



## RAST MÜZİKOLÖJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



# MUĞAM TONALLIQLARININ TRANSPOZİSİYA PROBLEMLƏRİ

Şamil İsmayilov<sup>1</sup>

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

shamilnava@mail.ru

### ÖZET

Makalede muğam tonlarının göçürülmesi meselelerinden bahs olunmaktadır. Müellif orta asır Şark musiki risaleleri ve muasır bedii pratik esasında transpozisyon kaidelerinin müeyyenleşmiş kanuna uygunluklarını tayin etmiştir. Bu kaidelerin icrada ve muğam numunelerinin notaya alınmasında zaruriliği nazara alınmalıdır. Bu makale, musikişinaslara, icracılara ve muğam sanatı eğitimiyle uğraşan hocalara sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:**Muğam, Ton, Şed, Umumi Kök, Deng

### XÜLASƏ

Məqalədə muğam tonallıqlarının transpozisiya edilmə məsələlərindən bəhs olunur. Müəllif orta əsr Şərq musiqi risalələri və müasir bədii praktika əsasında

---

<sup>1</sup> Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

transpozisiya qaydalarının müəyyən olmuş qanuna uyğunluqlarını təyin etmişdir. Bu qaydaların praktik ifadəçilikdə və muğam nümunələrinin nota yazılmasında zəruriliyi nəzərə alınmalıdır. Məqalə musiqişünaslara, instrumental-ifadəçilərə və muğam sənətini tədris edən müəllimlərə ünvanlanmışdır.

**Açar Sözlər:** Muğam, tonallıq, “şədd”, “ümumi kök”, “dəng”

#### **ABSTRACT**

This article is devoted to the issue of Azeri mugam keys transposition. Based on the medieval Eastern treatises and contemporary music practice author reveals a certain regularities in applying key transpositions, which should be adhered in mugam performing art and in its notation. The article is addressed to the theorists performers and pedagoques, teaching the art of Azerbaijani national mugam art.

**Keywords:** Mugam, tone, “shadd”, basic tuning, “danq”

#### **Резюме**

Настоящая статья посвящена вопросам транспозиции мугамных тональностей. Автор на основе средневековых восточных музыкальных трактатов и современной художественной практики выявил определённые закономерности применения транспозиций, которые необходимо учесть во время исполнительства и нотной записи национальных мугамов. Статья адресована музыковедам, исполнителям-инструменталистам, а также педагогам, обучающим студентов мугамному искусству.

**Ключевые слова:** Мугам, тональность, “шадд”, главный строй, “данг”

Azərbaycan muğamlarının registr yüksəkliyi qədimdən mövcud olan Yaxın Şərq məqam-pərdə sisteminin qanunlarına uyğun olaraq müəyyən olmuş qarşılıqlı münasibətlər əsasında qurulmuşdur. Ancaq bu qanunların mexanizmi tam sistem şəklində öyrənilmədiyi üçün muğamlarımızın əlaqələndirilməsində hələ də müəyyən məhdudiyətlərlə qarşılaşırıq. Eyni zamanda bu səbəbdən bəstəkarlarımızın əsərlərində bəzən muğam münasibətlərinə uyğun olmayan modulyasiyalara rast gəlirik. Muğamlarımızın və muğamlara əsaslanan bəhrli musiqi nümunələrimizin (xalq və bəstəkar mahnıları, təsniflər, rənglər, rəqslər, aşığı havaları, mərasim havaları

və s.) praktik ifasında və nota köçürülməsində bəzən muğama uyğun olmayan tonallığın seçilməsi hallarına təsadüf edirik. Bu problemləri həll etmək üçün məqamların sistemə dövrüyyəsini müəyyən etmək və ümumi sistemi bərpa etmək tələb olunur. Əks halda göstərilən nöqsanlar yenə davam edəcəkdir.

Ü.Hacıbəyov, sonralar M.S.İsmayılov məqamlarımızın major-minor lad sistemi ilə əlaqəsi və bu sistemə əsasən nota yazılması mövzusunda öz münasibətlərini bildirmişlər. M.S.İsmayılov haqlı olaraq mövcud problemi açıqlamış və bu problemin həlli üçün öz tövsiyələrini vermiş, məqamlarımızı səs tərkibinə əsasən şərti olaraq major və minor qrupuna ayırmışdır.

Bəzi məqam nümunələrimizi major-minor lad sistemində nota yazarkən uyğun gəlməyən pillələr meydana çıxır. Nəticədə həmin pillələrin hər xanə daxilində alterasiya işarələri ilə dəyişdirmə məcburiyyəti yaranır. Bu isə əsəri artıq alterasiya işarələri ilə yükləyir və çətinləşdirir. Mikro-interval tərkibli məqamlarımız isə temperasiyalı şkala ilə izah olunmurlar. Demək muğamlarımızın və bu muğamlara aid olan bəhrli musiqi nümunələrinin nota yazılması üçün məxsusi açar işarələri təyin olunub tətbiq olunmalıdır.

Bəzi böyük və kiçik (şöbə) həcmli muğamlarımız eyni səsüzümünün müxtəlif pillələrinə istinad edir. Belə muğamlar və onların bəhrli nümunələri bir qrupa aid olub eyni açar işarələri ilə nota köçürülür. Eyni açar işarəli paralel məqamlarımızı dörd məqam-qrupa ayırmaq olar.

1. “Rast” qrupu.
2. “Çahargah” qrupu.
3. “Zabul” qrupu.
4. “Bayatı-Şiraz” qrupu.

Adı keçən muğam-dəstgahların şöbələri də eyni məqam-qrupa aid edilir.

1. “Rast” məqam-qrupuna aid olan böyük və kiçik həcmli məqamlar; “Rast”, “Şur”, “Orta-Segah”, “Xaric-Segah”, “Bayatı-Qacar”, “Dügah”, “Rahab”, “Nəva”, “Bayatı-Kürd”, “Dəşti”.

2. “Çahargah” məqam-qrupuna aid olan böyük və kiçik həcmli şöbələr;

“Çahargah” dəstgahı.

3. “Zabul” məqam-qrupuna aid olan böyük və kiçik həcmli məqamlar;

“Zabul-Segah”, “Mirzə Hüseyn Segahı”, “Humayun”, “Şüştər”.

4. “Bayatı-Şiraz” məqam-qrupuna aid olan böyük və kiçik həcmli məqamlar;

“Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-İsfahan”, “Şüştər”.

İndi bu məqam-qrupların hansı pərdələrə müvafiq olması sualı meydana çıxır.

Bu sualın cavabı daha ətraflı, geniş müzakirə olunacaq.

Uzun illərdir ki, tədris sistemində muğamlarımız dəqiqləşmiş tonallıqlardan icra olunur və tonal dəyişikliyinə icazə verilmir. Tədris sistemindən kənar musiqi mühütündə isə vokal səs problemləri ilə əlaqədar olaraq tonal dəyişgənliyi müşahidə olunur. Məlumdur ki, muğam operalarımızı müşayiət edərkən tar alətinin birinci simi  $A_k$  (pianoda kiçik oktavanın “Iya bemol” notu) tonallığına endirilir. Müəyyən anlarda muğam üçlüyünün ifasında tar kökünün  $B_k$ ,  $A_k$  tonallığına endirilməsi halları olur. Ancaq bu vəziyyətdən çıxış yolu deyildir. Çünki kütləvi kollektiv ifa zamanı (ansambl, orkestr) bunu etmək mümkün olmur. Tonal dəyişgənliyi etmək qaydalarının elmi müddəası olmadığı üçün düzgün olmayan muğam tonallıqları seçilir və nəticədə ümumi ahəng qanunu pozulmuş olur.

Sual oluna bilər ki, muğam tonallıqları hansı interval münasibətləri əsasında qurulur və nəyə görə dəyişilməzdir, bu qanunlara tam riayət olunurmu?

Zənn edirəm ki, muğam tonallıqlarının transpozisiya edilməməsinə aşağıdakı amillər təsir edə bilərdi.

1. Ciddi qaydalara əsaslanan muğam tədrisi məktəblərində “tonal mühafizəkarlıq”.

2. Bu mövzuda kifayət qədər nəzəri məlumatın əldə olunmaması.

3. Natamam pərdə sistemimizdə, transpozisiya imkanlarının məhdudlaşması.

4. Narahat pozisiyaların icra problemləri.

5. Alətlərin səslənmə keyfiyyətinin müəyyən qədər dəyişməsi.

Muğam tonallıqlarının toxunulmazlığını yalnız xalqımızın mənəvi irsinə hörmət əlaməti olaraq “mühafizəkarlıq” kimi dəyərləndirmək doğru deyil. Əgər

muğamlarımız bir-biriylə əlaqəli şəkildə müəyyən interval münasibətləriylə qurulursa, demək burda ümumi bir sistemə əsaslanma vardır. Əgər sistem varsa, onun qanunlarının dəqiq öyrənilməsi və riayət olunması tələb olunur. Bu qanunları necə müəyyən etmək olar?

Bunun üçün ilk növbədə muğamlarımızın hansı pərdə sisteminə əsaslanmasını, muğamlarası interval münasibətlərini, muğam tonallıqlarının köçürülmə qaydalarını, muğamların registr yüksəklikləri haqqında qədim və bu günki məlumatları araşdırmaq. Araşdırmanı müqayisəli şəkildə, yəni eyni məqam ailəsinə mənsub olan qonşu regionların da təcrübəsini nəzərə alaraq aparacağıq.

Dinlədiyimiz çoxsaylı Türkiyə, İran, İraq məqam nümunələriylə müqayisədə Azərbaycan muğamlarının daha zil registrlərdə ifa olunması, diapazon genişliyi diqqəti cəlb edir. Bəzi muğamların iki oktavadan da geniş həcmdə ifa olunması yalnız Azərbaycan muğam ənənələrinə məxsusdur. Buna səbəb olan müxtəlif amillərlə yanaşı Azərbaycanın təbiətini, tarixi-coğrafi mövqeyini, inanclarını, ənənələrini və mənşəyini də qeyd etməliyik.

Muğamlarımızda diapazon genişliyi vokal ifaçılıqla, xanəndə sənətiylə əlaqədardır. Tarix boyu xanəndələrimiz geniş səs imkanları ilə şan-şöhrət qazanmış, dinləyiciləri təəccübləndirmişlər. Bu diapazonun tələblərinə cavab verən və muğamlarımızın spəsfik xüsusiyyətlərini lazım olan səviyyədə tərənnüm edə bilən musiqi aləti hansıdır?

Əlbəttə ki, tar. Milli musiqi alətlərimizin içində tar aləti muğamlarımızın əsas spəsfik xüsusiyyətlərini, milli koloriti özündə əks etdirə bilən daha münasib alət olaraq seçilmişdir. Muğamlarımızın intonasita çalarları və ritmik cəhətləri tar ifaçılığında daha dolğun səslənir. Tar alətinin muğam söyləməsi, muğam dili Azərbaycan muğamlarının əsas meyarı, əsas ölçü vahidi kimi qəbul olunmuşdur. Bu səbəbdən xanəndəlik sənətinin tədrisi tar müşayiəti ilə aparılır. Muğam operalarımız tarla müşayiət olunur. Muğam üçlüyündə, xalq çalğı alətləri ansambl və orkestrlərində aparıcı, rəhbər alət tar olmuşdur. İlk dəfə muğamlarımızın nota köçürülməsi də məhz tar ifaçılığından götürülmüşdür. Demək instrumental muğam

ifaçılığında tarın apacı mövqeyi danılmazdır. Beləliklə muğam nəzəriyyəimizin təhlil obyektini kimi tar alətinə istinad etməliyik.

Ümumiyyətlə ta qədimdən kamil musiqi alətlərinin səs diapazonu əsasən xanəndə səsinin həcmi əhatə edən quruluşda düzəldilirdi. O cümlədən tar alətinin səs diapazonu kiçik oktavanın “do” ( $C_k$ ) səsindən, ikinci oktavanın “sol”-“1ya” ( $G_2$ - $A_2$ ) səsinə qədərki interval ərazisini əhatə edir. Bu diapazon əsas istinad pərdəsi olan “Rast” (“Yekgah”) ətrafında mərkəzləşdirilir. Böyük musiqişünas alim Əbdülqadir Marağalının musiqi risaləsindən (“Əbdülqadir Marağai” Z.Səfərova) alınan təhlilə diqqət edək: -Düğah”ın başlanğıcını “do”dan ( $C_k$ ) yox, “fa”dan ( $F_k$ ) etmişik, çünki “fa”dan ( $F_k$ ) “do”ya ( $C_1$ ) qədər melodiyanın daha gözəl ifası mümkündür. Yuxarı tərəfdən isə gəzişməyə imkan yaranır. [11.]

Əbdülqadir bu məlumatda əsas istinad pərdəsi olan “Rast” (“Yekgah”) üçün  $F_k$  səsinin daha münasib olduğunu qeyd edir. Bu gün “Rast” məqamının Şərqi ölkələrinin əksəriyyətində cüzi fərqlə  $F_k$  -  $f_{sk}$  -  $G_k$  tonallıqlarından ifa olunması qədim ənənənin əsaslı olduğuna bir dəlildir.

Azərbaycanda “Rast” məqamı pianonun  $F_{sk}$  tonallığına köklənir, ancaq  $G_k$  notu kimi hesab olunur. Tarın açıq sarı simi  $G_k$  - “Rast” tonallığını ifadə edir. Demək əsas istinad pərdəsi olan “Rast”a dayaqlanmaqla digər məqamlar növbələşməlidir. Ancaq bu qaydaya əməl olunurmu? Tam şəkildə yox. Səbəb nədir?

Bu suala cavab vermək üçün muğamlarımızın qədim və indiki ifa tonallıqlarını araşdıraq. Klassik muğam ifaçılarımızın qrammofon vallarını dinləyirik. Cabbar Qaryağdıoğlu, Keçəçioğlu Məhəmməd, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, İslam Abdullayev, Məcid Behbudov, Şəkili Ələsgər, Seyid Mirbabayev, Malıbəyli Həmidin muğam üçlüyü ilə ifa etdiyi muğam tonallıqları bu günki göstəricilərlə demək olar ki, eynidir. Həmin tonallıqları qeyd edirik ( $f_{sk}$  notu-  $G_k$  hesab olunur.)

1. “Rast”, “Şur”, “Bayatı-Şiraz” -  $G_k$
2. “Bayatı-Kürd” – instrumental -  $A_1$ - $F_1$ , “Mirzə Hüseyn Segahi” –  $F_1$ - $A_k$
3. “Bayatı-Qacar” –  $B_k$
4. “Xaric Segah” –  $h_k$

5. “Rahab” – instrumental – C<sub>1</sub>- G<sub>k</sub>, “Çahargah”- C<sub>1</sub>, “Mahur-hindi” – C<sub>1</sub>
6. “Humayun” – D<sub>1</sub> (“re mücənnəb”) - B<sub>k</sub>
7. “Zabul-Segah” – G<sub>k</sub> - E<sub>k</sub>
8. “Orta-Mahur” – F<sub>1</sub>
9. “Rahab” vokal – G<sub>1</sub>- D<sub>1</sub> “Bayatı-Kürd” vokal- G<sub>1</sub>- es<sub>1</sub>
11. “Şüştər” – C<sub>2</sub>- G<sub>1</sub>, “Qatar”- C<sub>2</sub> , “Çoban-Bayatı”- C<sub>2</sub>- G<sub>1</sub>, “Kürdü-Şahnaz” - C<sub>2</sub>- B<sub>1</sub>

Göstərilən muğamları təbəqələrinə görə (bu istilahın qədim mənasında) qruplaşdırmaqla bu cəmin bir yox, iki ümumi-kökə əsaslandığını aşkar edirik. “Şur” və “Rast” muğamlarının qərargahı tarın açıq sarı siminə- G<sub>k</sub> notuna (pianoda f<sub>is</sub><sub>k</sub> notu) əsaslanır. Hər iki muğamın eyni tonallığa əsaslanması muğamın nəzəri qanunlarına görə düzgün sayılır. Çünki əsl “dəng”in daxili quruluşunun əsasını təşkil edən “Rast”-“Şur”-“Segah” məqamlarının ardıcılığı pozulur. (Bu ardıcılıq ənənəvi olaraq Azərbaycan, İran, İraq, Türkiyə, ərəb məqamlarında (yaxın ərəb ölkələri) və Azərbaycan, Türkiyə, İran Azərbaycanının folklor, aşiq musiqisində də bir qayda olaraq eynidir.) Məntiqi nəticə alınır ki, bu iki ümumi-kökədən biri əsas olmalıdır. Müəyyən etdiyimiz iki ümumi-kök F<sub>k</sub>-“Rast” (pianoda E<sub>k</sub> notu) və G<sub>k</sub>-“Rast” (pianoda f<sub>is</sub><sub>k</sub> notu) tonallığına əsaslanmışdır. Qalan bütün muğamlar bu iki əsas kökün müəyyən pərdələrinə istinadən törəmişdir. Tarın açıq sarı simi F<sub>k</sub>-“Rast” ümumi-kökünə əsasən “Şur” muğamının qərargahı olur. Tarın açıq sarı simi G<sub>k</sub>-“Rast” ümumi-kökünə əsaslanarsa onda müvafiq olaraq “Şur” muğamının qərargahı A<sub>k</sub> notuna istinad etməlidir.

Sual yaranır ki, bu köklərdən hansı əsasdır, ikitirəliyə səbəb nə idi? Əlbəttə ki, muğamları öz ətrafında daha sistemətik qruplaşdıran ümumi-kök əsas olmalıdır. İki ümumi-kökün yaranması həm instrumental, həm də vokal ifaçılıqla əlaqədardır.

Muğam sənətinin vokal və instrumental ifa formaları müəyyən xüsusiyyətlərinə görə fərqlənirlər. Instrumental ifaçılıqdan fərqli olaraq vokal ifaçılıq canlı insan səsi ilə icra olunduğu üçün icraçının fiziki vəziyyətinin qeyri stabilliyi nəzərə alınır. Yəni xanəndənin səs diapazon həddi heç də həmişə lazım olan nəticəni təmin edə bilmir.

Səhhətin təsirindən başqa icraçının səs diapazonunun ümumi həcmi bəm, miyanə, zil (pəsxan, miyanaxan, zilxan) registrlərdən birinə daha uyğun ola bilər. Bunları nəzərə alaraq vokal ifaçıları üçün məqam transpozisiyaları düşünülmüşdür. Muğam terminologiyasında belə köçürülmələrə - “şədd etmək” deyirlər. “Şədd etmə”- ahəngdar nisbətlər münasibətində olan “dəng”lərin parallel dərəcələrində mərkəzləşən eyni məqam “ev”ləri arasında yaranır. (Ş.İ.) Nümunə olaraq “Şəddi-Şahnaz” şöbəsinə, klassik Türkiyə məqamlarından “Şəddi-Ərəban” məqamını göstərə bilərik. Odur ki, ud alətinin tellərinin kvarta-kvinta interval münasibətində köklənməsi də şədd, şüdüd adlandırılmışdır. Şəddin növləri isə dördüdür -

1. Şəddi - Rast
2. Şəddi – Dügah
3. Şəddi – Muxalif (Segah)
4. Şəddi - Çahargah

Müasir Türkiyə və ərəb məqam nəzəriyyəsində bənzər səsdüzümünə malik olan fərqli məqamlara “Şədd məqamlar” deyilir və məqam qruplaşması kimi anlaşılır.[9.] Qədim musiqi risalələrində “şəddi-məqam” haqqında məlumatı Dmitri Kantemiroğlunun (XVII əsr) “Kitab-i İlmül Musiqi əla Vəchil Hürufat” adlı əsərindən izləyəək.

“Şədd məqam”ın tərifı: - Bir məqam əsil yerindən məqamın 4-cü pərdəsinə köçürülüb orada icra edilir və qərar pərdəsi də eyni qayda ilə köçürülürsə həmin məqamın şəddi alınır. Köçürülmə bir dördlü altda və ya üstə də ola bilər. Şədd məqam xanəndə oxumağından tam anlaşılmaz, sazəndələrə aid olan və ara-sıra istifadə olunan qaydadır.[6.]

Kantemiroğlunun əsərində qədimnən dörd cür “şədd” yolu göstərilirdi:

1. **Şəddül-Yəhudan** (Şəddül-İxvan -ərəbcədən qardaşlar və ya Şəddül-əsl): - Ümumi qəbul olunmuş əsas yol və günümüzdə işlənən əsas düzən budur. Yəni “Dügah” pərdəsi, pərdə dairəsinin qütbü sayılır və nəğmə hərəkətinə oradan başlanır.



2. **Şəddül-Müxtəlif** (Müxtəl-ərəbcədən pozulmuş, qarışmış): – Busəlik pərdəsi “Düğah” edilir. Mahur pərdəsi Hüseyni olur.

3. **Şəddül-zil Xəms** (üst xalis kvinta): - Hüseyni pərdəsi “Düğah” pərdəsi edilir. “Mühəyyər” pərdəsi “Nəva” olur.

4. **Şəddül-Əcəm** (Ş.İ): - “Çahargah” pərdəsi “Düğah” pərdəsi hesab olunur. “Gərdaniyyə”(Tiz- Rast) pərdəsi “Hüseyni” olur.

Müasir Türkiyədə məqam transpozisiyası ney kökləri ilə adlandırılır. On iki ney köklərindən dördü daha çox istifadə olunur :

1. Bolahəng. Əsl kök. (G<sub>k</sub> -“Rast”)
2. Sipürdə. (Əhtəri) (F<sub>k</sub> -“Rast”) Bir ton aşağı.
3. Qız neyi. (D<sub>k</sub> -“Rast”) Xalis kvarta aşağı.
4. Mansur. (C<sub>k</sub> -“Rast”) Xalis kvinta aşağı.

Ümumi-kökdən fərdi-köklər ayrılır ki, bunların sayı daha çoxdur. Fərdi köklər məqamlara uyğun köklənmələrdir. Əbdülqadir Marağalının əsərlərində ilin hər bir gününə uyğunlaşdırılmış 366 kökdən əsas doqquz kökün adı çəkilir. Bu köklər birlikdə Bisun kök adını alırlar:

1. Uluq kök. 2. Aslan Çəp. 3. Kudatğu. 4. Bostarçay. 5. Çentay. 6. Hinsak. 7. Şenrak. 8. Yurs. 9. Məhzun.

Aşiq ifaçılığı sənətində köklənmələrin xüsusi əhəmiyyəti vardır. Çünki aşiq ifaçılığında adətən bütün tellərin iştirakı, akkordlu ifa tərzii üstünlük təşkil edir. Azərbaycan sazının kök sistemi onun yeddi əsas pərdəsinə nizamlanmışdır. Həmin fərdi kökləri qeyd edirik:

1. Açıq kök. 2. Baş pərdə kökü. 3. Orta pərdə kökü. 4. Şah pərdə kökü. 5. Ayaq Divanı kökü. 6. Bayatı kökü. 7. Ayaq Şah pərdə kökü. [7.]

Türkiyə aşiq sənətində fərdi köklənmələrə düzən deyirlər və çox çeşiddir. Bir neçəsinin adlarını qeyd edirik: [8.]

1. Ümmi düzən. 2. Hüseyni düzəni. 3. Əcəm-Əşiran düzəni. 4. Hüzam düzəni. 5. Abdal düzəni. 6. Bağlama düzəni. 7. Rast düzəni. 8. Ovc düzəni. 9. Müstəzad

düzəni. 10. Misket düzəni. 11. Sabahı düzəni. 12. Bozuq düzəni. 13. Yeksani düzəni. 14. Zirgüla düzəni. 15. Çahargah düzəni. 16. Yegah düzəni. 17. Şur düzəni.

Beləliklə muğamlarımız iki ümumi-kökədə qruplaşsalar da bunlardan yalnız biri əsas ola bilər, digəri isə köçürülmədir. Əsas ümumi-kökü təyin edək.

Birinci  $F_k$  “Rast” (pianoda  $E_k$ ), ikincisi  $G_k$  “Rast”a (pianoda  $f_{sk}$ ) əsaslanır. Ümumilikdə  $F_k$  “Rast”a əsaslanma üstünlük təşkil edir. “Şur”, “Bayatı-Qacar”, “Mirzə Hüseyn Segahı”, “Kürdü-Şahnaz”, “Şüştər”, “Humayun”, “Mahur-hindi”, “Bayatı-Kürd” ( $G_1-E_{s1}$ ), “Dəşti” ( $G_1-C_1$ ), “Zabul-Segah”, “Rahab” ( $C_1-G_k$ ), “Rahab” ( $G_1-D_1$ ) “Dügh” ( $E_{s1}$ ) və “Xaric Segah” muğamları  $F_k$  “Rast” ümumi-kökünə əsaslanırlar. “Rast”, “Bayatı-Şiraz”, “Çahargah”, “Qatar”, “Çoban-Bayatı”, “Bayatı-Kürd” ( $A_1-D_1$ ), “Dəşti” ( $A_1-D_1$ ) muğamları isə  $G_k$  “Rast” ümumi kökünə əsaslanırlar.

$F_k$  - “Rast” ümumi kökündə əskik olan məqamlar:

1. “Rast” -  $F_k$
2. “Çahargah” -  $B_k$
3. “Bayatı-Şiraz” -  $F_k$

$G_k$  “Rast” ümumi kökündə əskik olan məqamlar:

1. “Şur” -  $A_k$
2. “Şüştər” -  $D_1 - A_k$
3. “Humayun” -  $E_1 - C_1$
4. “Mahur-hindi” -  $D_1$
5. “Zabul-Segah” -  $A_k - f_{sk}$
6. “Xaric-Segah” -  $C_{s1}$
7. “Rahab” -  $D_1 - A_k$
8. “Rahab” -  $A_1 - E_1$  (vokal)
9. “Şüştər” -  $G_1 - D_1$
10. “Dügh” -  $F_1$
11. “Bayatı-Qacar” -  $C_1$

12. “Kürdü-Şahnaz” – D<sub>2</sub>

Göründüyü kimi F<sub>k</sub> “Rast” ümumi-kökü ətrafında cəmləşən məqamlar daha çox olmaqla yanaşı mütəşəkkil və düzgün qarşılıqlı münasibətlər əsasında sistemləşiblər. Ən əsası budur ki, F<sub>k</sub> “Rast” ümumi-kökündə “Rast”-“Şur”-“Segah” ardıcılığı gözlənilir, G<sub>k</sub> “Rast” ümumi-kökündə isə bu ardıcılıq yoxdur. Beləliklə muğam musiqimizdə F<sub>k</sub> “Rast” ümumi-kökünün əsas, “sol” “Rast” ümumi-kökünün isə köçürülmə olması məntiqi nəticə kimi ortalığa çıxır. Məlum olur ki, Azərbaycan tarı və sazının, eləcə də İran tarının ikinci simi (sarı sim) “Yekgah” (“Rast”) “ev”inə deyil, “Dügah” (“Şur”) “ev”inə köklənir. F<sub>k</sub> “Rast” muğamının yeganə instrumental nümunəsi “Qara Rast” adı ilə tarizən Bəhram Mənsurovun repertuarına daxildir.

Ümumiyyətlə transpozisiyalardan vokal ifaçılıq daha çox faydalanır. Xanəndənin səs diapazonuna müvafiq tonallığın seçilməsiylə onun ifa çətinlikləri azaldılır. Əksər xanəndələrimizin zil registrli muğam və muğam şöbələrini ümumiyyətlə ifa etmədikləri danılmaz həqiqətdir. Bu baxımla muğam tonallıqlarının köçürülmələri zəruridir. Müqayisə üçün bu problemə qonşu ölkələrdəki muğam mütəxəssislərinin münasibətini öyrənək.

İran dəstgahlarının tonallıq sistemi demək olar ki, bizim sistemimizlə eynidir və istər klassik, istərsə də müasir ifa tonallıqlarında transpozisiyalar müşahidə olunur. İranda da bizdəki kimi eyni qaydada F<sub>k</sub> “Rast” əsas ümumi-kökü üzərində digər məqamlar sıra ilə növbələşir. Ancaq bəm səsli xanəndələr müəyyən muğamları əsas kökdən çox uzaqlaşmamaq şərti ilə bəm köçürmələrlə ifa edirlər. Yəni xanəndənin öz səs diapazonuna müvafiq tonallıqdan dəstgahı ifa etməsi tənqid olunmur və normal qəbul olunur. Eləcə də Türkiyə və ərəb makamlarının əsl tonallıqlarının transpozisiyası ta qədimnən mövcuddur. Zənn edirəm ki, tarixin sınaqlarından keçmiş və özünü doğrultmuş “şədd etmə” qaydalarından faydalanmağın vaxtı çatıbdir. Əlbəttə ki, bu köçürülmələri edərkən muğamların əsas tonallıqlarından çox uzaqlaşmamaq şərti önəmlidir. Bu qaydaları tətbiq etməklə xanəndəlik sənətində səs diapazonu problemləri azalacaq, instrumental ifaçılıq yeni məqam pozisiyaları əldə edəcək və ifaçılıq sferası genişlənəcəkdir.

Təbii ki, bir müddət yeni tonallıqların tətbiq olunması nəticəsində instrumental ifaçılar texniki çətinliklərlə üzləşəcəklər. Bu çətinliklər instrumental ifaçılıq vərdişlərindən kənar pozisiyalara çıxılması və alətin akustik səsəlmə keyfiyyətinin müəyyən qədər dəyişməsi ilə əlaqədar yaranır. Digər tərəfdən yanaşsaq muğamların möhürlənmiş tonallıqlardan icrası alətlərdə bir çox pozisiyaların işlədilməməsinə səbəb olmuşdur. Bu səbəbdən yaranmış standart əzbərlənmiş çalğı fəndləri və eyni applikaturaların təkrarlanması, ifaçıların improvizə fantaziyasını məhdudlaşdırır, onların yaradıcılıq potensialını passivləşdirir. Bu baxımla “şədd” etmə instrumental ifaçıların peşəkarlıq təcrübəsinin artırılmasına, alətin pozisiya imkanlarından istifadə etməklə ifaçılıq vərdişlərinin inkişaf etdirilməsinə yol açır.

Mövcud problemləri aradan qaldırmaq üçün yeni muğam tonallıqlarının tədris olunmasını təklif edirəm. Bu tonallıqların seçilməsi iki ümumi-kökədən bəhrələnir və bu sistemin boş qalmış xanələrini tamamlayır. Beləliklə yeni köklənmələri qəbul etməklə vokal ifaçılıq problemlərinin azalması, instrumental ifaçılıq sferasının genişlənməsi ilə yanaşı ümumi məqamların sistematik dövriyyəsinin aydınlaşmasına nail olarıq.

Yeni köklənmələrin tonallıqları tar alətinin narahat pozisiyalarına təsadüf edir. Ehtimal edirik ki, elə bu səbəb həmin tonallıqların nə vaxtsa ləğv olunmasıyla nəticələnmişdir. Ümumiyyətlə simli-pərdəli alətlərin, eləcə də tarın qolunda zil pozisiyalardan bəm pozisiyalara doğru pərdələr arası məsafələrin tədricən genişlənməsi müşahidə olunur. Bu səbəbdən zilə nisbətən bəm pozisiyalarda applikaturalarının icrası zamanı birinci və üçüncü barmaqlar arasındakı məsafə daha geniş götürülür. Nəticədə barmaqların gərilməsi ifaçı üçün fiziki çətinliklər yaradır. Ancaq zənnimcə fiziki çətinlikləri nəzərə alıb bu pozisiyalara təsadüf edən məqam “şədd”lərindən imtina etməklə ümumi məqam dövriyyəsinə pozmuş olarıq. İlk növbədə sistemi tamamlamaq üçün vacib olan “şədd”lərin tonallıqlarını və köklənmə qaydalarını təyin etməliyik.

Tar alətində muğamların fərdi köklənmələri, simlərin məqamların əsas istinad pərdələrinə nizamlanması ilə əldə edilir. Bununla yanaşı tar alətinin akustikası da

nəzərə alınır. Yeni köklənmələrin düzgün akustikasını yaratmaq üçün diqqətli olmaq lazımdır. Köklənən səslərin nisbəti muğamdakı əsas pərdələrin əhəmiyyətinə görə güclüdən zəifə doğru növbələşməlidir. Ən güclü pərdə üçün müvafiq olaraq köklənən simlərdən daha davamlı səslənmə yarada bilən və həmin tonallığa interval yaxınlığı olan sim nəzərə alınmalıdır. Burada simin sayı, qalınlığı da akustikaya təsir edir. Eyni zamanda tar alətinin texniki və akustik imkanlarını göstərmək üçün köklənən sime vasitəsilə müxtəlif səpgili metro-ritmik ölçülü mizrab üslubları, ştrixlər, çalğı priyomları ilə çeşidli intonasiya çalarları yaradılır, muğam ahənginin emosional təsiri gücləndirilir. Müvafiq muğama uyğun köklənən sime tarın çanağında davamlı səslənmə yaratmaqla bir növ muğama dəm saxlama vəzifəsi də daşıyır. Bütün bu amillər köklənmə zamanı nəzərə alınmalıdır.

Yeni muğam tonallarının təyinatı “dəng” münasibətləri qaydası ilə müəyyənləşdirilib bərpa edilir. “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Şüştər”, “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-Kürd”, “Çahargah”, “Humayun”, “Zabul” qəbilli məqamların əsasını, onların məqam qəliblərini istənilən pərdədən qurmaq olarmı? Əlbəttə yox. Bu cəhət qeyri-temperasiyalı məqam-pərdə sistemini temperasiyalı pərdə sistemindən fərqləndirən başlıca dəlildir. Məqamların təşkilində əsas meyar, ölçü vahidi “dəng”lərdir. Eyni qəbilli məqam qruplaşmaları eyni ölçülü interval aralıqlarının növbələşməsi ilə sistemləşir. Odur ki, “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Şüştər”, “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-Kürd”, “Çahargah”, “Humayun”, “Zabul” təməlləri ahəng qanunu əsasında qurulmalıdır. Bu mütənasiblik İran, Türkiyə, ərəb məqamlarında da saxlanılır.

Ayrılıqda hər bir muğamımızın daxili quruluşunda məqam münasibətləri düzgün ardıcılıqla sıralanıbdır. Ancaq fərqli səssırası olan muğamların bir araya gətirilməsini, bunların qovuşma qaydalarının dəqiq nəzəriyyəsinə yalnız 17 pərdəli səs sistemini, “dəng”lərin quruluşunu və birləşmə qaydalarını öyrənməklə ayırd etmək olar. Şifahi ənənəvi şəkildə nəsilədən nəsilə ötürülən muğamlarımızı bu gün nəzəri cəhətdən təhlil etmək üçün muğamların yaradılma mexanizmi daha dəqiq açıqlanmalıdır. Qədim musiqi risalələrində verilən məlumatlar muğamların izahında

başlıca amilləri qısa və səthi şəkildə şərh eləməklə kifayətlənirdi. Bu risalələrdə muğamların icrası tam təfəsilatı və incəlikləri mükəmməlliklə şərh olunmurdu. Bəlkə də bu muğam şərhləri həmin dövrdəki musiqiçilərin muğam təfəkkürü üçün anlaşılması kifayət edən məlumatlar idi. Ancaq hər halda bu risalələrdəki məlumatlar çox dəyərli əvəzsiz tarixi sənədlərdir. Onlara üstünad etməklə həqiqi məxrəcə daha çox yaxınlaşma əldə edirik.

“Dəng”lərin dövriyyəsi xalis kvartalar dairəsini yaradır. Ud alətinin kvartalarla köklənmiş dörd vətəri (bəm, müsəlləs, müsənnə, zir) (sonralar əlavə olunmuş beşinci-hədd) bu qaydalara əsaslanır. Major və minor ladlarının tonalları da bu qaydaya əsasən yaradılmışdır. Ancaq temperasiyalı pərdə sisteminnən fərqli olaraq on yeddi pilləli qeyri bərabər aralıqlı pərdə sistemində məqamlar daha ciddi və mürəkkəb münasibətlər əsasında qurulmuşdur. Odur ki, bu sistemdə hər bir pərdə özünə uyğun yanaşma tərzini tələb edir ki, bu münasibət həmin pərdə ətrafında muğam özəyinin yaranması ilə nəticələnir.

Apardığımız tədqiqat nəticəsində on yeddi pilləli pərdə sistemində aid olan xüsusi cəhətlərini müəyyən etmişik. Bu sistemdə “şədd etmə” qaydalarına əsasən hər məqam əsasını maksimum yeddi pərdəyə köçürmək mümkün olur. On yeddi pərdəli şkalada yeddi əsl “dəng”, “Rast” “dəng”i əmələ gəlir. Yeddi “Rast” “dəng”ində bütün on yeddi pərdə əhatə olunur. Hər “Rast” “dəng”inin üç dərəcəsi, “ev”i olduğu üçün yeddi “Yekgah”, yeddi “Dügah”, yeddi “Segah” “ev”i alınır. Mürəkkəb nəticələrlə qarşılaşmamaq və əsas tonallıqdan uzaqlaşmamaq üçün yaxın köçürülmələrə daha çox üstünlük verilir.

Məqam tonallıqlarının kvartalarla təyinatı, qədim və bu günki adlanmaları (bəziləri şərtidir) Türkiyə məqam nəzəriyyəsinə  $G_k$  – Rast ümumi-kökünə əsasən aşağıdakı kimidir.

**“Rast”, “Üşşaq”** (“Yekgah” “ev”i) qəbilli məqamların tonallıqlarına və məqam özəlliklərinə görə adlanmaları:

1.  $A_{k,1}$  – “Nişaburək”

2.  $D_{k,1}$  - “Yekgah”, (“Rast-kəbir”)(Ş.İ. Tərəfimizdən daxil edilmişdir.)
3.  $G_{k,1}$  – “Rast”, “Gərdaniyyə”, “Tiz- Rast”
4.  $C_{1,2}$  – “Çahargah-rumi”, (“Üşşaqi-əsl”)
5.  $F_{k,1}$  – “Əcəm-Əşiran”, “Əcəm”

“**Şur**” (“Düqah” “ev”i) qəbilli məqamların tonallıqlarına və məqam özəlliklərinə görə adlanmaları: “Kürdü” (qədimdə “Busəlik”) qəbilli məqamları da bu qrupda qeyd edirik.

1.  $H_{1,2}$  – “Pəsəndidə”
2.  $E_{k,1}$  – “Aşiran”, “Hüseyni”, “Eşq-Əfza”
3.  $A_{k,1}$  – “Düqah-əsl”, (“qərar-Üşşaq”), “Kürdü”, “Mühəyyər”, “Sünbülə”
4.  $D_{1,2}$  – “Fərəhnüma”, (“Arazbar”)
5.  $G_{k,1}$  – “Kürdili-Hicazkar”

“**Segah**” (“Segah” “ev”i) qəbilli məqamların tonallıqlarına və məqam özəlliklərinə görə adlanmaları:

1.  $G_{is,k,1}$  - (“Şahnaz”, “Rəhavi”)
2.  $C_{is,1,2}$  – (“Hüzzam-əsl”)
3.  $F_{is,k,1}$  - “İraq”, “Ovc”, “Hisar”, “Segah-sani”, “Yinə Segah”, “Məğlub”, “Həftgah”.
4.  $H_{k,1}$  – “Segah”
5.  $E_{1-}$  – (“Arazbar”)

“**Çahargah**” qəbilli məqamların tonallıqlarına və məqam özəlliklərinə görə adlanmalarını üç qrupa bölmək olar.

“Yegah” “ev”lərinə aid olanlar.

1.  $A_k$  –
2.  $D_k$  –
3.  $G_{k,1}$  – “Zirəfkənd”

4.  $C_{k,1}$  - “Çahargah-rumi”, “Səba”
5.  $F_{k,1}$  – “Mənsuri-ərəb” (İraqda tanınan məqam)

“Dügah” “ev”lərinə aid olanlar.

1.  $H_k$  –
2.  $E_{k,1}$  – “Suzi-dil”, “Hisar-nik”
3.  $A_k$  – “Zəngülə”, “Dügah-rumi”
4.  $D_{k,1}$  – “Şəddi-Ərəban”, “Ərəban” (“Novruzı-ərəb”)
5.  $G_1$  – “Hicazkar”, “Suzi-nak”

“Segah” “ev”lərinə aid olanlar.

1.  $G_{sk,1}$  –
2.  $C_{s1,2}$  –
3.  $F_{s_{k,1}}$  – “Ovcara”
4.  $H_{k,1}^-$  – “Hicazkari-ətıq”
5.  $E_1^-$  –

“**Bayatı-Şiraz**” (“Yekgah” “ev”i “İsfahan”) qəbilli məqamların tonallıqlarına və məqam özəlliklərinə görə adlanmaları:

1.  $E_{k,1}$  – “Ruhnüvaz”
2.  $A_{k,1}$  – “Busəlik-rumi”, (“ağaz-Şahnaz”)
3.  $D_{k,1}$  – “Sultani-Yekgah”, “Nəva”, “İsfahan”
4.  $G_{k,1}$  – “Nəhavənd”
5.  $C_{1,2}$  – “Nəhavəndi-səqir”

Əlavə məlum olanlar:

6.  $F_{k,1}$  –
7.  $B_k$  – “Nəhavəndi-səqirək”



Beləliklə eyni məqam özəklərinin xalis kvarta intervalları ilə növbələşməsi ortalığa çıxır. Ancaq hansı pərdənin başlanğıc seçilməsi və hesablanmanın həmin pərdədən aşağı, yaxud yuxarı və ya hər iki istiqamətdə hansı pərdəyə qədər aparılması vacib şərtidir. Bu qaydaya eyni qəbilli muğamlarımızın tonallıq seçimində riayət olunmuşdur.

Əvvəl qeyd etdiyimiz kimi hər məqam əsası üçün yeddi pillə münasib olduğu halda bəs niyə görə praktikada bu pillələrin kvarta dairəsinin yeddi dəfə deyil, beş dəfə təkrar olunmasını müşahidə edirik. İran, Türkiyə və ərəb məqamlarında da bu prinsip təxmini eynidir. Beş registrdə ifa olunan “Segah” muğamlarımızın beş “Rast” qəbilli muğamlara müvafiq olması təsadüfi deyil, konkret sistemə əsaslanır.

1. Yeddi əsl “dəng”in mövqeyi mərkəzi pərdədən uzaqlaşdıqca daha mürəkkəb məqam çeşidlərinə yol açır.
2. Mərkəzi pərdədən uzaqlaşdıqca əsl “dəng” dərəcələrinin məqam funksiyalarında tədricən “ikiləşmə”, çevrilmə baş verir.
3. Yeddi əsl “dəng”dən beşində üç dəngi cəm edən kamil dövr alınır, iki kənar “dəng”lərdə isə alınmır.
4. Məqamların (3 əsas 2 əlavə) 5 mərkəzdən (“dəng” rəhbəri) idarə olunması, praktikada aktiv müşahidə olunur.

Beləliklə yeddi əsl “dəng”dən beşi daha fəaldır.  $F_k$  – Rast və  $G_k$  – Rast ümumi-köklərinə əsasən eyni qəbilli məqamlarımızın beş dəfə təkrarlanan kvarta dairəsinin tonallıqlarını qeyd edək. Bu tonallıqlar məqam transpozisiyalarının düzgün təyin olunmasını istiqamətləndirir.

**“Rast”** (“Yegah” “ev”i) qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

1.  $G_k$  - “Rast”
2.  $C_1$  – “Mahur-hindi”
3.  $F_1$  – “Orta-Mahur”
4.  $B_k$  – “Bayatı- Qacar”
5.  $E_{sk}$  - “Bayatı-Türk”, “Dügah”

**“Şur”** (“Dügah” “ev”i) qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

(“Busəlik” qəbilli məqamalar da bura daxil edilib)

1.  $A_{k,1}$  – “Bayatı-Kürd”, “Dəşti”
2.  $D_{1,2}$  – “Vilayəti-Dilkəş”, “Hicaz”, “Tərkib”
3.  $G_{k,1}$  – “Şur”, “Tərkib”
4.  $C_{1,2}$  – “Şahnaz -Xarə”, “Bidad”
5.  $F_{k,1}$  –

**“Segah”** (“Segah” “ev”i) qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

(Əslində “Çahargah” qəbilli məqamlar da bu qrupa aiddir.)

1.  $H_{k,1}$  – “Xaric-Segah”, “Hisar”
2.  $E_1$  – “Orta Segah”
3.  $A_{k,1}$  - “Mirzə Hüseyn Segahı”
4.  $D_1$  – “Yalxın -Segah”
5.  $G_1$  – “Haşım-Segah”
  
6.  $F_{is1}$  - “Hisar” (əlavə)

**“Çahargah”** (“Yegah” “ev”i) qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

Şəkildəyişmə olduğu üçün dairəsi məhduddur. “Çahargah”ın “Dügah” və “Segah” “ev”inə aid olan qolları da var.

1.  $G_1$  - “Hisari-Çahargah”
2.  $C_1$  – “Çahargah”
3.  $F_{k,1}$  –
4.  $B_{k,1}$  –
5.  $E_{S_{k,1}}$  –

**“Bayatı-Şiraz”** (“Yegah” “ev”i “İsfahan”) qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

1.  $D_{k,1}$  –
2.  $G_{k,1}$  - “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-İsfahan”, “Nəva”
3.  $C_{1,2}$  – “Müxalif”, “Nəva”, “Şüştər”, “Ovşarı”
4.  $F_1$  – “Müxalif”, “Şüştər”
5.  $B_{k,1}$  –

**“Humayun”** (“Segah” “ev”i) qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

1.  $H_{k,1}^-$  –
2.  $E_{k,1}^-$  –
3.  $A_{k,1}^-$  – “Müxalifi-Çahargah” (“surətən məqam”)
4.  $D_{k,1}^-$  – “Humayun”
5.  $G_{k,1}^-$  –

**“Zabul”** (“Düghah” “ev”i) qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

1.  $A_{k,1}$  –
2.  $D_1$  – “Vilayəti”
3.  $G_{k,1}$  – “Zabuli-Segah”, “qərari-Şüştər”
4.  $C_{1,2}$  – “Şahnaz”, “qərari-Şüştər”
5.  $F_{k,1}$  –

(Şəkildəyişmə nəticəsi olan “Zabuli-Çahargah” məqamının kvartalar dairəsini qeyd etmirik.)

Göründüyü kimi meydana çıxan bəzi tonallıqların muğam təyinatı məlum deyil. Bu tonallıqlara istinad edən muğam adlarının müəyyən olunmayanları şərti işarələrlə qeyd oluna bilər. Məsələn;  $A_{k,1}$ -“Bayatı-Şiraz”,  $D_1$ -“Çahargah”,  $f_{s,k,1}$ -“Segah”,  $E_{k,1}$ -“Şur” və s. Yeni tonallıqların muğam funksiyaları aydınlaşana kimi hələlik transpozisiya nəzəri ilə qəbul edib faydalana bilərik.

Yeni tonallıqlara istinad edən bəzi muğamların tar alətində köklənmə qaydalarını qeyd edirik:

Muğamlar	A m	S m	K k sim	L m	Zən sim G <sub>1</sub> )	Zən sim C <sub>2</sub> )
Şur (E <sub>k</sub> )	C	G	D <sub>k</sub>	E	E <sub>1</sub>	A <sub>1</sub>
Şur (A <sub>k</sub> ). Rahab, Nəva (D <sub>1</sub> -A <sub>k</sub> ).	C	G	D <sub>k</sub>	A	G <sub>1</sub>	A <sub>1</sub>
Bayatı-Kürd (E <sub>1</sub> -C <sub>1</sub> ).	C	G	E <sub>k</sub>	A	E <sub>1</sub>	A <sub>1</sub>
Rahab, Nəva (A <sub>1</sub> -E <sub>1</sub> ). Bayatı-Şiraz (A <sub>k</sub> ).	C	G	D <sub>k</sub>	A	E <sub>1</sub>	A <sub>1</sub>
Rast, Bayatı-Şiraz (F <sub>k</sub> ). Düğah (F <sub>1</sub> ). Şüştər, Dilkəş (F <sub>1</sub> -C <sub>1</sub> ).	C	G	C <sub>k</sub>	F	F <sub>1</sub>	C <sub>2</sub>
Rast, Bayatı-Şiraz (F <sub>k</sub> ).	C	F	C <sub>k</sub>	F	F <sub>1</sub>	C <sub>2</sub>
Bayatı-Şiraz (E <sub>k</sub> ).	C	G	E <sub>k</sub>	A	E <sub>1</sub>	H <sub>1</sub>
Bayatı-Şiraz (B <sub>k</sub> ). Şüştər (B <sub>1</sub> -F <sub>1</sub> ).	C	G	B <sub>b</sub>	F	F <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>
Bayatı-Şiraz (D <sub>k</sub> , D <sub>1</sub> ).	C	G	D <sub>k</sub>	A	D <sub>1</sub>	A <sub>1</sub>
Bayatı-Şiraz (E <sub>s<sub>k</sub></sub> , E <sub>s<sub>1</sub></sub> ). Şüştər (E <sub>s<sub>1</sub></sub> -B <sub>k</sub> ).	C	G	B <sub>b</sub>	E	E <sub>s<sub>1</sub></sub>	B <sub>1</sub>
Mirzə Hüseyin Segahı (E <sub>s<sub>k</sub></sub> ).	C	G	D <sub>k</sub>	F	F <sub>is<sub>1</sub></sub>	A <sub>1</sub>
Segah (C <sub>is<sub>1</sub></sub> ).	C	G	C <sub>i</sub>	A	E <sub>1</sub>	A <sub>1</sub>

Çahargah ( $B_k$ ).	C	G	$D_k$	B	$F_1$	$B_1$
Çahargah ( $A_k$ ).	C	G	$E_k$	A	$F_{is_1}$	$A_1$
Şüştər ( $A_1 - E_1$ ).	C	G	A   E	A	$A_1$	$H_1$
Dügah ( $E_{S_1}$ ).	C	G	$E_s$	B	$F_1$	$C_2$

Tonallıq seçimində müəyyən məqam təməlləri üçün münasib olmayan pərdələri qeyd edirik;

1. Bəqiyyə diyezli (90 sent yüksəltmə) pillələr “Rast”, “Şur”, “Bayatı Şiraz” qəbilli məqamlar üçün uyğun təməl deyil. Bu qayda temperasiyalı şkaladakı dizezli pillələrə də aiddir
2. Kiçik mücənnəb bemollu (114 sent alçaltma) pillələr “Şur”, “Segah” qəbilli məqamlar üçün uyğun təməl deyil. Bu qayda temperasiyalı şkaladakı bemollu pillələrə də aiddir.
3. Komma, fəzlə bemollu (24 sent alçaltma) pillələr yalnız “Segah” mənşəli məqam təməlləri üçün münasibdir.
4.  $G_k$  - “Rast” ümumi kökünə əsasən “Si bekar” və “fa kiçik mücənnəb diyez” (114 sent yüksəltmə) pillələri (“Aşiran”, “Busəlik” pərdə cütlüyü) “Rast”, “Bayatı Şiraz”, “Segah” qəbilli məqamlar üçün uyğun təməl deyil.

Əslində “Segah” qəbilli məqamların istinad pərdələri “Rast”a nəzərən “Zəlzəl” “vüsta”sı (384 sent), “Şur”a nəzərən “böyük mücənnəb” (180 sent) intervalında qurulmalıdır. Məqam sistemimizdə əsas tonallıqlar  $F_k$  “Rast” ümumi-kökü üzrə qurulduğu üçün tarımızın qolunda  $A_k^-$  (“Mirzə Hüseyn Segahı”, “Müxalifi-Çahargah”) və paralel  $D_1^-$  (“Yalxın Segah”, “Humayun”) pərdəsi saxlanılmışdır.

Eləcə də  $B_k$  və paralel  $E_{s1}$  pərdələrindən bir komma bəm olan “vəsət” pərdə saxlanılmışdır. Ancaq bu pərdələrin kvarta-kvinta və oktava münasibətində qarşılıq pərdələri bağlanmamışdır.  $H_k$  (“Xaric-Segah”) və paralel  $E_1$  (“Orta Segah”) pərdəsi naqis olaraq qalmışdır. Bu naqislik tək tar alətimizə aid deyil ümumi məqam-pərdə sistemimizə aiddir. Əgər tarımızda bir “Segah” pərdəsi vardırısa ona qarşılıq verən digər “Segah” pərdələri də olmalıdır ki, tam sistem alınsın. Ancaq bu olmadığı üçün səs sistemimiz uzun illərdir ki, natamam olaraq qalmışdır. Bu natamamlıq nəzəri və praktik cəhətdən muğamlarımızın əlaqələndirilməsinə maneə yaradır.

Muğam nəzəriyyəmiz temperasiyalı pərdə sisteminə əsaslanırsa da pərdəsiz alətlərimizin (kamança, ud) və xanəndələrimizin praktik ifasında mücənnəb intervalların işlədilməsi danılmaz həqiqətdir. Azərbaycan muğam ifaçılığı tarixində və bu günə kimi temperasiyalı pərdə sisteminə əsaslanan “Şur” muğamı ifa olunmayıb. Demək əməldə, praktikada mövcud olan səs sistemi nəzəriyyədə öz əksini tapmamışdır. Mənə elə gəlir ki, bu barədə düşünməyinə dəyər. Tar alətində bu sistemi təsdiq edən bir neçə pərdə bağlanmışdır. Ancaq bəziləri əsl yerlərindən kənara çəkilmişdir. Bu pərdələri əsl yerlərinə çəkmək olar. Yəni temperasiyalı pərdələri saxlamaq və “müjənnəb” pərdələri əlavə etməklə ümumi bir orta pərdə sistemi yaratmaq olar. Ancaq bunun üçün tarımız rekonsruksiya olunmalıdır. Çünki bu pərdələri dəqiq yerləşdirmək üçün tarın qolu uzun olmalıdır. Təbii olaraq tarın qolu uzandığı halda çanağın da uzunluğu artırılacaq. Eləcə də xərəklər arası məsafə genişləndiyi üçün bütün simlər müvafiq olaraq qalın simlərlə əvəzlənməlidir. Əvvəlki tardan həcmə böyük olan yeni tarın səs dinamikası da artacaqdır. Bu gün mənəvi və nəzəri tələbatımızı ödəmək üçün belə bir kamil tara böyük ehtiyac vardır.

Müəyyən etdiyimiz ümumi nəticələri qeyd edək;

1. Azərbaycan muğamları F-“Rast” ümumi-kökünə əsaslanır.
2. Muğam tonallıqları ciddi qaydalar əsasında sistemləşir.
3. On yeddi pilləli pərdə sistemi yeddi əsl “dəng”dən ibarətdir.
4. Bu əsl “dəng”lərdən ikisi qeyri-fəaldır.

5. Azərbaycan, Türkiyə və İran məqam tonallıqlarının beş əsl “dəng”ə əsaslanması fikrimizi təsdiq edir.
6. Beş əsl “dəng” eyni qəbilli məqamların beş tonallığını təyin edir.
7. Tar alətində muğamların əsas istinad pərdələrinin funksiyalarına müvafiq olaraq köklənən sifətlərin düzgün seçilməsi vacib şərtidir.

Doğrudur “Segah” və “Rast” qəbilli məqamlarımızın kvarta dairəsi ilə növbələşən beş tonallığa əsaslanması praktik cəhətdən məlum idi. Ancaq bu sistemin elmi müddəasının açıqlanması apardığımız elmi tədqiqatlar nəticəsində müəyyən olmuşdur və heç bir mənbədən götürülməmişdir.

Ən azı 17 pilləli kamil pərdə sistemini Şərq musiqi aləminə bəxş eliyən, onu yaşadan Azərbaycan ailələri olduqları üçün, bu gün biz sədaqətlə həmin ənənəyə sahib çıxmalıyıq. Zənn edirəm ki, bu mərhələni keçərək keçmişimizi bərpa etməklə yanaşı Şərq məqam musiqi aləminə daha da yaxınlaşarıq. Biz bunu etməliyik, çünki muğam ənənələrinə sadıq qalan, onu yaşadan istedadlı Azərbaycan xalqı buna layiqdir.

## ƏDƏBİYYAT

1. Ü. Hacıbəyli. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı. 1962.
2. R. Zöhrabov. “Muğam”. Bakı. 1991.
3. V. Əbdülqasımov “Azərbaycan tarı”. Bakı. 1989.
4. Z. Səfərova “Azərbaycanın musiqi elmi”. Bakı. 2006.
5. Y. Öztuna. “Böyük Türk Musiqi Ensiklopedisi”. 1990.
6. D. Kantemiroğlu. “Kitab-i İlmül Musiqi əla Vəchil Hürufat”. XVII əsr.
7. İ. İmamverdiyev. “Azərbaycanın 20 saz havası”. Bakı 2005.
8. Nejat Birdoğan. “Notalarıyla türkülərimiz”. İstanbul. 1988.
9. İ. H. Özkan. “Türk musiqisi Nəzəriyyəti və üsulları”. İstanbul. 1994.
10. M. Mərufi. Ənənəvi İran musiqi sistemi. Tehran. 1975.
11. Z. Səfərova. “Əbrülqadir Marağai”. Bakı. 1997.
12. Z. Səfərova. Fətullah Şirvaniyə aid “Musiqi məcəlləsi”. Bakı. 2006.