özü özlüyündə də müəyyən məzmun yükü daşıyır. Dəstgahın formasının təhlilində mən bu fikri əsas tutaraq, onu sanki digər baxış bucağından, yəni, dəstgahın struktur qaydalarının hansı məzmun və hansı bədii-fəlsəfi ideyanı təcəssüm etdirdiyini araşdırıram. Belə yanaşma dəstgahın quruluşunda əks olunan təfəkkürün, *hərəkət və inkişafın* mahiyyəti, *bütöv və hissə, məkan və zaman* və bir sıra başqa məsələlərin ilk dəfə qoyulmasına gətirərək dəstgah forması haqqında yeni təsəvvür yaratmağa imkan verdi. Sadaladığımız bu məsələlər bir çox digər elmi mövzularla bərabər mənim 1980-ci illərdə nəşr olunmuş məqalələrimdə (2; 7; 8; 10) və daha müfəssəl

şəkildə “Muğamda formayaranma prosesi” adlı dissertasiyamda (1984 il) işıqlandırılmışdı və bu səbəbdən onlara burada çox yer verməyə ehtiyac görmürəm.

### XX əsrdə Azərbaycan dəstgahının təkamülü haqqında

Dəstgahın bugünkü məqam sistemi və musiqi forması XX əsrin əvvəllərindən formalaşma və təkamül prosesini yaşamışdır. O dövrün musiqi təcrübəsində

*Cədvəl 2. Mir Möhsün Nəvvabın “Vüzuhil ərqaq” risaləsində gətirdiyi Çahargah dəstgahının şöbə düzümü*

Nəvvabın risaləsi (1884)
1 Çahargah
2 Segah
3 Zəbul
4 Yed Hisar
5 Muxalif
6 Məğlub
7 Mənsuriyyə
8 Zəminxara
9 Məvəranəhər
10 Hicaz
11 Şahnaz
12 Azərbaycan
13 Əşiran
14 Zəngi
şuturu
15 Kərkuki

dolanan ayrı-ayrı muğam havalarının qrammofon səs yazılarının mövcud olduğuna baxmayaraq, bütöv dəstgahların heç bir səs yazısı qalmayıb. Hələlik əlimizdə olanlar – Nəvvabın, Mirzə Fərəc Rzayevin, Cabbar Qaryağdı oğlunun və Mansurovların məclislərində ifa olunan dəstgah tərkiblərinin siyahılarıdır. Bu siyahılar, Nəvvabın

dəstgahları istisna olmaqla, təxminən XX əsrin ilk onilliklərinin musiqi təcrübəsini əks etdirir. Qədim və müasir dəstgahların siyahılarını müqayisə etdikdə bir çox şöbə və guşə adlarının üst-üstə düşdüyünü asanlıqla görmək olar, lakin onların forma və məqam düzümü fərqlidir. Qədim dəstgahların düzümü, xüsusən də Nəvvabın dəstgahlarının quruluşu, müasir dəstgahlar ilə müqayisədə xəotik, systemsiz və hətta məntiqsiz görünür (cədvəl 2).

Gördüyümüz kimi, Nəvvabın risaləsindəki Çahargah dəstgahı *çahargah* məqamı ilə başlayır, ondan dərhal sonra *segah* məqamı üç şöbə (2, 3, 4), sonra yenə də *çahargah* məqamı üç şöbə (5, 6, 7), sonra *bayatı-qacar* məqamını göstərən iki şöbə gəlir (8, 9), ardınca *şur* məqamı üç şöbə (10, 11, 12), yenə *segah* məqamına aid bir şöbə (13), sonra *rast* məqamı (14) və sonda *şur* məqamı (15) ilə tamamlanır. Maraqlıdır ki, bu 15 bölmədən doqquzu Nəvvabın Rast

dəstgahında da yer alır. Beləliklə, Nəvvabın Çahargah dəstgahının tərkibini və məqam ardıcılığını *çahargah, segah, çahargah, bayatı-qacar, şur, segah, rast* və *şur* məqamları təşkil edir və gördüyümüz kimi bunların heç biri bu kompozisiyada vahid bir mərkəz rolunu oynamır. Hətta dəstgah *çahargahla* başlasa da, bütün dəstgah boyu nə ona arabir “ayaq” verilir, nə də sonda həmin məqamla bitmir ki, bu formanı bir növ çərçivəyə salaraq onun müəyyən dərəcədə tamlığını təmin etsin. Bu baxımdan, Mirzə Fərəcin siyahısındakı həmin dəstgah daha məntiqli şəkildə qurulmuş görünür və müasir Çahargah dəstgahının məqam quruluşuna daha yaxındır.

*Cədvəl 3. XIX əsrin sonu – XX əsrin ilk onilliklərində musiqi təcrübəsində yayılan Çahargah dəstgahının ifa variantları tərəfimizdən hazırlanan cədvəli*

**Dəstgah Çahargah**

Növabın risaləsi (1884)	M.Mansurovun məclisi (1909 ilədək)	Fərəc Rzayevin dəstgahı (1927 ilədək)	1922/23-cü ilin tədris proqramı	Cabbar Qaryağdı oğlunun dəstgahı (30-cu illər)	1935 ilin tədris proqramı
1 Çahargah	1 Bali Kəbutər	1 Çahargah	1 Maye - Çahargah	1 Maye - Çahargah	1 Maye Çahargah
2 Şəgah	2 Cövhəri	2 Bəstə Nigar	2 Bali Kəbutər	2 Güşə Zabul	2 Bali Kəbutər
3 Zabul	3 Bəstə Nigar	3 Firuz	3 Bəstə Nigar	3 Güşə Beste	3 Bəstə Nigar
4 Yed Hisar	4 Manəndi - Muxalif	4 Manəndi - Muxalif	4 Manəndi - Muxalif	4 Manəndi - Nigar	4 Manəndi Muxalif
5 Muxalif	5 Yed Hisar	5 Məlif	5 Muxalif	5 Muxalif	5 Hisar
6 Məğlub	6 Hisar	6 Cövhəri	6 Hisar	6 Çahargah	6 Qürrə
7 Mənsuriyyə	7 Pəs Hisar	7 Muxalif	7 Qürrə	7 Təsnif*	7 Muxalif
8 Zəminxərə	8 Muxalif	(Kərimahadı)	8 Muxalif	8 Zərbi	8 Məğlub
9 Məvəranəhər	9 Məsnəvi*	8 Hisar	9 Məğlub	9 Mənsuriyyə	9 Mənsuriyyə
10 Hicaz	10 Məlif	9 Gülriz	10 Mansuriyyə	10 Məğlub	10 Üzzal
11 Şahnaz	11 Qürrə	10 Zirkəş	11 Üzzal	11 Muxalif	11 Muxalif
12 Azərbaycan	12 Məğlub	11 Rubənd	12 Muxalif	12 Muxalif	12 Çahargah
13 Əsiran	13 Mənsuriyyə	12 Qürrə	13 Çahargah	11 Maye Çahargah	
14 Zəngi şuturu	14 Rubənd	13 Muxalif			
15 Kərkuki	15 Üzzal	14 Məğlub			
		15 Mənsuriyyə			
		16 Üzzal			
		17 Çahargah			

[Hisar bu siyahıda yeni şöbə kimi təqdim edilir]

Yuxarıda gətirdiyimiz cədvəli diqqətlə nəzərdən keçirəndə XX əsrin birinci rübündə Azərbaycan dəstgahının təkamül prosesi üzə çıxır (10, 138). Bu prosesdə 1920-ci illərdə Azərbaycanda peşəkar muğam musiqi təhsili sisteminin formalaşması və muğamat üzrə ilk tədris proqramlarının hazırlanması mühüm rol oynamışdır. Bu işə rəhbərlik edən Üzeyir Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə o dövrün tanınmış musiqiçiləri, xanəndələrdən Seyid Şuşinski, Cabbar Qaryağdı oğlu, tarzənlərdən Mirzə Fərəc Rzayev, Mirzə Mənsur Mansurov və başqaları tədris proqramlarının hazırlanması üçün dəvət olunmuşlar. Musiqiçilərin qarşısında dəstgahların şagirdlər tərəfindən mənimsənilməsini asanlaşdırmaq üçün onları qısaltmaq və sadələşdirmək vəzifəsi qoyulmuşdu. Təbiidir ki, musiqi məktəblər üçün işlənmiş bu tədris proqramlarında müxtəlif regional muğam ifaçılıq məktəblərinin yerli xüsusiyyətləri silinmiş və ümumiləşdirilmiş olmalı idi<sup>4</sup>.

1920-ci illərdə, Azərbaycan cəmiyyətinin muğam sənətinə və muğam ifaçılığına ən yüksək tələbatı olduğu dövrdə dəstgahların həcmi qısaltmaq və onların tərkibindəki bir çox şöbə və guşələri ixtisar etmək zərurəti bu proqramları tərtib edən musiqiçilərin anlaşılmaqlığına və kifayət qədər başa düşülən müqavimətinə səbəb oldu. Proqram tərtibatçıları tez-tez tarzən Mirzə Fərəc Rzayevin (1847-1927) evinə toplaşdılar. Tarzənin nəvəsi Ruqiyyə xanım Rzayeva-Bağirova mənə danışdı ki,

<sup>4</sup> Bu gün hər bir təcrübəli muğam müəllimi bilir ki, yeni başlayan tələbəyə muğamı nisbətən asan qavramaq üçün ona bir ifa variantını öyrətmək daha məqsədəuyğundur: əks halda ona şifahi şəkildə ötürülən və əzbərlədiyi muğamın müxtəlif ifa versiyalarını mənimsəmək çox çətin olacaq. Bu, müasir səs yazı vasitələrinin çoxluğuna baxmayaraq, indi də müşkül bir məsələ olaraq qalır.

bu proqramların hazırlanması prosesi onların tərtibçiləri üçün kifayət qədər ağırlı idi və fikir mübadiləsilə bərabər, bəzən inciklik də baş verirdi. “Adətən təmkinli, az danışan Mirzə Fərəc bu mübahisələrdə dəyişirdi, ixtisara düşən hər melodiyanı israrla müdafiə edirdi. Mübahisələr tükənəndə o, tarını sinəsinə basaraq çığlıqla onu çalaraq ümitsiz halda soruşurdu: “Belə havanı necə kəsb atmaq olar?”. Qonaqlar dağılışandan sonra da bu havaları özü üçün uzun-uzadı çalardı. (3, 32-33).

Qeyd etmək lazımdır ki, XX əsrin əvvəllərində dəstgahların tədris və konsert variantları fərqli idi, belə ki, iyirminci illərdə Bakıda, Şuşada, Ağdamda, Şamaxıda, ümumiyyətlə Azərbaycanın və Cənubi Qafqazın digər iri şəhərlərində hələ də toy və məclislərdə dəstgahlar köhnə qayda ilə tam şəkildə ifa olunurdu. Lakin vaxt keçdikcə dəstgah və muğamların qısaltılmış tədris variantları təkcə tədrisdə deyil, həm də konsert və məclis ifaçılıq praktikasında yayılmağa başladı, ixtisar edilmiş qədim şöbə və guşələr isə 1970-ci-1980-ci illərdə əksər musiqiçilər tərəfindən unudulmuşdu və məhz bir neçə yaşlı ustad musiqiçilərin hafizəsində qalmışdı.

Muğamat üzrə tədris proqramlarının hazırlanması prosesini müşayiət edən bütün mədəni itkilərə baxmayaraq, bu kollektiv işin ictimai-mədəni əhəmiyyəti danılmazdır. Çünki o, Azərbaycan muğam sənətinə xas olan cəhətlərin üzə çıxardılmasına, Azərbaycan dəstgahının məqam sistemi və kompozisiya qaydalarının formalaşmasına, sabitləşməsinə və ümumilikdə götürsək, onun özünəməxsus milli simasının aydınlaşmasına gətirib çıxartdı (2, 70).

1930-cu illərdə Azərbaycan musiqisinin temperasiya sisteminin dəyişməsi də qədim dəstgahların tərkibindəki havaların ixtisarına səbəb oldu. XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqi ictimaiyyəti tərəfindən bərabər temperasiyaya keçmək zərurəti ilə bağlı müzakirələr getməyə başlamış, və bu, Azərbaycan mədəniyyətinin gələcək tərəqqisi ilə əlaqələndirilmişdir. 1903-cü ildə çıxan “Kaspi” qəzetinin naməlum müəllifi hətta yazırdı ki, muğamın aparıcı musiqi aləti olan tarın səs sisteminin dəyişdirilməsi “tarın çoxəsrlik təcriddən çıxarılması, onun mədəniyyət işığına və bədii inkişafa qovuşması deməkdir” (1, 106). Lakin bu problem 1920-ci illərdə xüsusi aktualıq kəsb etdi, çünki ilk peşəkar Azərbaycan bəstəkarları Avropa və milli musiqi alətlərini birləşdirən instrumental ansambllar üçün musiqi yazmağa başladılar. Avropa instrumental ansambl və orkestrləri üçün yazılmış əsərlərə tar və kamançanın daxil edilməsi milli alətlərin bərabər temperasiya sistemində uyğunlaşdırılmasını tələb edirdi. 1920-ci illərdə Üzeyir Hacıbəylinin tapşırığı ilə məşhur tarzən Mansur Mansurov (1887-1967) tarda bərabər temperasiya sistemini tətbiqi işinə başlamış və 1933-cü ildə onu başa çatdırmışdır. Tarın temperasiyasının dəyişməsi onun səs sırasındakı bəzi çərək tonların xaric ediləməsinə səbəb oldu ki, bu da köhnə dəstgahlardakı bir sıra şöbə və guşələrin aradan çıxması ilə nəticələndi.

1930-cu illərdən sonra milli alətlərin temperasiya problemi 1990-cı illərə qədər Azərbaycan musiqiçiləri tərəfindən bir o qədər də qabardılmırdı. Lakin XXI əsrdə bu məsələ yenidən gündəmə çıxarıldı. Belə ki, Azərbaycan musiqi

mühitində, əsasən muğam ifaçıları və müəllimləri arasında tarın indiki temperasiyasının muğam ənənəsinə və səs sisteminə nə dərəcədə uyğun olub-olmaması barədə vaxtaşırı qızğın mübahisələr gedir. Musiqiçilərin bir qismi temperasiyalı tarı sovet mədəniyyət siyasətinin qalığı hesab edərək ondan tam imtina etməyi, ya da tədrisdə iki növ tardan-muğam və orkestr tarlarından ayrı-ayrılıqda istifadə etməyi təklif edirlər (5, 112). Lakin tarın bərabər temperasiyasının ləğvinə qarşı çıxan çox sayda Azərbaycan musiqiçiləri, bəstəkarları və nəzəriyyəçiləri var və bu heç də onların sovet keçmişinə bağlılığından irəli gəlmir. Azərbaycan muğamının XX əsrdə formalaşmış üslub və ifadə tərzii bu gün bütün dünyada tanınaraq milli mədəni “brend” kimi qəbul edilir. Tarın səs sisteminin dəyişməsi, əlbəttə ki, istər-istəməz onda ifa olunan muğamların özünəməxsus musiqi “lüğətinin”, ifadə tərzinin dəyişməsinə gətirib çıxaracaq ki, bu da Azərbaycan muğamını artıq sabitləşmiş milli simasından məhrum edəcək. Və bu mədəni itki öz əhəmiyyətinə görə müəyyən sayda muğam melodiylarının itirilməsini üstələyir.

Əlbəttə, bu o demək deyil ki, muğam sənətində heç bir dəyişiklik baş vermir: o, yeni zamanda və yeni cəmiyyətdə yaşayır, bu da muğamın müasir musiqi dilində, onun forma və fakturasında, müasir zaman və ritm duyumunda və nəhayət, bu sənətin çağdaş dinləyici ilə ünsiyyət formalarında əks olunur. Lakin bu məsələlər artıq başqa söhbətin mövzudur.

### ƏDƏBİYYAT:

#### Rus dilində

1. А.П. Восточная музыка, ея обработка, будущность и восточный оркестр (продолжение), – Газета «Каспий», 1903, 4 марта – *XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları (1901-1911), I kitab*, Toplayanı və tərtib edəni, ön sözlün, qeydlərin, lüğət və adlar göstəricisininin müəllifi prof. Fərəh Əliyeva. Bakı: Nurlan, 2005, ss.101-107
2. Багирова, Санубар, *Азербайджанский мугам. Статьи, исследования, доклады.* – Баку: Элм, 2007, 289 с.
3. Багирова, Санубар, *Азербайджанская музыка и музыканты*, Баку: ТэкНур, 2011, 230 с.
4. Беляев, Виктор, «Азербайджанская народная песня», – *О музыкальном фольклоре и древней русской письменности*, Москва, 1971, с.108-162.
5. Гусейнова, Лала, «Проблемы обучения игре на народных инструментах в Азербайджане» // жур. “Musiqi dünyası”, 3/88-2021, с.112
6. Словарь иностранных слов, 3е издание, ред. И.В. Лёхин и проф. Ф.Н. Пертова, Москва, 1949, 333 стр.

#### İngilis dilində:

7. Baghirova, Sanubar, “Mugham: the Art of Performance and Listening”, Asia-Pacific Arts Forum, TNUA, Taipei, 2003, 12 s.
8. Baghirova, Sanubar, “The Azerbaijanian Mugham: Artistic Idea and Structural Series” – *Regionale maqam – Traditionen in Geschichte und Gegenwart*, Berlin, 1992, pp.28-50, 305 pp.

**Azərbaycan dilində:**

9. Atakişiyeva, Kəmalə, *Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi: aşuq və xanəndə yaradıcılığı*. – Bakı: Elm və təhsil, 2020, 152 s.
10. Bağırova, Sənubər, *Azərbaycan muğamı. Məqalələr, məruzələr, tədqiqatlar*, – Bakı: Elm, 2007, II cild, 151 s.
11. İsmayılov, Mamedsaleh, *Azərbaycan xalq musiqisinin janrları*. – Bakı: İşıq, 1984, 100 s.
12. Hacıbəyli, Üzeyir, “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında”, – *XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları (1918-1920), III kitab*, Toplayanı və tərtib edəni, ön sözün, qeydlərin, lüğət və adlar göstəricisinin müəllifi prof. Fərəh Əliyeva. – Bakı: Nurlan, 2006, s. 181-206
13. Köçərli, İradə, *Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığında şikəstə*. – Bakı: Tural, 2003, 124 s.
14. Nəvvab, Mir Möhsün, “*Vüzühül-ərqam*”, risaləni çapa hazırlayanı, ön söz, lüğət və şərhlərin müəllifi Z.Səfərova. – Bakı: Elm, 1989, 85 s.
15. Oqanezaşvili, Saşa, Azərbaycan xalq musiqisinin vəziyyəti //”*Dan yıldızı*” jurnalı, Tiflis, 1929, №4, 33 s.
16. Şuşunski, Firidun, Azərbaycan xalq musiqiçiləri, – Bakı: Yazıçı, 1985, 478 s.
17. Zöhrabov, Ramiz, Muğam. – Bakı: Azər nəşr, 1991, 119 s.
18. Zöhrabov, Ramiz. Rast muğam dəstgahının nəzəri əsasları, Bakı, 2002, 146 s.

**Not nəşrləri:**

19. Мамедов, Нариман, Азербайджанский мугам Чаргях, – Москва: Советский композитор, 1970, 79 сс.
20. Мамедов, Нариман, Азербайджанский мугам Раст, – Москва: Советский композитор, 1978, 110 сс.
21. Мəmmədli, Əkrəm, Azərbaycan muğamları, – Bakı: Azərbaycan, 2010, 328 s.

**Sanubar BAGHIROVA**

Leading Research Fellow of the Institute  
Architecture and Arts of ANAS,  
PhD in Art, Associate Professor  
Honored Art Worker of Azerbaijan

**TO THE CONCEPT OF MUGHAM IN AZERBAIJANI MUSIC**

**Abstract:** *The article considers a number of topics important for understanding the concept of mugham in Azerbaijani music. It starts with such, at first glance, well-known notions as mugham and dastgah, which may have a broader content than is commonly believed. The paper also focused on the process of formation of the Dastgah, on its modal system, musical form, and its evolution in the 20th century. The study of mugham from these various angles provides some holistic view of the phenomenon of mugham, which allows us to call such a holistic vision a "concept".*

**Keywords:** *mugham, dastgah, multi-genre composition, multi-mode composition*

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor İradə Köçərli;  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova