

7 klassik Azərbaycan muğamı
7 classical Azerbaijani mughams

7143

Solo Violonçel üçün
for Cello solo



Eldar İsgəndərov, Arif Əsədullayev

**Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi
Akademiyasının 90 illik yubileyinə ithaf olunur.**

7 KLASSİK
AZƏRBAYCAN MUĞAMI

solo VIOLONÇEL üçün işləmə

Dərs vəsaiti

Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi
Elmi-Metodik Şurası "İncəsənət" bölməsinin
26 aprel 2011-ci il tarixli iclasının qərarı ilə
təstiqlənmişdir (10 sayılı protokol).

M.F.Axundov adına
Azərbaycan Milli
Kitabxanası

Elmi redaktor: Fərhad Bədəlbəyli
SSRİ və Azərbaycan Respublikasının
xalq artisti, professor

Redaktor: Şəfiqə Eyvazova
Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor

Rəyçilər: Azər Rzayev
Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor
Şəfiqə Eyvazova
Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor
Yusif Axundzadə
Azərbaycan Respublikası Silahlı Qüvvələrinin Baş Hərbi Dirijoru,
Xalq artisti, professor.
Telman Hacıyev
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının kafedra müdiri, professor
Vamiq Məmmədaliyev
ADMIU-nun "Musiqi sənəti" fakültəsinin dekanı, dosent, amakdar artist.

E.İsgəndərov, A.Əsədullayev. 7 klassik Azərbaycan Muğamı. solo Violonçel üçün işləmə, dərs vasitəsi. Bakı, "Elm və təhsil", 2011 – 172 səh.

Bu kitab Arif Əsədullayevin "7 instrumental muğam" Bakı -2009, dərs vasitəsinin əsasında meydana gəlmişdir.

*Eldar Hüseyn oğlu İsgəndərov, Arif Murtuza oğlu Əsədullayev:
"7 klasik Azərbaycan Muğamı" solo Violonçel üçün işləmə-dərs vasitəsinə
təkrar nəşr etdirmək hüququ yalnız müəlliflərə məxsusdur.*

4702000000
N098 – 2011 qıfılı nəşr

© «Elm və təhsil», 2011
© Arif Əsədullayev, Eldar İsgəndərov, 2011

Qədim dövrlərdə yaranmış muğamlar əsrlər boyu formalaşaraq, təkmilləşərək bizim dövrə gəlmişdir. Ötən əsrdə isə Azərbaycan musiqi mədəniyyəti yeni tarixi inkişaf mərhələsinə qədəm qoymuş və bu dövrdə dəhi Ü.Hacıbəyli tərəfindən Azərbaycan professional bastakarlıq məktəbinin əsası qoyulmuşdur. Bu dövrlərdə dünən, bu gün və sabah da Azərbaycan muğam sənəti bizim qeyri maddi və mənəvi varlığımız olaraq qalacaq.

Bu baxımdan Arif Əsədullayevin Azərbaycan instrumental muğamlarının nota salınması yüksək ifadəlilik təcrübəsinə malik olmasından və peşəkar muğam bilicisi olduğundan xəbər verir.

Dosent Arif Əsədullayevin gördüyü iş təkcə sənətsünaslıq baxımından deyil, bir vətəndaşlıq xidməti kimi də çox mühümdür. Muğamların nota alınaraq nəşr edilməsi, onların milli mənsəbləşmə ilə bağlı sənətimizə uzanan qərəzli, xain əllərin birdəfəlik kəsilməsi deməkdir.

*SSRİ xalq artisti, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor
Arif Məlikov*

Qədim tarixə malik, Azərbaycan musiqi təfəkkürünün məhsulu olan, peşəkar xalq musiqisi ifaçılarının əməyi nəticəsində şifahi ənənəli professional formaya yiyələnən Azərbaycan instrumental muğamlarını dəqiqliklə nota salan Arif Əsədullayev xalqımızın musiqi mədəniyyətinin ruhunu tutmuş və bu məsuliyyətli işin öhdəsindən layiqincə gəlmişdir.

Mən mübaligəsiz deyirəm ki, Üzeyir bəyin arzularının biri olan muğamlarımızın temperasiya olunmuş səslərlə, 12 pilləli not sistemində yazıya salınması ilə A. Əsədullayev ilk ifaçıdır ki, öz təmənnasız zəhməti ilə şifahi ənənəli Azərbaycan muğamları üçün Avropaya pəncərə açmışdır. Artıq Avropa və eləcə də bütün dünya musiqiçiləri Azərbaycan instrumental muğamlarının not yazısı ilə tanış olub, istədikləri musiqi alətinə onu ifa edə bilərlər. Müəllifin bu fundamental işindən elmi məqsədlər üçün istifadə etmək məqsədə uyğundur.

Sənətsünaslıq namizədi, dosent Arif Əsədullayev professional muğam bilicisi, böyük pedaqoq və sözün əsl mənasında vətənpərvər insandır.

*SSRİ xalq artisti, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor
Fərhad Bədəlbəyli*

Azərbaycanın xalq artisti, professor Eldar İsgəndərov tərəfindən Azərbaycan muğamlarının bir neçəsinin, solo violonçel üçün işləmələri təqdirdə layiq və olduqca maraqlıdır. Əvvəla ona görə ki, muğamlarımızın başqa xalqlara çatdırılmasını və xüsusilə qərb musiqi aləti sayılan violonçel vasitəsilə təqdim olunmasını alqışlamaq lazımdır.

E. İsgəndərovun bu işləmələri ilə yaxından tanış oldum və bu işdə violonçelin texniki imkanlarından necə istifadə etmək məsələsinin təqdimatının göstərilməsini xüsusi qeyd etməyi zəruri hesab edirəm.

Bu onu göstərir ki, E. İsgəndərov bir ifaçı kimi yüksək texniki imkanlara malikdir və solo ifa tərzində improvizasiya bacarığını hərtərəfli göstərə bilmişdir.

Nəzərə alınmalıdır ki, muğamlarımızın aksəriyyəti nota salınmamışdır. Bu baxımdan E. İsgəndərov və A. Əsədullayevin solo violonçel üçün işləmələri və not vasitəsilə təqdim edilməsini mən çox əhəmiyyətli sayıram və fikrimi tamamlayaraq, belə bir xeyrixah işi geniş yaymaqdan ötrə mütləq çap olunmasının vacibliyini məqsəduyğun sayıram. E. İsgəndərov və A. Əsədullayevə isə belə işi davam etdirməyi arzulayıram.

*B.M.A-nın simli alətlər kafedrasının müdiri, xalq artisti, professor
Azər Rzayev*

Yeddi əsas Azərbaycan klassik muğamları tam şəkildə heç vaxt nota yazılmış variantda nəşr olunmamışdır. Onun əsas səbəbi muğamların əsasən improvizasiya olduğuna görə Avropa not yazısına imkan vermirdi. Son illər bu məsələ aktual olduğuna görə xalq və muğam musiqisinin ustadları muğamları müasir formatında yazıb və nəşr etməyə başlamışlar.

Mən xüsusilə qeyd edirəm ki, musiqişünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Arif Əsədullayevin instrumental muğamların nota köçürülməsi işi, onun - böyük və misilsiz xalq musiqisi kimi biliyə malik olmasından xəbər verir. Onu da diqqətinizə çatdırım ki, mən Musa Mirzəyev A. Əsədullayevin bu sahədəki xidmətlərinə və roluna yüksək qiymət verirəm.

A.Əsədullayevin nota yazdığı instrumental muğamları Azərbaycanın tanınmış violonçel ifaçısı, Respublikanın xalq artisti, professor Eldar İsgəndərovu ürəkdan ruhlandırır və A.Əsədullayevin nota saldığı instrumental muğamları violonçel üçün işləməyə başladı. Bu işdə Arif Əsədullayev Eldar İsgəndərova olduqca qiymətli professional məsləhətlər vermişdir. Bunların nəticəsində violonçel üçün fundamental klassik Azərbaycan instrumental muğamları meydana çıxmışdır. Xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, violonçeldə istifadə edilmiş çoxsəslilikdən olduqca gözəl istifadə olunub və o cürdə səslənir.

Violonçeldə Azərbaycan xalqının gözəl instrumental muğamlarının nəşri dünya musiqiçilərinə imkan verəcək ki, bizim musiqi xəzinəmizi layiqincə təbliğ etsinlər.

*Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, Şöhrət" ordenli, Bakı Musiqi
Akademiyasının professoru, bəstəkar
Musa Mirzəyev*

MÜƏLLİFDƏN *

GİRİŞ

"Biz Azərbaycan xalqının tarix və mədəniyyət abidələrinin mühafizəsinə daha çox diqqət və qayğı göstərməli, bərpə işlərini təkmilləşdirməliyik".

Heydər Əliyev

Bəli. Hələ 1981-ci ildə deyilmiş bu sözləri, yüksək səviyyədə və günün tələbinə uyğun şəkildə həyata keçirmək üçün bizim lazım olan qədər imkan və şəraitimiz vardır.

XX əsrin əvvəllərində Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən təməli qoyulmuş Azərbaycan professional musiqisinin sonrakı inkişafında misilsiz rol oynamış şifahi ənənəli professional musiqimizin - muğamlarımızın qorunub saxlanılması və gələcək nəsillərə çatdırılması günün təxirə salınmaz, vacib tələbidir.

Bu mənavi varlığımızdan qidalanan Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi, dünya musiqisinə Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Cahangir Cahangirov, Tofiq Quliyev, Arif Məlikov, Vəlif Adıgözülov, Xəyyam Mirzəzadə, Musa Mirzəyev, Aqşin Əlizadə, Firəngiz Əlizadə və onlarla bu kimi çox istedadlı bəstəkarlar bəxş etmişdir. Dünyanın bir çox tanınmış məşhur dirijorlarının repertuarında özünə daim yer tutan F.Əmirovun "Şur", "Kürd Ovşarı", "Gülüstan-Bayati-Şiraz", Niyazinin "Rast" simfonik muğamları, Q. Qarayevin "Yeddi gözəl", F.Əmirovun "1001 gecə", A. Məlikovun "Məhəbbət əfsanəsi" baletləri, V. Adıgözülovun "Çanaqqala" oratoriyası və başqa bəstəkarların əsərlərini göstərmək olar.

Bəli qənaətdə gəlmək olar ki, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin yetirmələrinin yaratdıqları bu sənət inciləri öz mənbəini Azərbaycan muğamlarından, şifahi ənənəli xalq musiqisindən aldığı üçün dünya xalqları tərəfindən çox sevilir və uzunömürlü olur.

Ü. Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" adlı elmi əsərindən, həmçinin elmi məqalə və məruzələrdən faydalanan Azərbaycan musiqişünasları, musiqişünas-alimləri musiqi elmni öz yüksək səviyyəli əsərləri ilə zənginləşdirmişlər.

Adətən Şərq musiqisi deyəndə təsəvvürümüzə zəngin melizmatika, improvizasiyalı bir musiqi canlanır. Bu baxımdan Azərbaycan muğamları xüsusi və özünəməxsus nümunə mənbəyidir. Şərq musiqisinə aid olan bütün cizgilər, boyalar bu muğamlarda öz əksini tapır. Azərbaycan muğamları öz-özlüyündə şərq muğam sənətinin milli təzahür formalarından olmaqla çox geniş və maraqlı inkişaf yolu keçmişdir.

XX əsr Azərbaycan musiqisinin patriarxı Üzeyir Hacıbəylinin yuxarıda adı qeyd olunan kitabında göstərilirdi ki, XIV əsrdə məkam sənəti Əndəlisiyadan Çinə, Afrikadan Qafqaza qədər böyük bir regionu əhatə edirdi. Eyni zamanda Üzeyir bəy bu sənəti nəhəng, oniki (12) sütunu, yəni 12 muğam dəstəgahı olan bir saraya bənzədirdi.

Lakin həmin əsrin sonlarında baş verən ictimai, iqtisadi hadisələr nəticəsində Üzeyir bəyin qeyd etdiyi kimi "vahid muğam barıqahı dağılır və XVII əsrə yaxın milli təzahür formaları yaranır ki, onlar Azərbaycanda *muğam*, ərəblərdə *türklərdə makam*, tacik və özbəklərdə *makom* adını alır".¹

Muğam yarandığı gündən metrik vəzn olan *aruz* vəzninə ilə bağlı olub. Görkəmli Azərbaycan filoloqu professor Əkrəm Cəfər qeyd edirdi ki, on iki əsrlik, yəni VIII əsrdən XX əsrə qədər şərq alimlərinin yazdığı risalələr məhz *aruz* ilə muğamın qarşılıqlı əlaqəsinə həsr edilmişdir. *Aruz* vəzninə ilə bir dövrə təsadüf edirdi ki, o dövrdə musiqinin əsasən yüksəkliyi mövcud idi. Ancaq onu müəyyən formaya, məcraya, ritmə salan poeziya idi. Məhz buna görə də metrik şeir növləri (*aruz* vəzninə də onun bir növüdür) çox geniş surətdə inkişaf etdikcə, instrumental musiqinin yayılması və zəngin ifaçılıq texnikasının yaranmasına müsbət təsir göstərirdi.² Məncə instrumental muğamların ilk nümunələrinin yaranma tarixini həmin dövrlərdən qəbul etsək, səhv etmərik.

Dahi Azərbaycan şairi ölməz Nizami Gəncəvinin "Xosrov və Şirin" poemasında onlarca musiqi alətinin adı ilə bərabər muğam adları da sadalanmışdır.³ Musiqi alətlərindən *cəng*, *setar*, *saz*, *arqanun*, *rud*, *ud* və sairələrini göstərmək yerinə düşdüğü kimi muğam adlarından da *rast*, *üşşaq*, *hasari*, *irraq*, *rəhavi*, *novruz*, *isfahan*, *zirəkand* və başqalarını qeyd etmək məqsədə uyğun olar. Bundan əlavə muğamların ifa olunduğu pərdələr də bu poemada göstərilir.

"Xosrov və Şirin" poeməsindən göründüyü kimi Barbəz və Nəqisə oxuduqları qəzəl və şeirləri musiqi alətlərinin müşayiəti ilə ifa etmişlər. Bu çox aydın bir səhnədir ki, qəzəl və ya şeir oxuyarkən ifaçı hər hansı muğam kökündə, muğamın istinad pərdəsində, musiqi alətinin müşayiəti ilə daha zəngin, şəffaf, diqqəti cəlb edən ibrətəməz təsir gücünə malik olur.

Nizami Gəncəvinin yaşayıb-yaratdığı dövrdə artıq instrumental musiqi-muğam mövcud idi. Eyni zamanda bunu da qeyd etmək lazımdır ki, o dövrlərdə musiqiçilər həm oxuyur, həm də bir neçə musiqi alətində çalmağı bacarırdılar. Instrumental musiqinin əsas funksiyası isə müğənnini (hər hansı musiqi alətində) müşayiət etmək və xanəndəyə lazım gələrsə (musiqi cümlələrinin sonunda, müğənninin nəfəs aldığı anda) musiqi ilə cavab verməkdir (xanəndənin fikrini təsdiqləməklə).

Ümumiyyətlə instrumental muğamlar əsasən XIX-XX əsrlərdə ali inkişaf zirvəsinə yüksəlmişdir. Bu dövrdə artıq instrumental muğamlar xalq arasında geniş yayılmış və çox bacarıqlı, bəstəkar ürəkli ifaçılar, ifaçı-pedaqoqlar fəaliyyət göstərmişlər. Instrumental muğamlardan danışarkən Mirzə Sadiq Əsəd oğlu, Mirzə Fərcə Rəzayev, Qurban Pirimov, Mənsur Mənsurov, Əhməd Bakıxanov, Hacı Məmmədov, Əhsən Dadaşov, Bəhram Mənsurov, Kamil Əhmədov, Məmmədəğa Muradov, Əliəğa Quliyev, Həbib Bayramov, Sərvər İbrahimov, Ramiz Quliyev kimi tarzənlərin, İsmayıl Talışinski, Qılman Salahov, Firuz Əlizadə, Həbib Əliyev, Hafiz Müzəliyev, Şafiqə Eyvazova, Tələt Bakıxanov, Fərhad Dadaşov, Elman Bədəlov, Ədalət Vəzirov, Fəxrəddin Dadaşov kimi kamanzənlərin adlarını çəkməyə bəyaz.

¹ Ü. Hacıbəyov. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı. "Yazıçı". 1985, 154 s.

² Əkrəm Cəfər. *Aruz* vəzninə və muğam musiqisi. Azərbaycan radiosu ilə çıxışın mətni. Əlyazma Dövlət tələddio şirkətində saxlanılır. 12 s.

³ Nizami Gəncəvi. "Xosrov və Şirin". Bakı. "Yazıçı". 1982.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, 1925-ci ildə Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə Bakı Türk Texnikumunda "Muğam komissiyonu" tərəfindən qəbul edilmiş ilk muğam proqramı, instrumental muğam ifaçılığında yeni bir mərhələ olmuşdur.

Bu nəşrdə sizə təqdim edəcəyimiz instrumental muğamlar şərq muğamlarının, eləcə də Azərbaycan şifahi ənənəli xalq musiqisinin çox qədim tarixə malik olan və daha geniş yayılan mənəvi varlığınıdır.

Hər hansı bir rəssam əsər üzərində illərlə çalışır. Vaxt olur ki, gündə 5-10 dəqiqə, ay olur ki, cəmi bir neçə dəqiqə, bəzən isə aylarla həmin mövzuya toxunur. Beləliklə nəticədə illərlə çəkilən zəhmətin bəhrəsi olan gözəl bir sənət əsəri yaranır. Bu uzun illərin bəhrəsi (yaranan sənət əsəri) 100 illərlə yaşayır və müəllifin hansı xalqa mənsub olduğunu qoruyub saxlayır. Eyni zamanda bu əsər müəllifinin mənsub olduğu xalqın mədəniyyətini qoruyub saxlayır və gələcək nəsillərə çatdırır. Ədəbiyyat və incəsənətin başqa növlərində də belədir.

Şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqinin daşıyıcılarından muğam dəstgahlarının, təsniflərin, zərb-muğamların yazılması, nota köçürülməsi və nəşri bu günümüzün vacib və təxirəsalınmaz məsələlərindəndir (Ramiz Zöhrabov. Muğam. Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1991, səh. 61.).

Azərbaycan xalqının mənəvi varlığını qoruyub saxlamaq və gələcək nəsillərə bu günkü şəkildə çatdırmaq hər bir vətən övladının borcudur. Bu hüquq və vəzifədən hər birimiz bacardığımız tərzdə istifadə etməliyik.

Mənəvi dəyərlərimizin çox qiymətli sayılan muğamlarımızı qoruyub saxlamaq, əsasən müəllim və ifaçılarımızın üzərinə düşür. Bu sifir deyil ki, hər hansı bir musiqiçi, ifa etdiyi muğam dəstgahına bacardığı və şəxsi duyumuna əsasən əlavələr, yeniliklər gətirə bilər. Əlbətdə ki ifa etdiyi muğamın ladına əsaslanaraq və istinad edərək bunu etməlidir. Belə olduqda muğam müəllimlərinin məsuliyyəti, bilik və təcrübəsi daha yüksək səviyyədə olmalıdır.

Müqəddəs inanc mənbəyimiz "Quran-ı kərim" də müəllimlərin zəhməti çox yüksək qiymətləndirilmişdir. "Quran-ı kərim" də müəllimlərin məsuliyyəti, hüquq və vəzifələri valideynlərlə demək olar ki, bərabər səviyyədə tutulur. Ona görə də, mənəvi varlığımıza dərinlən yiyələnməyən bir müəllim, istərsə professor, eləcə də ali savada malik olan bir məsul işçi muğam dərsləri tədris etməməlidir. Buradan belə bir fikir söyləmək daha məqsədə uyğun olar ki, "hər hansı bir məharətli ifaçı, hər növ tərifə və fəxr müqafatlarına layiq olan musiqiçi, bir ifaçı və ya layiqli bir mükəmməl müəllim yetirə bilməz". (A.Ə.).

Lakin sadəcə savadlı, öz peşəsi ilə fəxr etməyə layiq olan təcrübəli bir müəllim, yüksək dərəcəli peşəkar müəllim və ifaçılar yetişdirə bilər. (A.Ə.)

MUĞAM DƏSTGAHLARI HAQQINDA

XIX-XX əsrlərdə radio-texnikanın inkişafı və daha sonralar televiziyanın meydana gəlməsi ilə əlaqədar olaraq muğamlarımızın ifasında yeni formalar yaranmışdır.

I. Vokal-instrumental şəkildə ifa olunan "Muğam dəstgahı". Bu zaman müvafiq dəstgahın tərkibinə daxil olan bütün şəbə və güşələr ifa olunur.

II. "Konsert variantında ifa olunan vokal-instrumental muğam dəstgahı". Bu zaman xanəndə vaxt məhdudiyyətini nəzərə alaraq müvafiq dəstgahı qısaldılmış şəkildə ifa etməlidir.

III. Dəstgahın adı ilə adlandırılan "Instrumental muğam". Bu zaman müvafiq dəstgahın bir, ya bir neçə şöbə və guşəsi hər hansı alətdə ifa olunur. Bəzən hər hansı bir şöbə və ya şöbələr instrumental muğam adı ilə təqdim olunur.

"Instrumental muğam dəstgahı" isə ancaq tədris ocaqlarında öyrədilir. Bu zaman tədris proqramında göstərilən şöbə və guşələr tədris olunur.

IV. Xalq şənliklərində (toylarda) ifa olunan "muğam dəstgahı". Bu zaman vaxt məhdudiyyəti nəzərə alınmadan, xanəndənin professionallığı, ustalıq və təcrübəsindən asılı olaraq təqdim olunur.

AZƏRBAYCAN MUĞAM DƏSTGAHLARINDA İSTİFADƏ OLUNAN TERMİNLƏR BUNLARDIR

1. **Avaz** - musiqidə səs, intonasiya; bəzən melodiya, ahəng mənasında da işlədilir. Məs: "avazı yaxşıdır" dedikdə - səs, intonasiyası yaxşıdır, gözəl ahənglə oxuyur və s. nəzərdə tutulur. (ACE - I, Bakı, 1976, səh. 31). El içərisində belə bir misal da var ki, "avazın yaxşı gəlir, oxuduğun "Quran" ola". Bu el məsələsinə əsaslanaraq deyə bilərik ki, "avaz" dərviş musiqisinə, dini oxumalara daha yaxındır, nəinki Muğam dəstgahlarında istifadə olunan terminlərə. (A.Ə.)

2. **Dəraməd** - Dəstgahın əvvəlində ifa olunan, daqiqə və müntəzəm vəznə, aydın ritmə malik olub, müvafiq dəstgahın bütün şöbələrinin istinad pərdəsini özündə əhatə edən instrumental musiqi. (A.Ə.)

3. **Dirinği** - Şöbənin daxilində ifa olunur. Kiçik həcmli rəngi xatırlayır, daha çox rəqş musiqisinə bənzəyir. (A.Ə.)

4. **Təsnif** - Dəstgah formalı vokal-instrumental muğamlarda şöbələr arasında ifa olunan mahnıvari musiqi parçası. Təsnif muğamın təsir gücünü artırır, şöbələr arasında təzad yaradır, eyni zamanda şöbələri bir-birilə əlaqələndirir. Əvvəllər dəstgahlarda oxunan Təsniflər adətən kiçik həcmli olub, quruluşca intermediyaya yaxın idi. Müasir təsniflər çox zaman əsaslandığı muğamın bütün xüsusiyyətlərini özündə birləşdirir, mürəkkəb forma və məzmunu malik olur. Belə təsniflər müstəqil də ifa olunur. Təsniflər müstəqil oxunduqda onun ya əvvəlində, ya da orta hissəsində aid olduğu muğam parçasından istifadə edilir (məs: "Rast" təsnifi, "Hisar" təsnifi və s.). Təsnifin mətn əsasını qəzəl, qoşma, bayatı, gəraylı və s. şer formaları təşkil edir. Ədəbiyyat: R. Zöhrabov. Azərbaycan təsnifləri. "Azərbaycan xalq musiqisi" kitabında, Bakı, 1981; yəna onun "Azerbaydanskies tesnifi", M.1983. (ACE-IX, səh. 264, Bakı, 1986).

5. **Şöbə** (musiqidə) - dəstgah və ya solo instrumental muğamda bölmə, hissə. Dəraməd, təsnif, rəng və dirinğidən (A.Ə.) fərqli olaraq şöbə sərbəst vəznəlidir. Vokal-instrumental və instrumental şöbələr var. Instrumental şöbənin fakturası vahid melodik xətdən ibarətdir. Vokal-instrumental şöbənin fakturası isə 3 melodik xətdən az olmur. bunlardan biri aparıcı, solo xətdir (solo partiya). Digərləri bu xətti müşayiət edir, onu tamamlayır. Quruluşuna görə Şöbə qeyri- bərabər həcmli melodik dairələrdən (dövrələrdən) ibarətdir; bu dairələr hər dəfə sabit melodik kadansla ("ayaq") bitir. Muğam kompozisiyasının daxilində hər bir şöbənin muğam-intonasiya materialı həmin şöbə ilə bağlı olan guşə, təsnif və rənglərdə inkişaf etdirilir, tamamlanır. Dəstgah tərkibində

şöbələrin cəmi onun musiqi formasının əsasını, dramaturgi məntiqini təşkil edir. (ACE-X, səh. 564, Bakı, 1987) (A.Ə.)

6. **Guşə** - 1) muğam şöbələrini təşkil edən bitkin və aydın melodik quruluşlu kiçik vokal-instrumental epizod; 2) kiçik həcmli muğam şöbəsi; (ACE-VI, səh. 114, Bakı, 1982). 3) Muğam dəstgahlarında instrumental və vokal-instrumental guşələr mövcuddur, məs: "Hümayun" muğam dəstgahında zəngi-şütür - instrumental, "Bayatı-Şiraz" muğam dəstgahında isfahanək, gərdaniyyə - instrumental, xümsü-rəvan - həm instrumental, həm də vokal-instrumental guşələrdir. (A.Ə.)

7. **Gəzişmə** - müəyyən melodik hissənin ifa zamanı müxtəlif variantlarda tək- rarlama üsulu; Azərbaycan musiqisində, əsasən muğam ifaçılığına xasdır. (ACE - VI, səh.78, Bakı, 1982). Özündən əvvəl ifa olunan şöbənin təsir gücünü daha da möhkəmlətmək, təsdiqləmək funksiyasını daşıyır. (A.Ə.)

RAST MUĞAMI

"...Rast vəqian rastlığa, düzlüyə və ülv cənaibə meyl
etdirən qiymətli bir dəstgahdır. Zənn edirik ki, Rast
hissiyata deyil, aqla qida verən bir musiqidir..."

Üzeyir Hacıbəyli

"Rast" - farsca "doğru-düzgün" deməkdir. Həyatda görülən bütün doğru düzgün işlərin rast gəlməsi ilə bərabər əlaqəsi vardır. Bəlkə də bu muğama "Rast" adı, sözün daşdığı mənaya görə verilmişdir.

Digər muğamlar yarandığı dövrlərdən bu günə kimi müxtəlif şərq ölkələrində transformasiyaya uğrasalar da, Rast muğamı daha da inkişaf edərək həm özünü qorumuş, həm də böyük bir muğam ailəsi yaratmışdır. Təsədüfi deyil ki, Rast muğam ailəsi təkcə Şur muğam ailəsi ilə müqayisə oluna bilər. Ona görə də "Rast"-ı muğamlar arasında ən qocamanı sayırıq.

Mahur Hindi, Orta Mahur, Bayatı-Qacar, Dügah və Heyratı zərbi muğamı bu ailənin üzvləridir. Düzdür, adlarını çəkdiyimiz muğamlar öz quruluşu və musiqi məzmunu baxımından eyni lada - rast ladına əsaslanır. Maraqlıdır ki, yuxarıda adları sadalanan muğamları ("Heyratı" zərb muğamı "Mahur Hindi" kökündə ifa olunur) bir- birindən fərqləndirən xalis kvarta (x. 4) intervalıdır. Yəni Rast + 2,5 ton = Mahur Hindi + 2,5 ton = Orta Mahur + 2,5 ton = Bayatı-Qacar 2,5 ton = Dügah.

Bu muğamlar zilləşdikcə, onların şöbə və guşələrində də müəyyən fərqlər meydana çıxır.

Məsələn: "Rast" muğamında Xocəstə, Pəncgah, Rak kimi şöbə və daha kiçik guşələr olduğu halda, "Mahur Hindi"-də Xocəstənin əvəzinə, Şikəstəyi-fars ifa olunur. "Orta Mahur" muğamının bərdəstinə Hüseyni əlavə olunursa, bu muğamın Əraq şöbəsi yoxdur və sairə.

"Rast" muğamı haqqında danışarkən, Dilkəş şöbəsi ilə əlaqədar aşağıdakıları aydınlaşdırmağı özümüza borc bilirik. İlk növbədə nota saldıqımız bu muğamın daxilində "dilkəş" şöbəsi daxil edilməmişdir. Bəxməyaraq ki, bəzi proqramlarda "Rast" dəstgahının şöbəsi kimi "Dilkəş", "Kürdü" və sairələrinin tədris olunması tövsiyə olunur. Vaxtilə

"Şahnaz", "Rast" dəstgahının, "Dilkəş" isə "Mahur" dəstgahının söbəsi kimi Mir Möhsün Nəvvab tərəfindən "Vüzhil-Ərqəm" (Rəqəmlərin aydınlaşdırılması) risaləsində göstərilmişdir.

Ə. Bakıxanov və K. Əhmədov musiqi məktəblərində x.ç.ə. söbəsi üçün ayrı-ayrılıqda tərtib etdikləri muğam proqramlarında isə "Rast" muğamının tərkibində "dilkəş" söbəsi (həmçinin "kürdü" guşası) haqlı olaraq daxil edilməmişdir.

Rast muğam ailəsinə daxil olan bir instrumental muğam da mövcuddur ki, adına "Vilayəti-Dilkəş" deyirlər. Bu muğamın yaradıcısı və mahir ifaçısı görkəmli tarzen Əhsən Dadaşov olmuşdur.

Adından göründüyü kimi "Vilayəti-Dilkəş" instrumental muğamı Rast ladi ilə Şur muğamının intonasiyaları əsasında yaranmışdır. Uzun illərdir ki, bu muğamın ən layiqli ifaçısı və təbliğatçısı, peşəkar kamança ustası, xalq artisti, professor Şafiqə Eyvazovadır.

ŞUR MUĞAMI

"Rast" və "Segah" muğamlarından sonra Azərbaycanda ən çox yayılan, ifa olunan "Şur" muğamıdır. Muğamlarımız arasında dərin lirika, şən əhval-ruhiyyə, təmkinli və axıcı melodiyaya malik olan "Şur" muğamı çox qədim tarixə malikdir. Bu gün ifa olunan, özünə böyük muğam ailəsi yaradan "Şur" muğamının və eyni adlı lad-maqamın əsasını qədim klassik 12 muğamdan "Nəva" adlı muğam-lad təşkil edir. Bir çox görkəmli musiqiçilər "Şur"un ikinci adının "Nəva" olduğunu da söyləyirlər.

Mir-Möhsün Nəvvabın "Vüzhil-ərqəm" əsərində "Şur" muğamı "Nəva" dəstgahının söbəsi kimi qeyd olunmuşdur. Lakin M. M. Nəvvab ilə eyni dövrdə yaşayıb-yaratmış tarzen Mirzə Fərac Rzaev "Şur"u 30 şöbə və guşanı özündə birləşdirən bir dəstgah kimi səciyyələndirmişdir.

Biz çalışmışıq ki, bu gün tədris proqramlarına daxil olan və yaddaşlarda qorunub saxlanılan "Şur" instrumental muğamının şöbə və guşələrini nota köçürüb, müəllim və tələbələr, bəstəkar və musiqişünasların, eləcə də muğam ifaçılarının, muğam tədqiqatçıların ixtiyarına verək.

"Segah" muğamı

Azərbaycan muğamlarından söz düşəndə öncə həmyerlilərimizin dilinə segah gəlir. Ulu musiqiçilərimizin, görkəmli ifaçılarımızın və müqəddəs müəllimlərimizin dediklərindən aldığımız bilgilərə əsaslanaraq deyə bilərik ki, segah Azərbaycanda yaranmışdır. Qocaman ifaçılarımız söyləyirdilər ki, "Segah"ı yalnız azərbaycanlılar yüksək-ali-səviyyədə ifa edə bilərlər. Çünki "Segah"ın vətəni Azərbaycandır. "Segah" muğamı Azərbaycanda həddindən artıq dərəcədə inkişaf etdiyi üçün o, bütün muğam dəstgahlına çox asanlıqla daxil ola bilər. Təsədüfi deyil ki, Azərbaycanda "Segah"ın müxtəlif növləri vardır. Zəbul Segah, Mirzə Hüseyn segahı, Xaric segah (yetim segah), Haşım segah, Yalxın segah, do segah, Həbil segah (XX əsrin 60-cı illərində yaranmışdır), hələ üstəlik hər bir xanənda və ya müğənni özünün səs diapazonuna uyğun segah pərdəsi də seçmişdir.

"Segah" sözünə qədim İran musiqi kitablarında təsadüf edildiyinə baxmayaraq, İran musiqiçilərinin bir çoxu bu muğamın yalnız azərbaycanlılar arasında daha çox inkişaf etməsini və xalq arasında daha geniş yayıldığını söyləyirlər.

Bu gün hətta "muğam" sözünü "segah" sözü ilə də eyniləşdirirlər. Məsələn, xalq arasında "bir muğam oxu" əvəzinə "bir Segah oxu" deyirlər. Bu fakt bir daha "Segah"ın Azərbaycanda digər Şərq ölkələrinə nisbətən çox, geniş yayıldığını göstərir.

ZABUL SEGHAH MUĞAMI

Görkəmli sənətkar, çox təcrübəli muğam bilicisi, tarzen Bəhram Mənsurov söyləyirdi, nə qədər ki segah muğamının növləri mövcuddur, bunların hamısı "Zəbul segahı"nın söbəsi olan orta "segah"-dan törəmədirlər. M. S. İsmayilov isə "Zəbul" və "Segah" muğamlarının qədim zamanlarda müstəqil ifa olunduğunu və sonralar birləşərək vahid bir muğam dəstgahı kimi ifa olunduğunu və geniş yayıldığını göstərmişdir.

Ə. Bədəlbəyli "Zəbul Segah"ı haqqında yazır ki, o öz şöbələrinin, guşələrinin zənginliyi və məziyyəti etibarilə nisbətən daha iri həcmli, "sanballı" bir dəstgahdır (R. Zöhrabov. "Muğam". Azərneşr, 1991, səh. 134).

ÇAHARGAH MUĞAMI

Azərbaycan muğamlarının hər birinin özünə məxsus fərdi ifaçılıq xüsusiyyətləri olduğu kimi, hər muğamın da adı ilə bağlı fərdi forma quruluşu, ifa tərzı mövcuddur. Bu baxımdan "Çahargah" dəstgahı quruluş və kompozisiya xüsusiyyətlərinə görə analogiyası olmayan proqram əsasına malikdir. Onu da qeyd etmək yerinə düşər ki, əgər başqa muğam dəstgahlarının yeni mərhələdə yəni *həmdə* (mayada) və *sıldə* (bir oktava) bir nov təkrarı varsa, "Çahargah" dəstgahında spiralvari inkişaf hökm sürür. Sənətsünəşliq doktoru, professor Elxan Bəhəyevini dili ilə desək, "Maya, Hasar və Mənsuriyyə müxtəlif yüksəkliklərdə və inkişaf mərhələlərində icra edilən çahargahlardır".

"Çahargah" muğamı vahid məzmununa tabe olan və eyni adlı lad kökünə əsaslanan yeganə muğam dəstgahıdır.

Bildiyimiz kimi;

"Çahargah" muğamı Azərbaycanda başqa şərq ölkələrinə nisbətən daha geniş yayılmışdır. Eyni zamanda bu muğam ən yüksək inkişaf zirvəsinə məhz bizim ölkədə - Azərbaycanda çatmışdır. "Çahargah" sözünün fars-ərəb mənşəli olmasına baxmayaraq, bu muğamın əsasən Azərbaycanda inkişaf tapması da təsadüfi deyil.

Üzeyir Hacıbəyli muğamları bədii-ruhi təsir cəhətdən xarakterizə edərkən bu muğamın həyəcan və ehtiras hissi oyatıldığını bildirir.

M. M. Nəvvab "Çahargah" muğamını göy gurultusu ilə əlaqədar yaradıldığını göstərmişdir.

Tar-muğam ifaçılığının böyük pədaoqu Əhməd Bakıxanovun dili ilə desək, "Çahargah"da müharibə, döyüş ruhu vardır.

Bir faktı da nəzərinizə çatdırmaq istəyirəm ki, Çahargah muğamının ikinci adı da mövcuddur - "Xosrovi-cong" - padşahların müharibəsi. (Ramiz Fəzəl. Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi. Bakı. "ÇİRAQ", 2004, səh. 49.)

Şərq ölkələrində aksəriyyətdə muğamlar şöbə və guşələr toplusu kimi ifa olunursa (bəzi hallarda əsasən heç bir lad-intonasiya bağlılığı olmayan hissələrlə genişləndirilir), Azərbaycanda ifa olunan muğamlar isə artıq *dəstgah* kimi formalaşmış və hər bir muğam dəstgahının özünə məxsus səs qatan vardır. Düzdür, əwəllər (1925-ci ilə kimi)

yuxanda göstərdiyimiz xüsusiyyətlər Azərbaycanda da mövcud idi. Buna müxtəlif misallar gətirmək olar. Sadəcə olaraq Qarabağda, Şamaxıda və Bakıda fəaliyyət göstərən muğam məclislerini qeyd etmək qənaətbəxşdir.

Bu bir həqiqətdir ki, dünyəvi elmlərin yaradıcısı olan insanın, yaşadığımız möhtəşəm və sonsuz dünyaya gəlişi-gedişi kimi, özəmətli "Muğam" binasının da bir girişi və bir çıxışı vardır. Hər bir muğam dəstgahı isə bu tikilinin ayn-ayn təbəqələridir ki, hər dəstgah da fərdi lad-intonasiya xüsusiyyətlərinə və ifa tərzinə malikdir. Bu mərtəbələrin də bir-biri ilə daxili əlaqəsi mövcuddur. Yəni muğam dəstgahları arasında modulyasiya nöqtələri vardır. Yəni də təbəqələr-dəstgahlar arasında bir giriş və çıxış olmalıdır.

"Çahargah" muğamından söhbət açarkən gözəl tar ifaçımız Böhrəm Mənsurovun zəhmətini mütləq qeyd etmək lazımdır. Məhz onun xidmətlərinin nəticəsidir ki, Seyid Şuşinski kimi peşəkar bir muğam bilicisinin, ustad xanəndənin, ali ifaçılıq xüsusiyyətlərinə malik olan (sözün əsl mənasında) müəllimin ifasında "Çahargah" muğamı lentə yazılıb, respublika radiosunun qızıl fondunda saxlanılır.

BAYATI-ŞIRAZ MUĞAMI

Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində səs düzümü harmonik minor qammasını xatırladan müstəqil "Bayatı-Şiraz" muğam dəstgahı mövcuddur. Əvəllər bu muğam dəstgahına "Bayatı-İsfahan" da deyirdilər. Bəzən yaşlı nəslin nümayəndələri bu dəstgaha (musiqinin gəlini) "ərusi musiqi" də deyirlər.

Bakı musiqi məclisinin rəhbəri Məşədi Məlik Mənsurovun (1838-1909) muğam dəstgahlarının siyahılarında (bax: B.Mənsurovun arxivi) və 1925-ci ildə Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə Bakı Musiqi Texnikumunun Şərq şöbəsi üçün tərtib edilmiş muğam proqramında "Bayatı-Şiraz" dəstgahı "Bayatı-İsfahan" adlandırılmışdır. Bayatı-Şiraz dəstgahı haqqında kifayət qədər dəyərli məlumatlar professor R.Zöhrabovun "Muğam" (səh. 151-156, Azərşəfər, Bakı, 1991) kitabında verilmişdir.

Təqdim olunan "Bayatı-Şiraz" instrumental muğam dəstgahının yazısı: məhir muğam bilicisi, istedadlı tarzan və təcrübəli pedaqoq Elxan Mirzəfərovun ifasından (tar) nota alınmışdır.

ŞÜSTƏR MUĞAMI

XX əsrin birinci rübündən başlayaraq az ifa olunan muğamlardan biri də "Şüştər" - dir. Bunun bir çox obyektiv və subyektiv səbəbləri vardır. İlk növbədə "Şüştər" muğamının orta-zil registrdə, daha doğrusu xanəndələr üçün zil hesab olunan pərdələrdə ifa olunmasıdır. "Şüştər" muğamının səs tutumu kiçik oktavın si səsinə II oktavın fa diyez - sol səsinə kimidir. Buna görə də "Şüştər" muğamını ifa edən xanəndə geniş səs diapazonuna, mənəvi hazırlığa və yüksək musiqi duyumuna, biliyinə malik olmalıdır. Psixoloji baxımdan öz səsinə və qüvvəsinə tam əmin olan xanəndə bu muğamın öhdəsindən gələ bilər.

XX yüzilliyin ortalarından başlayaraq xanəndələrin "Şüştər" muğamına nadir hallarda müraciət etməsi, bu kiçik həcmli dəstgahın təcridən yaddaşlardan silinməsinə gətirib çıxardı.

"Şüştər" muğamı əsasən "Hümayun" dəstgahında özünə məkan tapdı. "Hümayun" dəstgahına daxil olan şüştər isə əsl tonallıqdan (II oktavının do səsinə - səslənməsi I oktavın si, yəni 0,5 ton bəm) kvinta intervalı (3,5 ton həcmində bəmdir, yəni I oktavın fa, səslənməsi I oktavın mi sasi) qədər bəmdə səslənir. Bu səslənmə "Mirza Hüseyn səgahı"nın mənədi müxəlif (bərdəst) pərdəsi ilə üst-üstə düşdüyü üçün xanəndədən bir qədər az məsuliyyət tələb edir (səs baxımından). Elə bu səbəbdən "Şüştər" muğamı əsasən instrumental şəkildə inkişaf edərək, yayılmağa başlayır. Əsasən kamança alətində daha təsirli, ecazkar və təmkinli səslənən bu muğam, dinləyicini düşündürməyə sövq edir və xalqımızın kədərli, ağır günləri bir anlığa göz önünə gəlir.

"Şüştər" muğamının məhir kamança ifaçılarının adlarını xatırlamaq bu məqamda yerinə düşər. Firuz Əlizadə, Hafiz Mirzəliyev, Həbib Əliyev, Şəfiqə Eyvazova, Elman Bədəlov, Ədalət Vəzirov, Fəxrəddin Dadaşov, Abdulla Abdullayev və bu not yazılarının müəllifinin ifasında "Şüştər" muğamı yüksək peşəkarlıqla, ali texniki imkanlarla ifa olunduğu üçün sanki kamança ifaçıları bu muğamı özəlləşdirmişlər.

Artıq "Şüştər" muğamı təkcə alətlər tərəfindən deyil, həm də xanəndələr tərəfindən məharətlə ifa olunan dəstgahdır.

HÜMAYUN MUĞAMI

Təqdim olunan "Hümayun" instrumental muğamı tələbə və müəllimlər üçün bu günün tələbəsinə uyğun şəkildə nota alınmışdır. Onu da qeyd etməliyəm ki, bu muğamı ustadlarımızdan öyrənib öz ifamdan nota köçürmüşəm.

"Hümayun" fars kəlməsi olub, uğurlu, səadətli, mübarək, şaha məxsus mənasında işlənir. Üzeyir bəy Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabında qeyd olunur ki, bədii-ruhi təsir cəhətindən "Hümayun" dinləyicidə "Şüştər"ə nisbətən daha dərin bir kədər hissi oyadır.

İstedadlı muğam müəllimi Nəriman Əliyev (1930-1998) Seyid Şuşinskiyə əsaslanaraq deyirdi: "Hümayun" muğamının (dəstgahının) bərdəsti yoxdur. Ona görə ki, "Hümayun" şaha məxsus, qüdrətli sərkərdəyə, dövlət başçısına itaf olunub yaranmışdır. Hec bir dövlət başçısının hüzurunda ucadan (hökmdarın hüzuruna daxil olan andan) danışmağa başlamaq olmaz. Əvvəla bu hörmətsizlik, sonrasına həddindən artıq qüdrət sahibi olmaq deməkdir. İfaçı (xanəndə) bu hörmətsizliyi edə bilməz. Ona görə də "Hümayun" dəstgahının bərdəsti yoxdur".

Yaxşı yadımdadır, 70-ci illər idi. Asəf Zeynallı adına Bakı orta ixtisas musiqi məktəbinin xalq çalğı alətləri şöbəsinin yığıncağı keçirilirdi. Bir çox muğam müəllimləri təklif etdilər ki, "Hümayun" dəstgahının əvvəlində (başqa dəstgahlarda olduğu kimi) bərdəst şöbəsi ifa olunsun. Uzun mübahisədən sonra tanınmış muğam müəllimi Kamil Əhmədovun təklifi qəbul olundu. Təklif bundan ibarət idi: "Xanəndələr bərdəsti oxumurlar. Səzəndələr isə (tar və kamança ifaçıları) "Hümayun"u bir oktava zildə çalıb, ifa olunan şöbəyə bərdəst desinlər, ayaq (kadensiya) ifa etdikdən sonra, yeni bir oktava bəmə, "Hümayun"un mayəsinin ifasına başlasınlar".

Beləliklə, Hümayun dəstgahı üçün "Bərdəst" və "Hümayunun mayəsi" yarandı (A.Ə.). Əslində isə bərdəst mayə şöbəsinin qısaldılmış şəkildə bir oktava zildə, improvizə edilərək başqa çalğılarla səslənməsidir.

Bildiyimiz kimi, XIX əsrin ikinci yarısında Mirza Sadiq tərəfindən tənə alavə edilən 4 zang sim və kök simin yanındakı ağ sim tənə ifaçılıq imkanlarını artırdı. Eyni zamanda XX əsrin əvvəllərində ifaçılar tərəfindən kamançaya (əvvəllər kamança üç simli olub) əlavə edilən 1-sim, alatin diapazonunu lazımı dərəcədə genişləndirdi. Bu ixtiralar muğamlarımızın inkişafına müsbət təsir göstərmişdir.

Məlum olduğu kimi bu gün Azərbaycanda əsasən iki növ "Hümayun" mövcuddur. "Hümayun" dəstgahı (Cənubi Azərbaycanda daha çox ifa olunur) və "Qafqaz Hümayunu" (bəzən buna Rast-Hümayun da deyirlər). "Rast-Hümayun" çalib-oxumaq, musiqinin yüksək ifaçılıq məharətindən, dərin biliyindən, inam və cəsarətindən asılıdır. Yəni xanəndə "Rast" dəstgahını ifa edərkən öz məharətini göstərir və Hümayun ladına moduləsiyə edərək "Hümayun" muğamını ifa edir. Son illər "Rast-Hümayun" oxuyan xanəndələrimiz yox dərəcəsindədir.

Bəlkə də XX əsrin ikinci yarısında "Hümayun" dəstgahı dinləyicilərimizin yaddaşından tamamilə silinə bilərdi. Orta ixtisas musiqi məktəblərində və xüsusən Asəf Zeynallı adına orta ixtisas musiqi məktəbinin müəllimləri - Mirza Mənsur Mənsurov,

Seyid Şuşinski, Əhməd Bakıxanov, 60-cı illərdən sonra Nəriman Əliyev, Kamil Əhmədov, Elxan Mirzəfərov və başqalarının gərgin əməyi nəticəsində bu muğam yenidən həyata qaytarılıb.

Hümayun muğamının bu gün ifaçıların yaddaşında yaşamasında və inkişaf etməsində Ağşeron şanliklərinin (toylarının, musiqi məclislərinin) rolu əvəzsizdir.

İstifadə olunan ədəbiyyatlar

*Arif Əsədullayev. "7 Instrumental Muğam" Bakı. "Adiləli" nəşriyyatı 2009 (qısaldılmış)

1. Ramiz Zöhrabov. *Muğam*. Azərənş, 1991.

2. Əfrasiyab Bədəlbəyli. *Musiqi lüğəti*. Bakı, 1969.

3. Ramiz Paşayev (Fəseh). *Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi*.

"Çıraq" nəşriyyatı, Bakı, 2004.

4. Ruqiyyə Rzayeva-Bağırova. *Tarzan Mirza Fərah haqqında xatirələr*. "İşıq" nəşriyyatı, 1986.

5. Vidadi Xəlilov. *Muğamların tədrisinə dair metodik tövsiyələr*. Bakı, 1982.

"... the profound completeness, sensational elegance of the format of Azerbaijan mughams, those folk poems which are marvelously rich of expression, are amazing. Best traditions of classical form – the logic of theme development, contrast, rigor and precise sequence of alternation of parts – are represented in those pearls of national music culture" – R.M. Glier

EASTERN MUSIC AND WESTERN INSTRUMENTS

This was the title of an article issued in 1926 by Uzeyir Hajibeyli¹, an article that remains relevant now a days².

Here is a free quotation from this article: "Is it feasible to perform the music of the East on the instruments from the West?" The question can be seen as a strange one, since we can often hear the eastern music performed by instruments of symphonic orchestra (a.k.a "western instruments") in the opera and concert halls. But there are still debates whether the eastern music can be correctly performed and have the proper sound. There are both advocates and opponents of this issue. But I will not provide any argumentation here. Our main aim is to understand the possibility to make the correct interpretation and therefore to achieve the right expression in the sound of classical instruments performing the music of the East. To assess it, we first of all, need to answer the following question: if we still possess authentic eastern instruments do we need to perform the eastern music by other instruments? I can respond to it with "yes", there is a demand to use instruments of the West, as they are rich in technical capabilities and timbres. Moreover, we have to consider the fact that there are many western instruments in specialisation programmes of our musical school. And their application for playing not only classical but national eastern music will, certainly, provide a huge impact on the prosperity of musical culture.

There are two counter-questions with regards to this statement: is the timbre of western instruments appropriate for performance of eastern music and is it feasible to use the mode system inherited by eastern music on these instruments, the system that uses intervals different from the tempered system?

Answering these questions, I would like to notice that, for example, among wood wind instruments there are *oboe* and *English horn* which are more suitable to play eastern types of music. These instruments, especially in lower register, sound closer to *zurna* and *yasti-balaban*. At the same time other wind instruments can successfully perform the following compositions of eastern music: *trumpet* and *trombone* with their bright fanfare-type sounds would be perfect to perform *mugam "RAST"*, while the soft sound of the *French horn* and low deep timbre of the *bassoon* are able to convey the sound and character of the *mugham "SUR"*.

¹ Note: the name Hajibekov (past) is equal to the name Hajibeyli (present)

² Гаджибеков У. Восточная музыка и музыкальные инструменты Запада, «Maarif və Mədəniyyət», 1926, №5-6

Among the family of *string instruments* the closest to *kemança* instrument is the *violin*. And one can play every sophisticated composition of Eastern music on it. For instance, the *mugham* "SEGAH" with its quartertone intervals and *glissando* will sound advantageous when performed by the *violin* due to its rich and bright sound and distinctive timbre of each string. The more doleful *viola* with its slightly subdued and matted tone will be perfect for playing *mugham* "CAHARGAH". *Mughams* "ŞÜŞTER", "BAYATI-ŞIRAZ" and "HÜMAYUN" are undoubtedly the most appropriate for the *cello*, which has a truly fascinating sound and a captivating timbre.

Moreover I would like to add the following. Whatever specific intervals the eastern music has, all of them can be played on violin, viola and cello. This is because these instruments do not have the modal division on the neck, and they also have the great advantage of a wide diapason (for example, up to 5 octaves on the cello). And with various bow stroke techniques, the rich and beautiful sound will also give tangible benefits to the performance of any kind of music. All these merits have to be widely utilized for the further development of our musical sphere.

As a confirmation of the above mentioned, our famous composer and cellist Asaf Zeynalli (he studied cello in the class of L. Rostropovich, the father of M. Rostropovich) wrote: "All our folk songs and tunes are accruing from *mughamat*, they are all based on *mughamat*... The European technique plus *mughamat* and folk art – the basic material for further development of our musical culture".

The ground work for the formation of Azerbaijan culture and music education was created by virtue of the genius sagacity of Uz. Hajibeyli. Starting from the second quarter of the 20th century and in order to establish a highly professional workforce of musicians, he invited many great musicians to Baku. Among them there were 4 cellists – L. Rostropovich (he was also a composer and one of his symphonic composition was dedicated to "Independent Azerbaijan"), V. Anshelevich, I. Turich and A. Shvarts.

Owing to the impetuous growth of the oil industry that time Baku was rapidly developing.

V. Anshelevich said that the city "was looking like a swollen bud that is about to start blossoming and will soon become a wonderful flower". He also noticed that "every ton of deflated oil was bringing 10 kopeks in gold to the development of the culture".

Thanks to the paternal care of Uz. Hajibeyli, the remarkable Azerbaijani cello school was created. The school was headed by beloved and respected by everybody Sabir Aliev – a brilliant professional and great musician who knew all the secrets of cello excellence. Sorrowfully he is already passed away.

His selfless service to his nation and the titanic efforts, despite his serious and remediless illness, allowed him to create the most perfective and advanced cello school. The school possessed the distinctive culture and traditions, which are maintained until today.

I owe my personal development as well as my success in my musical career to S. Aliev. He and his charming spouse Elmira Alieva have given to me the passionate love for the cello and the music as a whole. I also owe it to my parents – Gusein Iskenderov and Suga Gaibova, who introduced me to the magnificent world of music. Thanks to this valuable and attentive circle of parents and teachers I started to admire not only the cello but also my national folk music. This affection made my dreams come true. I aimed to

make an arrangement and perform on the cello the pearls of my nation's music – unique, very ancient and at the same time very young "*Mughams*" (I consciously write this word with the capital letter here). There is a little bit of us in every sound of the "*Mugham*". Simultaneously, there is the sound of the "*Mugham*" in every particle of us.

This assignment was long cherished and I bless my destiny that it brought me together with Arif Asadullaev. His comprehensive theoretical knowledge, large practice in playing *mughams* and his support in preparation of this material have created the favorable conditions for its successful completion. Shafiga Eivazova has helped me to decode many unclear episodes. I also would like to thank Farhad Badalbeili, who despite his busyness, was listening to my first interpretations and the high quality of his evaluation is very valuable to me. I also appreciate the help of the Art Council of BMA³ chaired by him.

Some information about *mughams* presented in this edition, albeit in an abbreviated form, was published early in a compilation of score sheets of an instrumental variant of *mughams* by A. Asadullaev⁴. I would like to provide the additional materials on the subject, as this will enrich our knowledge.

Now all 7 main Azerbaijani *mughams* are published for the first time. Moreover, this is made in the most complete instrumental version designated for cello-solo. And since there is not yet an established tradition of performance of these *mughams*, the familiarisation with this material (at least from theoretical point of view) can be useful.

Uz. Hajibeyli wrote in his epochal thesis "The basis of Azerbaijani folk music": "the only *makam*⁵ that was able to withstand the smashing impact of the times and events was *makam* "RAST". The piers of this *makam* were so strong and logical that they fully prove the meaning of the *makam*'s name: "RAST" which means straight and proper. Early musicologists called "RAST" the mother of *makams*. *Makam* "RAST" has retained not only its name and scale until now, but also the pitch of its tonic. *Makam* "RAST" of every nation in the Middle East has the same pitch of the tonic. This is the G3⁶.

"RAST" because of its character (aesthetic and psychological qualities) evokes the feeling of courage and cheerfulness, "SHUR" – merry and lyric mood, "SEYGAH" – the feeling of love, "SHUSHTER" – the feeling of deep sorrow, "CHARGAH" – the feeling of agitation and passion, "BAYATI-SHIRAZ" – the melancholic feeling, "HUMAYUN" – deep or comparing to "SHUSHTER" more deep sorrow⁷.

I think it will be useful to add to these capacious characteristics the following information about *mughams* I obtained from the book "*Music and Song in Persia. The art of Avaz*" published in UK in 1999⁸. The author systematised 13 *mughams* and distinguished the individual specific characteristics (such as time for performance, color, element, spiritual connotation) of each of them.

There are 6 main Azerbaijani *mughams* among those classified ones. I have listed these 6 *mughams* in the order suggested by Uz. Hajibeyli and added his characteristics of the *mughams* in the last column of the table.

³ Note: BMA – Baku Music Academy

⁴ Асадуллаев А. Инструментальный муғамлар

⁵ Note: *makam* – another word for *mugham*

⁶ Гаджибеилов У. "Основы Азербайджанской народной музыки", Баку, 1957, р. 11

⁷ Note: *mugham* "CAHARGAH"

⁸ Гаджибеилов У. "Основы Азербайджанской народной музыки", Баку, 1957, с. 9

⁹ Miller L.C. Music and Song in Persia. The art of Avaz, Curzon, 1999, p. 78

Modal Systems, Characteristics and Connotations¹⁰

MUGHAM Mode	Time	Color	Element	Characteristic of Mode	Spiritual Connotation	Psychological Connotation
RAST (Rast)	Morning 8-10	Tan	Earth	Concentration and intellect	Tariqat	Courage and cheerfulness
SUR (Shur)	Late morning 10-12	Fire red	Fire	Meditation	Tariqat and Ma'ferrat	Merry and lyric mood
SEGAH (Seygah)	After 16 until sunset	Dark blue	Water		Tariqat	Feeling of love
CAHARGAH (Chahargah)	Early morning 6-8	White or yellow	Steam	Excitement	Tariqat	Feeling of agitation and passion
BAYATI-SHIRAZ (Bayati-Shiraz)	Dawn	Light green	Light of fire	Spiritual love	Hqiqat	Melancholic feeling
HOMAYUN (Humayun)	After sunset until dark	Dark green	Flame	Attraction	Hqiqat	Deep sorrow

The explorer of Azerbaijani folk music Prof. M. Ismailov called the *mugham-dastgah*¹¹ "monumental musical sanctuary"¹². He said: "constituting parts of the *mugham-dastgah* - "sections" and "gushe" look like the pillars in the temple. Various types of ornamentation used in the performance of that temple (*trill-zangule*, *mordent*, *grace notes*, "lal barmag (finger stroke of the string)" - are sort of the temple's decorations - ornaments of musical sanctuary". Lastly, diversified means of expressions (how the *mugham's melody* is being created) - repetition, sequence, variance, principle of up-growing movement of melody by 4th, 5th and octave, - these all become the "construction material for building this temple".

Now after this introduction I would like to explain the techniques of the performance. Most of them are associated with the right hand technique of sound production. Since there was no final artwork of this material at the time when I was writing this part, I refer to sections without specifying the page number. Also I will not repeat instructions if identical cases were already described. I ventured to explain some of the sections and I hope it will help to comprehend the material. I would like to thank in advance everybody who familiarises himself with this material and I will appreciate all comments and suggestions.

I will start explaining the *mugham "RAST"* and I will try to convey all key things.

¹⁰ Note: There is not *mugham "Shushter"* in this table. *Mugham "Isfahan"* was replaced by "*Bayati-Shiraz*" because in the past it was called "*Bayati-Isfahan*".

¹¹ Note: "*dastgah*" means collection (expanded *mugham*), i.e. it includes all the sections

¹² Ismailov M.S. "Azerbaijani xalq musiqisinin janrları", Baki, 1960

MUGHAM "RAST" ("RAST")

"MAYƏ" - at the beginning, accords have to be played on all three strings to create an effect (including the sound one) of *tar* playing

- on the next page of the same section, starting from the 3rd line, the top voice in double notes gradually passages from string G to string A and vice versa (method *barriolage*) to imitate the sound of *saz*.

- on the next page, starting from 3rd line you have to imitate *ud*. I would recommend to intonate intervals outside the tempered margins in order to increase the effect "kadensiya"- here I suggest to use the method of *barriolage*

"VILAYƏTI"- on the 1st page and further - methods and bow stroke techniques like *barriolage* and *arpeggio*.

"ƏRAQ" - has to be played fast and bright. I have used the "thumb" position and *barriolage* at the same time in order to imitate *tar*. Double notes on the next page can be played more quietly at *spitze*. Later after a gradual rise of sound, the culmination can be played *am Frosch*.

"PƏNCGAH" - on the 7th line in the "thumb" position is better to take a *flageolet*, to accompany the higher voice and imitate *ashug with saz*

"RAK" - the same technique is possible

MUGHAM "ŞUR" ("SHUR")

"BƏRDAŞT" - can be played more slowly than the suggested tempo, but it should be done with a deep and rich sound. Every *glissando* is better to be played without hurry, "sluggishly"

- "busəlik" - fingering in the "thumb" position with substitution of fingers is the most appropriate technique here.

- "mubərriqə" - "veiled" - the 6th position should not make any inconvenience at the beginning of the section. The same can be said about the play in high positions on string D

"SARƏNC" - use "*Davydov's joint*"'s method, its simplification is possible at the too large finger extensions, but it is necessary to maintain the higher voice. The "+" mark in all *mughams* means *pizzicato* by the left hand

MUGHAM "ZABUL SEGAH" ("SEYGAH")

"SEGAH" (orta) - accords should be preferably played on all three strings. *Glissando* is used more often in this *mugham* (comparing to others). The usage of the 4th finger on the stake can be found in many *mughams*. It is recommended to use for better convenience in places with increased 2nd.

MUGHAM - "ÇAHAĞAH" ("CHAHARGAH")

The only *mugham* in which the section "BƏRDAŞT" is preceded by the dancing section "RƏNG".

In the future editions it is planned to include other sections in other *mughams* as well. "RƏNG" - mentioned bow stroke technique *ricochet* can be replaced by *col legno*.

While playing *pizzicato* by the left hand, press the string tightly by 1st finger and hitch up the string by any other finger to achieve a better sonority.

"MAYƏ" - I suggest to play it in the low volume (within *mp* and *mf*)

"balıkbütər" - "pigeons' wing" - to play it imitating flaps of a pigeon's wings

- at the beginning use *barriolage*, further - *ricochet* and possibly *battuto* with transition to *spiccato*

"covhəri" - the possible interpretation is "bitter seeds". According to this symbol I have added ties and organ counterpoint

"MAYƏYƏ ƏLAVƏ (kamança variantı)"

- a quite detailed episode which is mostly often played by kemanchists. With regards to this fact I have made an arrangement of the whole section in the high register for the bright and virtuosic play in the "thumb" position

- I recommend to use stroke technique *sul ponticello* in many places in order to make the imitation *a la cemanche*

"PƏR-PƏRƏSTÜK" - «swallow feather»

- the most difficult and virtuosic episode. The ties here are to portray a free flying. While the detached play in rotation on two strings - flaps of the wings. It requires a lot of dexterity

"BƏSTƏ-NİĞAR" - "sweetheart bound" - possible interpretation "woman's jewelry". The fingering and stroke techniques are described in details.

- "manəndi-muxalif" - "opposite, contrary"

- "muya" - "lamentation"

"HASAR" - "wall, fortress". One of the *mugham*'s culmination points. The main difficulty is to imitate of the sound of *tar*. That is why there are many jumps over the strings and sharp, biting movements in right hand technique. You can use the stroke technique like *brisure* and play it in the "thumb" position

- "muallif" - "friendly, composed"

"MÜXALİF" - "opposite, contrary"

- "nəleyi zənbür" - "the flute of David"

"MƏNSURİYYƏ" - "of Mansur" (англ.) - rhythmic *mugham*

- "uzzal" - "defenseless, separate" (англ.) - the most high-pitched section of the *mugham*

"KODA (məğlub)" - "overcome" (англ.)

MUGHAM "BAYATI-ŞİRAZ" ("BAYATI-SHIRAZ")

"BAYATI-İSFAHAN" - "melody" - melody from Isfahan

- "isfahanək" - "Isfahan city, former capital of Iran"

- "əbul-cəp" - «father of the left» - the song of attendants washing the dead man

- "gərdaniyyə" - «return»

- "xumsu-rəvan (xosrovani)" - «of Khosro», «Khosro and Shirin» -

- "gəzismə (avazi - nāgis, qalīq)" - "song, voice" and "bell" - variations of the theme and its development using the method *brisure*. It is possible to raise G3 up to one octave and play it by the thumb *flageolet*. This technical difficulty will be compensated by the striking effect

- "zil əbul-cəp" - Originally it is supposed to be in the higher register. But taking into consideration the symbolic meaning of the name of the section, I put it lower and used the open string.

"XAVƏRAN" - "the east lands". I used the large finger extensions, but they can be eased.

"ŞİKƏSTƏYİ-FARS"

- "şikəsteyi" - «broken (hearted)» - symbolic interpretation of the broken heart with the limping rhythm

- "nuhuf" - «concealed» (англ.)

- "gəzismə (avazi - nāgis, qalīq)" - The ties have to be "stretched" to the sound

"DİL RÜBƏ" - "fascinating, magical"

"BAYATI-ŞİRAZA AYAQ (KODA)"

- an application of high positions on the neck allows to use open strings nearby and to play double notes. The thumb can play *flageolet* in this section (alike in similar episodes)

MUGHAM "ŞÜŞTƏR" ("SHUSHTER")

"FƏLİ" - the light grey color or, according to another interpretation, the «Island in the Gulf»

- "boyuk məsnəvi" - «poetic meter, rhyming couplets»

"MəVLƏVİ" - possible interpretation is the "prophet, sovereign".

MUGHAM "HÜMAYUN" ("HUMAYUN")

"zəngi şütür (dəvə zəngi)"

- "camel bells" - the stroke technique *col legno battuto*. While playing *pizzicato*, make short note as bright and clear and then ensure maximum soundness of the next tied note by pressing the finger precisely

"BİDAD" - «unjust»

Explanation of other sections is not provided in order to avoid repetition.

At the end I would like to sincerely thank everybody who have supported the project - firstly, Prof. Azer Rzaev, Prof. Gudnaz Abdulladze, Prof. Nazmia Abbaszade, as well as the violinist Prof. Azad Aliev and violist Mirgashim Gashimov (who have given me many constructive advises in the past) and Margarita Mecheva who helped with translation.

Eldar Iskenderov

Istanbul, April 2011

"...поражает мудрая законченность, поразительная формальная отточенность Азербайджанских мугамов, этих изумительных по богатству выражения народных поэм. Лучшие традиции классической формы – логика развития, контрастность, строгость и мудрая последовательность в чередовании частей – представлены в этих перлах национальной музыкальной культуры" – Р.М.Глизе

ВОСТОЧНАЯ МУЗЫКА И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ЗАПАДА

Так была озаглавлена опубликованная в 1926 году статья Узеира Гаджибеи¹³, которая и ныне не потеряла своей актуальности¹⁴.

Вот несколько выдержек из нее в свободном изложении: «Возможно ли исполнение музыки Востока инструментами Запада?» Вопрос может показаться странным, например, в операх и на концертных площадках мы часто слышим восточную музыку, исполняемую инструментами симфонического оркестра («западные инструменты»). Но до сих пор вспыхивают споры, правильно ли будет исполнена и звучать восточная музыка на этих инструментах? Есть как сторонники использования классических европейских инструментов, так и противники этого. Но мы не будем приводить здесь их аргументацию. Наша главная задача в другом – выяснить, возможно ли правильно интерпретировать и соответственно добиться нужного нам звучания на классических западных инструментах музыки Востока? Для этого прежде всего нужно ответить на такой вопрос: при наличии восточных инструментов есть ли потребность исполнять восточную музыку на других инструментах? На это отвечаю так: да, такая потребность есть, потребность в использовании богатых по своим техническим возможностям и тембрам инструментов Запада. Так же следует учесть тот факт, что в наши музыкальные школьные программы включены многие классические инструменты, и применение их для исполнения не только классической, но и национальной восточной музыки безусловно принесет огромную пользу для процветания музыкальной культуры.

По ходу возникают два встречных вопроса: подходит ли тембр западных инструментов для исполнения восточной музыки и возможно ли применять на этих инструментах присущую восточной музыке ладовую систему, использующую интервалы, отличные от темперированного строя?

¹³ Примечание: фамилия Гаджибеи в настоящее время соответствует фамилии Гаджибеи
¹⁴ Гаджибеи У. "Восточная музыка и музыкальные инструменты Запада", «Maarif və Mədəniyyət», 1926, №5-6

Отвечая на эти вопросы отмечу, что среди деревянных духовых инструментов, по тембру наиболее подходящими для исполнения восточной музыки, считаю *гобой* и *английский рожок*, которые, особенно в низких регистрах, приближаются к звучанию инструментов *зурна* и *ясты балабан*. В то же время, другие инструменты духовой группы с успехом могут справиться с исполнением следующих произведений восточной музыки. Так, *труба* и *тромбон* с их яркими и фанфарными звуками подойдут для исполнения мугама "RAST" ("Раст"), а мягкое звучание *валторны* и низкий глубокий тембр *фагота* хорошо смогут передать звучание и характер мугама "ŞUR" ("Шур").

Среди скрипичного семейства наиболее приближенным к *кеманче* инструментом является *скрипка* и любое сложное произведение восточной музыки можно исполнить на ней. Например, при исполнении с присущим только скрипке сочным и ярким звуком и особым тембром каждой струны мугам "SEGAH" ("Сегех") с его четвертьтоновыми интервалами и "подъездами" в виде глассандо так же выигрышно будет звучать, благодаря использованию каждой из четырех струн, с присущими только ей характерными индивидуальными особенностями. Более грустный, с чуть приглушенным матовым оттенком звучания *альт* прекрасно подойдет для исполнения мугама "ÇAHARGAH" ("Чахаргах"). Для *виолончели* же, со свойственным только ей поистине чарующим волшебным звуком и очаровательным тембром, из мугамов прежде всего подойдут "ŞÜŞTAR" ("Шуштер"), "BAYATI-ŞIRAZ" ("Баяты-Шираз") и "HÜMAÛN" ("Хумаюн").

К этому еще хочу добавить следующее. Какими бы ни были специфическими интервалы, характерные для восточной музыки, все они могут быть сыграны как на скрипке, так на альте и на виолончели. Это связано с тем, что у этих инструментов нет ладового деления на грифе и к тому же есть большое преимущество в виде широкого диапазона, доходящего, например, у виолончели, до 5 октав, а разнообразная штриховая техника игры, богатый и красивый звук так же дадут ощутимые преимущества при исполнении любой музыки. Все эти достоинства необходимо всячески использовать для дальнейшего развития нашей музыкальной сферы.

Как бы в подтверждение вышесказанного наш другой замечательный композитор и виолончелист Асаф Зейналлы (по классу виолончели он учился у Л.В.Ростроповича, отца М.Л.Ростроповича) писал: "Все народные песни и мотивы исходят из мугамата, все они основаны на мугамате... Техника Европы плюс мугамат и творчество народа – вот основной материал, из которого будет строиться наша будущая музыкальная культура".

Почва же для развития азербайджанской культуры и музыкального образования была создана благодаря гениальной прозорливости У.З.Гаджибеи. Уже начиная со

второй четверти XX-го века в целях подготовки высокопрофессиональных кадров он приглашает в Баку многих выдающихся музыкантов, и в их числе мы видим 4-х виолончелистов - Л.В.Ростроповича (будучи к тому же и композитором Л.В.Ростропович одно из своих симфонических произведений написал с посвящением "Свободному Азербайджану"), В.Ц.Аншелевича, И.М.Турича и А.С.Шварца.

В то время Баку благодаря стремительному развитию нефтяной промышленности, бурно развивался и, как образно говорил об этом периоде В.Ц.Аншелевич, "напоминал собой набухший бутон, который вот-вот распустится и превратится в прекрасный цветок". И еще он отмечал такой факт, что "с каждой тонны выкачанной нефти 10 копеек золотом шло на развитие культуры".

Благодаря отеческой заботе со стороны Уз.Гаджибеи в Азербайджане была создана замечательная виолончельная школа. И ее по праву возглавляет, несмотря на преждевременную кончину, всеми любимый и уважаемый, блестящий профессионал в своей сфере и прекрасный музыкант с самой большой буквы, знающий все секреты и тонкости виолончельного искусства, Сабир Алиев. Благодаря его беззаветному служению своему народу и поистине титаническим усилиям, и несмотря на тяжелую и неизлечимую болезнь, связанную с проблемами позвоночника, он за короткое время создал в Азербайджане самую совершенную и прогрессивную виолончельную школу обладающую к тому же самобытной культурой. Она и ныне сохраняет свои уже устоявшиеся традиции.

С.Г.Алиеву я обязан своим становлением как личность и своими успехами на музыкальном поприще. Ему и его прекрасной спутнице жизни Эльмире Алиевой я так же обязан горячей любовью к виолончели и к музыке в целом. Также я в неоплатном долгу у своих родителей - Гусейна Искендерова и Сутры Гаиловой, которые и ввели меня в прекрасный мир музыки. Благодаря этому ценному и заботливому окружению родителей и учителей, я очень полюбил не только виолончель, но и свою национальную музыку и эта любовь подвигла меня к воплощению в жизнь моей давней мечты - переложить и исполнить на виолончели жемчужину моего народа - уникальные, очень древние и одновременно очень молодые "Муғамы". Это магическое слово я пишу с большой буквы. В каждом звуке "Муғамы" есть наша частица, как в каждой нашей частице есть звучание "Муғамы".

Эта работа вынашивалась давно и я благодарен судьбе за то, что она свела меня с Арифом Асадуллаевым. Его обширные теоретические познания, а так же большая практика игры муғамов, его всесторонняя творческая поддержка в подготовке этого очень сложного для меня проекта, создали благоприятные условия для его завершения. В расшифровке многих непонятных поначалу эпизодов мне неоценимую помощь оказала и проф. Шафига Эйвазова. Считаю необходимым поб-

лагодарить проф. Фархала Бадалбеги, (который несмотря на большую занятость, внимательно слушал мои первые интерпретации и его высокая оценка и поддержка всей мною проделанной работы для меня весьма значима и авторитетна), а так же возглавляемый им художественный Совет БМА¹⁵ за содействие в реализации данного проекта.

В этом издании с некоторыми сокращениями дана информация о муғаммах, которая ранее уже была опубликована в сборнике инструментального варианта муғамов, подготовленного А.Асадуллаевым¹⁶. К этим данным я считаю возможным дать дополнительную информацию и в совокупности это обогатит наши познания.

Необходимость эта исходит из того, что впервые издаются все 7 основных азербайджанских муғамов, причем в наиболее полной инструментальной версии, предназначенной для исполнения на виолончели-соло. И пока еще не сложилась хоть какая-то традиция в их исполнении, знакомство хоть и чисто теоретическое будет не лишним.

В своей эпохальной работе "Основы Азербайджанской народной музыки" Уз.Гаджибеи отмечал: "единственный макам"¹⁷, который сумел противостоять сокрушительному влиянию времени и событий, это был и есть макам "Раст". Устои этого макама настолько крепки и логичны, что вполне оправдывают значение названия макама: "Раст" - значит прямой, правильный. Древние музыковеды называют "Раст" матерью макамов. Макам "Раст" до наших дней сохранил не только свое название и строй своего звукоряда, но также высоту своей тоники. У всех народов Ближнего Востока макам "Раст" имеет одно и то же построение, а также одну и ту же высоту тоники. Этой тоникой является соль малой октавы..."¹⁸

"По своему характеру (эстетико-психологического порядка) "Раст" вызывает чувства мужества и бодрости, "Шур" - веселого лирического настроения, "Сегях" - чувство любви, "Шуштер" - чувство глубокой печали, "Чаргах"¹⁹ - чувство возбуждения и страстности, "Баяты-Шираз" - чувство грусти, "Хумаюн" - глубокой или, по сравнению с "Шуштер", более глубокой печали"²⁰.

К этим смкким характеристикам будет не лишним добавить следующие данные о муғаммах, почерпнутые мной из опубликованной в 1999 году в Великобритании книги „Music and Song in Persia. The art of Avaz“²¹. Автор систематизировал 13 муғамов, отметил индивидуальные характерные данные каждого из них, как то: время исполнения, цвет, элемент, особенности, а так же духовный настрой.

¹⁵ Примечание: БМА - Бакинская Музыкальная Академия

¹⁶ Əsədullayev A. "7 Instrumental Muqam"

¹⁷ Примечание: "макам" - еще одно идентичное определение муғамы

¹⁸ Гаджибеи У. "Основы Азербайджанской народной музыки", Баку, 1957, с.11

¹⁹ Примечание: Соответствует муғаму «Чаргах»

²⁰ Гаджибеи У. "Основы Азербайджанской народной музыки", Баку, 1957, с. 9

²¹ Miller L.C. Music and Song in Persia. The art of Avaz, Curzon, 1999, p.78

Среди 13 классифицированных *муғамов* есть и 6 основных азербайджанских *муғамов*. Эти 6 *муғамов* я расположил в том порядке, в котором они проходят в работах Уз.Гаджибеяли, а так же в последнем столбце добавил данные их характеристики *муғамов*:

*Ладовые системы, характеристики и духовно-психологический настрой*²²

МУҒАМ Муз. лад	Время	Цвет	Элемент	Особенность	Духовный настрой	Психологический настрой
RAST (Раст)	Утро 8-10	Бронзовый	Земля	Сосредоточенность и интеллект	Тарикат	Мужество и бодрость
ŞUR (Шур)	Позднее утро 10-12	Алый	Огонь	Медитация	Тарикат Марифат	Веселое, лиричное настроение
SEGAH (Сегях)	После 16 до заката	Темно-синий	Вода		Тарикат	Чувство любви
ŞAHGARM (Шахаргам)	Раннее утро 6-8	Белый или желтый	Водяной пар	Волнение	Тарикат	Возбуждение, страсть
BAYATI-ŞIRAZ (Баяты-Шираз)	Рассвет	Светло-зеленый	Свет от огня	Духовная любовь	Хакикат	Чувство грусти
HÜMAYUN (Хумайун)	После заката тьмы	Темно-зеленый	Пламя	Тяготение, притяжение	Хакикат	Глубокая печаль

Исследователь азербайджанской народной музыки профессор М.С. Исмаилов образно называет *муғам-дастгах*²³ "монументальным музыкальным храмом"²⁴. Он пишет: "Составляющие *муғам-дастгах* "разделы" и "гюше" подобны колоннам храма. Используемые в исполнении храма разнообразные типы мелизмов (*трель-зангуле*, *мордент*, *форшлаг*, "*пал бармаг*" (удар пальцем по струне) - это своего рода украшения - орнаменты музыкального храма. Наконец, многообразные средства выразительности (посредством которых создается *муғамная мелодия*) - повторность, секвенция, вариантность, принцип восходящего движения мелодических оборотов на кварту, квинту и октаву - все это становится как бы "строительным материалом" в создании этого "храма".

После этого знакомства не лишним будет перейти к объяснению технических приемов игры. Они, в основном, связаны с техникой

²² Примечание: В этой таблице нет лишь *муғам* «Шуштер», а *муғам* под названием «*İsfahan*» я заменил на «Баяты-Шираз», ибо ранее он носил название «Баяты-Исфаган».

²³ Примечание: «*дастгах*» означает собрание (развернутый *муғам*) и по смыслу равнозначен, т.е. включает весь комплекс разделов.

²⁴ Исмаилов М.С. *Azərbaycan xalq musiqisinin janrları*, Баку, 1960

звукоизвлечения правой руки. Так как при написании этого раздела, у меня еще не было окончательной верстки всего материала, то мне приходится указывать разделы без указания страниц. Так же не буду повторяться там, где идентичные случаи уже описывались. Я взял на себя смелость объяснить некоторые разделы и думаю, что это поможет в более ясном понимании предложенного материала. Заранее благодарю всех, кто ознакомится с моей работой и буду признателен за все делные замечания и предложения.

Объяснения я начинаю с *муғам* "RAST" ("Раст") и в изложении постараюсь передать все самое основное.

МУҒАМ "RAST" ("РАСТ")

"MAYƏ" - в самом начале аккорды необходимо играть одновременно по всем трем струнам для создания эффекта, в том числе и звукового, игры на *тапе*.

- На следующей странице этого раздела начиная с третьей строки в двойных нотах верхний голос попеременно переходит со струны *соль* на *ля* и обратно (прием игры *barriolage*) как бы подражая звучанию *саза*.

- На следующей странице начиная с третьей строки уже следует подражать звучанию *уда*, а для усиления эффекта рекомендуемые интервалы интонировать выходя несколько за рамки темперации.

- "kadensiya" - здесь предлагаю использовать прием игры *barriolage*.

"VILAYƏTİ" - на первой странице и далее используются приемы игры, похожие на штрихи *barriolage* и *arpeggio*.

"ƏRAQ" - играется быстро и ярко, а для создания подобия звучания тара я применил одновременно ставку и прием игры *barriolage*. На следующей странице двойные ноты возможно начать чуть тише у *spitze* и постепенно, наращивая и увеличивая звучание, перейти уже в кульминации к колодке.

"PƏNCGAH" - в 7-й строке ставку играть *staccato*, аккомпанируя верхнему голосу и создавая как бы манеру игры *ашуга* с *сазом* в руках.

"RAK" - возможно аналогичное применение.

МУҒАМ "ŞUR" ("ШУР")

"BƏRDAŞT" - возможно играть спокойнее указанного темпа и тише, с глубоким и сочным звуком. Во всем *муғаме*, где указано *glissando*, его лучше исполнять не спеша и в какой-то, я бы сказал, «вялой» манере.

- "busəlik" - аппликатура на ставке с подменой пальцев наиболее приемлема.

- "müəvəziqə" - "veiled" (англ.) - завуалированный. В начале раздела 6-я позиция не должна создавать неудобства, как и игра в верхних позициях на струне *ре*.

"SARƏNC" - используется т.н. прием *шарнир Давыдова*, но возможно частичное упрощение при слишком большой растяжке, но с обязательным сохранением верхнего голоса. Знак «+» во всех *муғам* означает общепринятое *pizzicato* левой рукой.

МУГАМ "ZABUL SEGAH" ("СЕГЯХ")

"SEGAH" (orta) - аккорды желательны играть сразу по всем трем струнам. В этом мугаме в отличие от других, более часто используется прием игры *glissando*. Применение на ставке 4-го пальца встречается фактически во многих мугамах и используется для более удобной игры в тех моментах, где применяется интервал с ув. секундой.

МУГАМ "ÇAHARGAH" ("ЧАХАРГЯХ")

Единственный мугам, в котором раздел "BƏRDAŞT" предваряется танцевальным разделом "RƏNG".

В дальнейшем переиздании предполагается включение новых разделов и в другие мугамы.

"RƏNG" - указанный штрих *ricochet* может быть заменен на *col legno*, а в *pizzicato* левой рукой для большей звонкости 1-й палец плотно прижимает струну, а любой другой индивидуально удобный палец ее цепляет.

"MAYƏ" - предлагаю играть небольшим звуком в пределах *mr* и *mf*.
-"balikabutar" - "pigeons' wing" (англ.)²⁵ по смыслу означает «крыло голубя» и его нужно исполнять подражая взмахам крыльев голубя.

- В начале я определил штрих *barriolage*, а далее прием исполнения *ricochet*, но возможно и *battuto*, переходящее в дальнейшем к штриху *spiccato*

-"cövhəti" - один из переводов означает по смыслу "горькое семя". Исходя из этого названия я и проставлял лиги и прибавил органнй пункт.

"MAYƏYƏ ƏLAVƏ (kamança variantı)"
- довольно развернутый эпизод, который чаще других играют кманчисты. С учетом этого я поднял весь раздел в верхний регистр для яркой и виртуозной игры на ставке.

- Так же для подражания *a la cemanche* во многих местах рекомендую использовать штрих *sul ponticello*.

"PƏR-PƏRƏSTÜK" - "swallow feather" (англ.) буквально "ласточкино крыло". Технически один из самых сложных и виртуозных эпизодов. Здесь в основном лиги - изображение свободного полета, а отдельная игра попеременно на двух струнах - это махание крыльев. Требуется от исполнителя большой ловкости и сноровки при игре.

"BƏSTƏ-NIGAR" - "sweatheart bound" (англ.) один из вариантов трактовки - "женские украшения". Здесь вся аппликатура и штрихи подробно выписаны.

- "manəndi-muxalif" - "opposite, contrary" (англ.), вариант перевода - "подобный оппозиции".

- "muya" - "lamentation" (англ.) можно перевести как "жалоба, плач, оплакивание".

"HASAR" - "wall, fortress" (англ.) - стена, скала, крепость. Одна из кульминаций данного мугама. Здесь особую трудность представляет подражание звучанию *para* и, соответственно, в правой руке много прыжков через струну и хлесткие, резкие кистевые движения. Используется штрих похожий на *brisure* с применением ставки.

- "mūlāf" - "friendly, composed" (англ.) - приветливо, сдержанно.
-"MUXALIF" - "opposite, contrary" (англ.) - оппозиция.

-"naleyī zənbur" - "the flute of David" (англ.) переводится как «флейта царя Давида»

"MƏNSURİYYƏ" - "of Mansur" (англ.) - «из Мансура» - ритмический мугам.

- "üzal" - "defenseless, separate" (англ.) - незащищенный, разделенный - один из самых высоких разделов мугама.

"KODA (məğlub)" - "overcome" (англ.) - «одолеваемый».

МУГАМ "BAYATI-ŞIRAZ" ("БАЯТЫ ШИРАЗ")

"BAYATI-İSFAHAN" - "melody" (англ.) - мелодия из Исфагана.

- "İsfahanək" - "İsfahan city, former capital of Iran" (англ.) - бывшая столица Ирана
-"əbül-çər" - "father of the left" (англ.) - песня служителей, омывающих покойника.

- "gərdaniyya" - "return" (англ.) - возврат.

- "xümsü-rəvan (xosrovani)" - "of Khosro", «Khosro and Shirin» (англ.) - из Хосро, из Хосро и Ширин

- "gəzişmə (avazi - nagiş, qalıq)" - "voice, song", "bell" (англ.) - варьирование темы для ее развития с использованием приема *brisure*. Здесь возможно *sol* малой октавы поднять на октаву выше и играть ее только большим пальцем *flageolet*. Эта сложность исполнения компенсируется эффектом.

- "zil əbül-çər" - первоначально должен звучать в более высоком регистре, но исходя из смыслового контекста, я его опустил вниз, а так же использовал открытую струну.

"XAVƏRAN" - "the east lands" (англ.), вариант перевода - Восток. Здесь я применил довольно большие растяжки, которые каждый, по своему усмотрению может ощутимо облегчить.

"ŞİKƏSTEYİ-FARS" - "broken (hearted)" (англ.) можно перевести как «разбитое сердце» с хромым, ломанным ритмом.

- "nühişt" - "concealed" (англ.), наиболее подходящий перевод - "сокровенное".

- "gəzişmə (avazi - nagiş, qalıq)" - лиги по возможности вытягивать по звуку.

"DİL RÜBƏ" - очаровательный, волшебный.

"BAYATI-ŞIRAZA AYAQ (KODA)"

²⁵ Примечание: в книге "Music and Song in Persia" (более подробные данные о ней были указаны выше) приводится перевод на английский язык. В дальнейшем английский смысловой вариант приводится без ссылки на источник.

- использование высоких позиций дает возможность использовать открытые соседние струны и двойные ноты. В этом разделе большой палец, как и в ранее похожих эпизодах, может играть *flageolet*.

МУГАМ "ŞÜŞTƏR" ("ШУШТЕР")

"feli" - светло-серый цвет, по другой версии «Island in the Gulf» (англ.) - «остров в заливе»

"boyuk məsnəvi"- «poetic meter, rhyming couplets» (англ.) - поэтический метр, ритмический куплет

"mövləvi" - возможный перевод - пророк, повелитель.

МУГАМ "HÜMAYUN" ("ХУМАЮН")

"ZƏNGİ ŞÜTÜR (dəvə zəngi)"

- "camel bells" (англ.) - колокольчики верблюда. Здесь подойдет штрих *col legno battuto*. При игре *pizzicato* ярко и звонко взять короткую ноту и четким опусканием пальца на следующую заливованную ноту добиться ее максимального звучания.

"BİDAD" - «unjust» (англ.) - несправедливый

Объяснения всех последующих разделов во избежание повтора, опускаются.

В завершение я хочу искренне поблагодарить всех поддерживавших этот проект и. в первую очередь, проф. Азера Рзаева, проф. Гюльназ Абдуллазаде, проф. Назмию Аббасзаде, проф. Мусу Мирзоева, проф. Рамиза Зохранова, проф. Земфиру Кафарову, а так же в прошлом давших много полезных советов по этому жанру - замечательных специалистов проф. по классу скрипки Азада Алиева и альтиста

Миргашима Гашимова. Особая признательность корректору в составлении и переводе текста на английский язык Маргарите Мечевой.

Эльдар Искендеров
г. Стамбул, апрель 2011

RAST

BƏRDƏŞT
(Novruz rəvanda)

31

*Ad libitum.
Sentis misura
Quasi improvisation* $\text{♩} = 76$

7 KLASİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

32



MAYƏ



7 KLASİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI



gərdaniyyə

gərdaniyyə

mahuri mühəyyər

mahuri mühəyyər



ayaq
(kadensiya)



ÜŞŞAQ



kadensiya



HÜSEYİNİ



VILAYƏTİ

molto espressivo

10 staves of musical notation for page 40. The notation includes various rhythmic patterns, trills (tr), and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6). The key signature has one flat (B-flat).

XOCƏSTƏ

10 staves of musical notation for page 41, titled "XOCƏSTƏ". The notation includes various rhythmic patterns, trills (tr), and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6). The key signature has one flat (B-flat).

7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

42

7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

43

ƏRAQ

12

accel.
mf cresc. poco a poco
etc.
ff

7 KLASİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI



PƏNCGAH



7 KLASİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI



RAK



QƏRAİ ilə MAYƏYƏ qayıdış
KODA



ŞUR

BƏRDAŞT

Ad libitum. Senza misura = 75



52

MAYƏ

Sostenuto

p

53

12 staves of musical notation in a single system, featuring various musical symbols and ornaments.

3 staves of musical notation in a single system, featuring various musical symbols and ornaments.

baba tahirı

3 staves of musical notation in a single system, featuring various musical symbols and ornaments.

hacı dərvişi

3 staves of musical notation in a single system, featuring various musical symbols and ornaments.

Tempo I

səlmək

KADENSİYA

şura gayıdış

ŞUR ŞAHNAZ

busəlik

attacca

BAYATI TÜRK

mf

morendo

ŞİKƏSTEVİ-FARS

f

mf

attacca

mübarriqə

mf

11 3 11 3 11 3 11 3 11 3 11 3

aşiran

mf

p

f

SƏMƏL-ŞƏMS

f

zəmin xəbə

mf

p

f



HİCAZ



gazağı pərdəsi



səmai-şəmsə qayıdıf



ŞAH XƏTƏİ



7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI



SARƏNC



7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI



gəməngiz



NİŞİBİ-FƏRAZ ilə
KODA

musical score for NİŞİBİ-FƏRAZ ilə KODA, measures 1-11. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a melodic line with various ornaments and fingerings, including trills and grace notes. The dynamics range from *mf* to *f*.

şura qayıdış

musical score for şura qayıdış, measures 12-20. The score continues in the same key and clef, featuring a melodic line with various ornaments and fingerings. The dynamics range from *mf* to *f*.

ZABUL SEGAH
BƏRDƏŞT

Ad libitum. Senza misura ♩ = 75

musical score for ZABUL SEGAH BƏRDƏŞT, measures 1-20. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a melodic line with various ornaments and fingerings, including trills and grace notes. The dynamics range from *f* to *mf*.

7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI



MAYƏ ZABUL



7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI



7 KLASİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

A tempo

7 KLASİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

muyə

MANƏNDİ MUXALİF

Tempo I



SEGAH
(orta)



7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

a tempo
sul pont.

mf *poco a poco dim.*

p *pp*

etc.

7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

V

3

3

3

3

pizz.

arco

p

3

3

3

meno mosso

p

7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

aşiqi guş

mf

f

mf

p

pizz.

p

p

p

p

p

ZİL ZABUL



muyə



MANƏNDİ HASAR



7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

MANƏNDİ MÜXALİF

7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

KODA

(zabul segaha gayıdış-ayaq)

12/8

f *mf* *mp* *f*

ÇAARGAH

RƏNG

Moderato. Ad libitum.

Senza misura $\text{♩} = 64$ *ricochet etc.*

12/8

p *mf* *f* *ord.* *etc.*

BƏRDAŞT

12/8

mf *f*

7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

This musical score is written for a single melodic line on a bass staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The piece is characterized by a series of eighth-note runs and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4. There are two instances of a 'poco rit.' (poco ritardando) marking. The score concludes with a double bar line.

7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

MAYƏ

The musical score for 'MAYƏ' is written on a bass staff. It starts with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings. There are markings for 'N' and 'IV' at the beginning of the piece. The score ends with a double bar line.

balıkcabutar

The musical score for 'balıkcabutar' is written on a bass staff. It begins with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The piece features a complex rhythmic pattern with many slurs and fingerings. There are markings for 'ric. etc.' (ritardando, etc.) and 'N' throughout the score. The piece concludes with a double bar line.

MAYƏVƏ ƏLAVƏ
(kamancha variantı)

Quasi kamancha

Musical score for 'Mayəvə Əlavə' (Kamancha variant). The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo/mood is marked 'Quasi kamancha'. The score consists of 12 staves of music, featuring a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including 'f' (forte) and 'p' (piano), and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a final cadence.

Musical score for 'Cövhəri'. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo/mood is marked 'Meno mosso'. The score consists of 12 staves of music, featuring a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including 'f' (forte) and 'p' (piano), and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a final cadence.

cövhəri

Meno mosso

Musical score for 'Cövhəri'. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo/mood is marked 'Meno mosso'. The score consists of 12 staves of music, featuring a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including 'f' (forte) and 'p' (piano), and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a final cadence.

7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

PƏR-PƏRƏSTÜK

13/8

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

BƏSTƏ-NİGAR

13/8

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

7 KLASİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

7 KLASİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

manəndi-müxalif

Musical score for "manəndi-müxalif" in 13/8 time. The score consists of a single melodic line with various ornaments and dynamics. The dynamics include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *gliss.* (glissando). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams, with various trills and grace notes. The piece concludes with a double bar line.

muya

Musical score for "muya" in 13/8 time. The score consists of a single melodic line with various ornaments and dynamics. The dynamics include *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *gliss.* (glissando). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams, with various trills and grace notes. The piece concludes with a double bar line.

mayəyə ayaq
(kadensiya)

Handwritten musical score for 'mayəyə ayaq (kadensiya)'. It consists of six staves of music. The first staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The subsequent staves are in treble clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is written in a traditional notation style with some handwritten annotations.

HASAR

Handwritten musical score for 'HASAR'. It consists of five staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp). The subsequent staves are in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is written in a traditional notation style with some handwritten annotations.

Handwritten musical score for 'HASAR' continuation. It consists of ten staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp). The subsequent staves are in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is written in a traditional notation style with some handwritten annotations. The piece concludes with the word 'etc.' (et cetera).

Tempo I

müəlif

gərrə

MÜXALİF

ouc müxalif

naleyi zənbur

kadensiya



MƏNSURİYYƏ



üzzal



KODA
(məğlub)



BAYATI-ŞİRAZ BƏRDƏST

Ad libitum. Senza misura ♩ = 168

isfahanək

a tempo

mf

MAYƏ
(Bayatı-Şiraz)

Musical score for MAYƏ (Bayatı-Şiraz). The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of 10 staves. The first staff begins with a *mf* dynamic marking. The second staff has a *mf* marking. The third staff has a *mf* marking. The fourth staff has a *mf* marking. The fifth staff has a *mf* marking. The sixth staff has a *p* marking. The seventh staff has a *p* marking. The eighth staff has a *p* marking. The ninth staff has a *pizz.* marking. The tenth staff has a *pizz.* marking.

əbül-çəp

Musical score for əbül-çəp. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of 2 staves. The first staff begins with a *p* dynamic marking. The second staff has a *pizz.* marking.

Musical score for MAYƏ (Bayatı-Şiraz). The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of 6 staves. The first staff begins with a *mf* dynamic marking. The second staff has a *mf* marking. The third staff has a *mf* marking. The fourth staff has a *mf* marking. The fifth staff has a *mf* marking. The sixth staff has a *mf* marking.

gərdaniyyə

Musical score for gərdaniyyə. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of 6 staves. The first staff begins with a *f* dynamic marking. The second staff has a *f* marking. The third staff has a *rit.* marking. The fourth staff has a *a tempo* marking. The fifth staff has a *a tempo* marking. The sixth staff has a *a tempo* marking.

NIŞIBİ-FƏRAZ

nişibi-fəraza ayaq
(kadensiya)

BAYATI-İSFAHAN

xümsü-rəvan
(xosrovani)

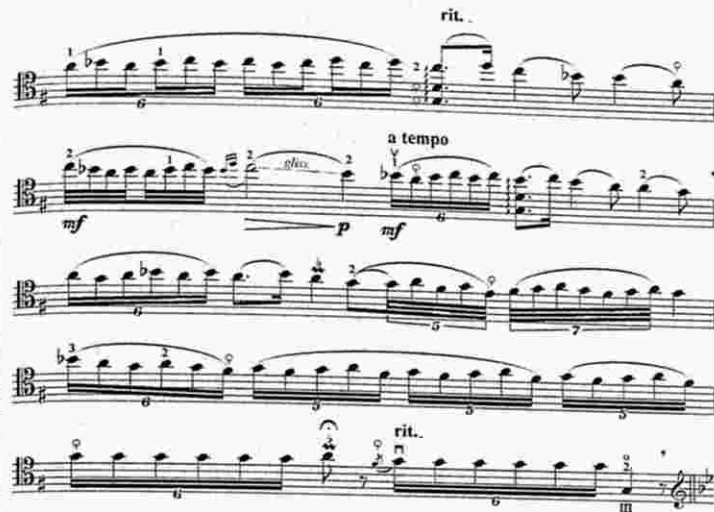
7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI



gəzişmə
(avazi-nagis,qalıq)



7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI



ZİL BAYATI-ŞİRAZ



7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

a tempo

f

rit.

f

mf

p

mf

7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

zil əbül-çap

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

XAVƏRAN

mf

rit.

a tempo

ÜZZAL

ŞİKƏSTEYİ-FARS

nühüft

gəzişmə
(avazi-naqış,qalıq)



DİL RÜBA



BAYATI-ŞİRAZA AVAQ
(KODA)

Senza metrum, ad libitum



Şüştər

BƏRDƏŞT
(əmiri ilə)

Ad libitum. Senza misura] = 76

ŞÜŞTƏR

Luftuoso

7 KLASİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

This system contains the first 10 staves of the musical score. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a '1' above it. The second staff has a '2' above it. The third staff has a '3' above it. The fourth staff has a '4' above it. The fifth staff has a '5' above it. The sixth staff has a '6' above it. The seventh staff has a '7' above it. The eighth staff has a '1' above it. The ninth staff has a '2' above it. The tenth staff has a '3' above it. The system concludes with a double bar line.

7 KLASİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

This system contains the next 10 staves of the musical score. It continues the melody from the first system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a '4' above it. The second staff has a '1' above it. The third staff has a '2' above it. The fourth staff has a '3' above it. The fifth staff has a '4' above it. The sixth staff has a '5' above it. The seventh staff has a '6' above it. The eighth staff has a '7' above it. The ninth staff has a '1' above it. The tenth staff has a '2' above it. The system concludes with a double bar line.

FELİ

This section, titled 'FELİ', consists of 10 staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a '1' above it. The second staff has a '2' above it. The third staff has a '3' above it. The fourth staff has a '4' above it. The fifth staff has a '5' above it. The sixth staff has a '6' above it. The seventh staff has a '7' above it. The eighth staff has a '1' above it. The ninth staff has a '2' above it. The tenth staff has a '3' above it. The system concludes with a double bar line.

böyük məsnəvi

Musical score for "böyük məsnəvi" in 13/8 time. The score consists of 10 staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 13/8 time signature. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including many eighth and sixteenth notes, and frequent use of triplets. Dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) are indicated throughout. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

MÖVLƏVİ

Musical score for "MÖVLƏVİ" in 13/8 time. The score consists of 8 staves. It begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 13/8 time signature. The music features intricate rhythmic patterns with many eighth and sixteenth notes, and frequent triplets. Dynamics such as *p* and *mf* are used. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

TƏRKİB

Musical score for "TƏRKİB" in 13/8 time. The score consists of 8 staves. It begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 13/8 time signature. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including many eighth and sixteenth notes, and frequent triplets. Dynamics such as *p* and *mf* are indicated. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

kadensiya
("şüştərə" gayıdı)

Coda

mf

accel.

cresc. poco a poco

Tempo I

HÜMAYUN

BƏRDAŞT

Ad libitum. Senza misura ♩ = 150

mp

HÜMAYUN

Musical score for HÜMAYUN, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and trills.

bəxtiyari

Musical score for bəxtiyari, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and trills.

Musical score for zəngi şütür (dəvə zəngi), featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and trills.

zəngi şütür
(dəvə zəngi)

Musical score for zəngi şütür (dəvə zəngi), featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and trills.

FELİ

13/8

p cresc.

mf

böyük məsnəvi

mf

13/8

p cresc.

mf

MÖVLƏVİ

mf

attacca

ŞÜŞTƏR

Senza metrum, ad libitum

13/8

pizz. *p* *pp* *p* *arco* *mf*

simile

TƏRKİB

13/8

p *mf*

poco a poco cresc. e accel.



BİDAD



KİÇİK MƏSNƏVİ

affacca

AYAQ (Coda)

Senza metrum, ad libitum

de calando

SUMMARY

... We need to take care and protect the historical and cultural monuments of the Azerbaijani people "

Heydar Aliyev

When we are talking about the Oriental music we usually think about a rich melisma. The Azerbaijani *mugham* is a special example of it because all the traits and colors of the Oriental Music are embodied in them. The Azerbaijani *mughams* went through a very broad and interesting development process as one of the phenomena of the art of the Oriental *muhgam*.

Since the beginning, *Mugham* has been tied to the metrical rhythm of "arouz". Professor Akram Jafar, a great Azerbaijani philologist, noted that all treatises of the Oriental scholars from 8th to 20th centuries were dedicated to interrelation of *arouz* and *muhgam*. The rhythm of *arouz* emerged in a period of a high level of appreciation of the music. However, it was a poetry that was put into a certain form and shape. Hence, the more metric poems were developed, the higher positive influence they provided to instrumental music and rich music performance techniques.¹ I think we will be right to claim that the first *mugham* were originated at those times. Generally, the instrumental *mughams* evolved to the supreme level during 19th and 20th centuries. At that time the instrumental *mughams* were wide-known, and very talented singers, composers, professors were bringing them to the public contributing to the further development of the *mugham* art.

It is worth to remember the most talented Azerbaijani teachers, players, and accompanists (*tarzans* and *kamanzans*) in order to respect their contribution into the protection of the Azerbaijani *mugham-destgahs*:

Teachers: Mirza Faraj Rzaev, Mirza Mansur Mansurov, Ahmad Bakikhanov, Seyid Shushinski, Zulfi Adigozalov, Kamil Ahmadoev, Nariman Aliyev.

Players: Jabbar Garyagdioglu, Seyid Shushinski, Zulfi Adigozalov, Hagigat Rzaeva, Rubaba Muradova, Sara Gadimova, Tukezban Ismayilova, Gulkhar Hasanova, Abulfat Aliyev, Yagub Mammadov, Hajibaba Huseynov, Gurban Pirimov, Haji Mammadov, Ahsan Dadashov, Bahram Mansurov, Aliaga Guliyev, Habib Bayramov, Hafiz Mirzaliyev, Shafiga Eyvazova.

Accompanist: Mirza Faraj Rzaev, Gurban Pirimov, Shirin Akhundov, Bahram Mansurov, Ahsan Dadashov, Haji Mammadov, Sarvar Ibrahimov, Mammadaga Muradov, Gilman Salahov, Hafiz Mirzaliyev, Shafiga Eyvazova, Talat Bakikhanov, Farhad Dadashov, Adalat Vezirov, Fakhraddin Dadashov, Elman Badalov, Fazil Osmanov, Hafiz Karimov, Abdulla Abdullayev, and others.

"Akram Jafar, The Rhythm of Arouz and Mugham Music". The text broadcast via the Azerbaijan Radio. The Handwriting copy is being kept in the State TV and Radio Company, p. 12

Preparation of the music score of *mugham-destgahs*, *tasnifs*, *zarb-mughams* and further publication of them is a very important and urgent task, as they bear the professional Azerbaijani music based on verbal tradition.¹ This is the duty of all of us to, within our abilities, protect and pass the Azerbaijani culture to the next generations, keeping its native and intact values.

Thanks to the performance of Elkhan Mirzafarov, the great expert and proficient teacher of *mughams*, the instrumental *mughams* reached the attention

of the wide society of musicians and were written in music scores. I have several reasons for referring to Elkhon Mirzafarov's performance. Firstly, he and I have been accompanying the most famous Azerbaijani *mugham* singers for 40 years. Simultaneously, we both accompanied Nariman Aliyev (successor of Seyid Shushinski School) who delivered the best results in teaching *mugham* for more than 25 years, doing our utmost to master mysteries of *mugham*. Besides, we also worked in the Folk Instrumental Band of the Azerbaijan TV and Radio Programs Committee (1969-1976) headed by Ahsan Dadashov (1924-1976), the great *tar-mugham* expert and player, and benefited from his classical *mugham* school.

MUGHAM-DESTGAHS

New ways of playing *mughams* emerged in relation to evolvement of radio and TV technology in 19th and 20th centuries. Below, I am briefly listing these methods:

- V. *Mugham-destgah* performed in a vocal-instrumental manner. In this case, all relevant sections and episodes are played accordingly.
- VI. *Mugham-destgah* performed in a vocal-instrumental manner in the "Concert version." In this case, the singer should shorten the performance due to the time restriction.
- VII. Instrumental *mugham-destgah*- when one or few sections divisions and or episodes of the *destgah* are performed by some instruments. Sometimes, the section or the episode is introduced as an instrumental *mugham*. Instrumental *mugham-destgah* is taught at the music schools. In this case, sections and episodes, which are envisaged in the curriculum, are being taught accordingly.

- VIII. *Mugham-destgah* is played on public celebrations (weddings). In this case the singer uses his/her professional abilities and performs the *destgah* without any time restriction.

NOTES

1. *Mugham* mode is not a tempered one. For example, I can explain it by conditionally putting + (plus) sign on *F sharp* note. So, if there is "+" sign on *F-Sharp*, its tone should be taken up to ~ 14 higher. In other words, *F-Sharp* is lower than *F-Sharp*+. *Mugham-destgahs* sounds more impressive and peculiar when performed using not-tempered tones (*mugham* mode).
 2. We use *D5* tone in *Uzzal* section and *D5-Sharp* tone in *Shikasteyi-fars* section (piano). Besides, *E-Flat* and *E-Sharp* on *tar*, and *C* and *C-Sharp* tones on *kemanca* are used accordingly.
 3. "," — (Comma) - I have used this sign in the scores to highlight intervals between music phrases and to indicate the relevant pauses in the performance of *mughams*.
- Ramiz Zohrabov, *Mugham*. Baku, Azerbaijan State Publishing House, 1991, p.61
4. We can also perform *Zabul Segah Berdasht* with *Treble Zabul* (instead of *manendi-hasar* and *manendi-mukhalif*). The singer may choose *Berdasht* as he/she likes.
 5. "~~~~" Sign used in the scores for *glissando* (sliding).
 6. "+" (Plus) sign means ~ % tone up in *mugham* mode, and "-" (minus) stands for ~ % lower.
 7. The parts of the *mugham* in capital letters are sections, and those in small letters - episodes.

8. The mughams, RASR, SHUR, SEGHAH, CHAHARGAH, BAYATI-SHIRAZ, SHUSTER and HUMAYUN are instrumental and are meant to be taught to future composers and musician studying at the Academy of Music, as well as to the students of the Azerbaijan National Conservatoire and to the students of the secondary music schools.

РЕЗЮМЕ

*«Мы должны проявлять заботу и внимание
к сохранению исторических и культурных
памятников Азербайджанского народа»*

Гейдар Алиев

Эти слова, сказанные Гейдаром Алиевым в 1981 году очень актуальны и сегодня, ибо сейчас есть все условия для претворения в жизнь этих идей.

Основоположник профессионального композиторского творчества Азербайджана Узеир Гаджибеков еще в те годы заложил прочную основу сохранения наших национальных традиций и проявил огромную заботу о сохранении для последующих поколений такого уникального памятника национального памятника национальной культуры как мугам.

Основываясь на замечательных традициях национального музыкального искусства Азербайджанская композиторская школа дала миру таких замечательных деятелей как К.Карасев, Д.Гаджиев, Ниязи, Ф.Амиров, Т.Кулиев, А.Меликов, В.Адигезалов, Х.Мирза-заде, М.Мирзозев, А.Али-заде, Ф.Али-заде и др. В репертуар многих дирижеров мира вошли такие произведения как симфонические мугамы «Шур», «Кюрьды Овшары», «Гюлистан Баяты Шираз» Ф.Амирова, «Раст» Ниязи, «Семь красавиц» К.Карасева, «1001 ночь» Ф.Амирова, «Легенда о любви»

А.Меликова, оратория «Чанагала» В.Адигезалова и др. произведения азербайджанских композиторов. И можно прийти к такому выводу, что эти произведения широкий резонанс именно потому, что эти композиторы очень умело в этих сочинениях использовали исконные традиции азербайджанской народной музыки (мугам, ашугское песнетворчество и народные песни).

Опираясь на научное наследие Узеира Гаджибекова, и в частности, на его статьи и рецензии, а также исторический труд «Основы азербайджанской народной музыки» азербайджанские музыковеды создали ряд интересных работ, являющихся вкладом в азербайджанское музыковедение. Среди них надо отметить труды М.С.Исмаилова, Б.Гусейнли, Р.Зохрабова, Э.Бабаева, Э.Абасовой, Р.Мамедовой, З.Кафаровой, С.Сеидовой, З.Сафаровой, С.Абдуллаевой и др.

Когда мы говорим о восточной музыке, то в нашем сознании возникает, прежде всего, богатейшая мелизматикой импровизационная музыка. Эти качества особенно ярко проявились в таком жанре, как мугам. Надо сказать, что именно в мугаме сосредоточены характерные для восточной музыки черты. Азербайджанский мугам явился одним из ведущих жанров восточной музыки прошедший очень длительный и интересный путь развития.

Со дня возникновения мугам органично связан с метрикой аруз. Видный азербайджанский филолог профессор Акрам Джафар отмечает, что на протяжении 12 веков своего развития, т.е. с VIII по XX века видные восточные ученые в своих трактатах отмечают о взаимосвязи метрики аруз с мугамом. Именно поэтическая метрика аруз является одним из неотъемлемых качеств мугама. Именно аруз сыграл огромную роль в распространении инструментальной музыки и в развитии богатейшей исполнительской техники. 1/ Акрам Джафар

«Метрика Аруз и Мугама». Текст радиопередачи. Рукописный фонд телерадио.с.12/

Надо отметить, что инструментальный мугам получил свое наивысшее развитие особенно в 19-20 в. В этот период инструментальный мугам получил широкое распространение в народе, появляются композиторы – исполнители, исполнители – педагоги.

Хотелось бы отметить ряд исполнителей и педагогов, сыгравших огромную роль в распространении, сохранении мугам - даятгяха. Среди авторов композиторы – исполнители: Мирза Фарадж, Мирза Мансур Мансуров, Ахмед Бакиханов, Сеид Шушинский, Зульфугар Адигезалов, Камиль Ахмедов, Нариман Алиев. Среди исполнителей :

Джабар Карягды оглы, Сеид Шушинский, Зульфугар Адигезалов, Агигат Рзаева, Рубаба Мурадова, Сара Кадымова, Т. Исмаилова, Гюльхар Гасанова, А. Алиев, Ягуб Мамедов, Гаджибаба Гусейнов, Курбан Пиримов, Гаджи Мамедов, Ахсен Дадашов, Бахрам Мансуров, Алиага Кулиев, Габиб Байрамов, Хафиз Мирзалиев, Шафига Ейвазова. Среди аккомпаниаторов: Мирза Фарадж Рзаев, Курбан Пиримов, Ширин Ахундов, Ахсен Дадашов, Бахрам Мансуров, Гаджи Мамедов, Сарвар Ибрагимов, Мамедага Мурадов, Гыльман Салахов, Хафиз Мирзалиев, Шафига Ейвазова, Талат Бакиханов, Фархад Дадашов, Адалат Везиров, Фахрaddin Дадашов, Эльман Бадалов, Фазиль Османов, Хафиз Керимов, Абдулла Абдуллаев и др.

Предназначенный для широкой музыкальной общественности инструментальный мугам записан с игры Эльхана Мирзафарова большого знатока мугама имеющего не только богатейшую исполнительскую, но и педагогическую практику. Опора именно на исполнительскую практику у Э. Мирзафарова имеет свои основания .

Во – первых более 40 лет я с Эльханом Мирзафаровым аккомпанировал известным певцам ханенде. Кроме того, более 25 лет

работали с таким ханенде Н. Алиев, который в свою очередь был представителем знаменитой школы Сеида Шушинского. Мы совместно по возможности изучали многие особенности и таинства мугамного жанра. Кроме того, мы многому научились у Ахсен Дадашова (1924–1976), являющегося на протяжении ряда лет руководителем ансамбля народных инструментов радио и телевидения и являющегося одним из ярких представителей исполнительской традиции на таре школы Мансуровых.

В своей известной книге Мугам (Баку, Азернешр, 1991. стр. 61) азербайджанский музыковед, ученый фольклорист Рамиз Зохранов справедливо отмечает, что изучение профессиональной музыки устной традиции, запись и расшифровка азербайджанских мугамов-дзастях, теснифов, зерби-мугамов является всегда актуальной проблемой современного азербайджанского музыковедения. Сохранение духовных ценностей азербайджанского народа в том виде, в каком они есть и является подлинной заботой каждого гражданина своего народа. В это благородное дело каждый должен внести свою лепту.

К вопросу о мугам-дзастях

В 19-20 в. с развитием радио, а затем и телевидения в исполнении наших мугамов стали появляться новые формы исполнения.

1. «Мугам-дзастях» - как вокально – инструментальная форма. Это когда в дзастях входят все разделы и шебе.

2. « Концертный вариант » вокально – инструментального мугама дзастях. В этом варианте исполнитель – ханенде учитывая телевизионные рамки времени исполняет дзастях в сокращенном виде.

3. « Инструментальный мугам » именуемый также дзастяхом. Это когда исполнитель исполняет один раздел или несколько разделов и шебе мугама – дзастяха. Очень часто шебе или несколько шебе представляются как инструментальный мугам.

4. «Мугам - дзастях » который исполняется на народных празднествах и свадьбах. Это когда независимо от времени, мугам исполняется в соответствии с практикой, мастерством и профессионализмом певца – ханенде.

Заметки:

«Мугам - перде» - это не темперированный звук. В представленной записи мугама в показе мугамного звука над звуком фа – диез мы ставим знак (+). Например : если над звуком фа – диез ставится знак +, то этот звук = на четверть тона выше звучит, т.е. фа – диез в сравнении с + фа – диез ниже. Нетемперированные звуки мугам – дзастяха звучат очень впечатляюще и своеобразно.

В разделе «Уззал» ре – бекар 2 октавы, в шикестен - фарс используется ре – диез 2 октавы, на таре ми – бемоль и ми – бекар, на кяманче используется до бекар и до – диез. В нотной записи, - (знак запятой) используется для деления предложений, фраз.

Бардашт «Забул-Сегях» можно начинать с Зил Забула (вместо маненде – хасар, маненде - мухалиф). Выбор « Бардашт» зависит целиком от вкуса исполнителя.

Использование в нотной записи «—» знака обозначает скольжение, используется в значении глиссандо. Знак + (плюс) = обозначает звук мугама выше на четверть тона . Знак – (минус) обозначает, что звук мугама ниже на четверть тона. Разделы мугама обозначенные большими буквами означают – шобе, а малыми буквами – гюше.

ELDAR GUSEIN OGLU ISKENDEROV

BIOGRAPHY

Eldar Gusein oglu Iskenderov was born on August 30th, 1950 in Baku. His family has long standing cultural traditions rooted in ancient times.

His musical talent has come out very early and he, with his absolute musical hearing, was able to successfully hold the entrance examination and enroll in the cello class of the Byul-Byul's Musical School for talented children.

The preference for the music as well as the choice of the cello was not accidental. At the beginning of 20th century his uncle Mamedali Gaibov was an impresario in the troupe of Uzeyir Hajibeyli. His father, the friend of the legendary Niyazi, was born on the same year (with the difference of one day only) as Asaf Zeinalli, who was a composer and also studied the cello in the class of Leopold Rostropovich (the founder of the superb cello school in Azerbaijan).

The teachers of E.Iskenderov were the brilliant masters whom new all the secrets of cello excellence – professors V.Anshelevich and I.Turich and his mentor prof. S.Aliev.

E.Iskenderov successfully graduated from the musician school and continued the study in the Uzeyir Hajibeyli's Azerbaijan State Conservatory (now Musical Academy of Baku).

At the Conservatory graduation he has got the fine references from all members of examination committee, including the one from the committee's chairman Grigory Pekker.

He was awarded with the title of the Laureate and honorary Diploma of the Transcaucasia competition of musicians and All-Union competition of cellists.

All these successes have led him to continue his musical education and professional development in Moscow. He enrolled in traineeship class of prof. T.Priimenko in Tchaikovsky's Moscow State Conservatory. At the same time he was studying the "History of the cello performance" in the class of prof. L.Ginzburg. Continuing the development of the professional excellence, he participated in master-classes of World-known professors M.Rostropovich and G.Kozolupova.

After completion of the excellent education, E.Iskenderov regularly performs on the stage. He plays composition of any level of complication, of the different composers, various period, styles and schools – from Baroque to the most contemporary opuses, for cello-solo or for various groups of the instruments.

E.Iskenderov is the brilliant and artistic musician who has his individual style of the performance. He plays with the beautiful and rich sound, the clear and bright tone and distinctive timbre. His interpretation of every composition is very persuasive.

M.Rostropovich said the following about E.Iskenderov: "I know Eldar Iskenderov from our cooperation in the orchestra and from our personal contact during many years. He is a remarkable musician and the professional of the highest level".

E.Iskenderov performed the cello-solo with the orchestras of the following conductors: Niyazi, R.Abdullayev, R.Melik-Aslanov, N.Rzaev, Y.Adigezalade, V.Dudarova, I.Bezrodny, A.Stepanov, I.Menukhin, V. Šutej, G.Aykal, S.Akçıl and others.

He is a very good member of ensemble and he often plays in various groups of musicians – duets, trios, quartets, and quintets. He also participates in

chamber and symphonic orchestras. Among them are the Uzeyir Hajibeyli's State Symphonic Orchestra (the soloist and the concertmaster of the cello group), the trio of the same orchestra (flute, cello and piano), the State Trio of M.Magomaev's State Philharmony, the Trio "AZERI", "TRIO ISTANBUL", the Ensemble of Modern music "SONOR", the Orchestra "ILHAM", the string quartet of the Azerbaijan Composers Union and the string quartet of Baku Art Center, the Orchestra of Bilkent "BASO"(Ankara) and International Philharmonic Orchestra of three seas "TEKFEN".

With above-mentioned collectives E.Iskenderov successfully performed on the many prestigious stages not only in the countries of former USSR, but in Western Europe, Africa, USA and Japan.

The repertoire of the talented cellist is rather broad. He normally plays not only well-known compositions, but rarely performed opuses. E.Iskenderov is the first performer and tireless promoter of many new compositions of Azerbaijan composers.

His portrait will not be complete if another sphere of his interests will not be noticed. He has prepared for the printing the 2-volumed compilation that includes 21 non-published compositions of Azerbaijan composers. Many of the compositions exist in manuscripts only. This compilation is a very valuable material.

During his musical career E.Iskenderov participated in many prestigious festivals and competition. His success was acknowledged in many diplomas and awards. Moreover, E.Iskenderov took part in jury of many international competitions of musician. He also conducts the master-classes.

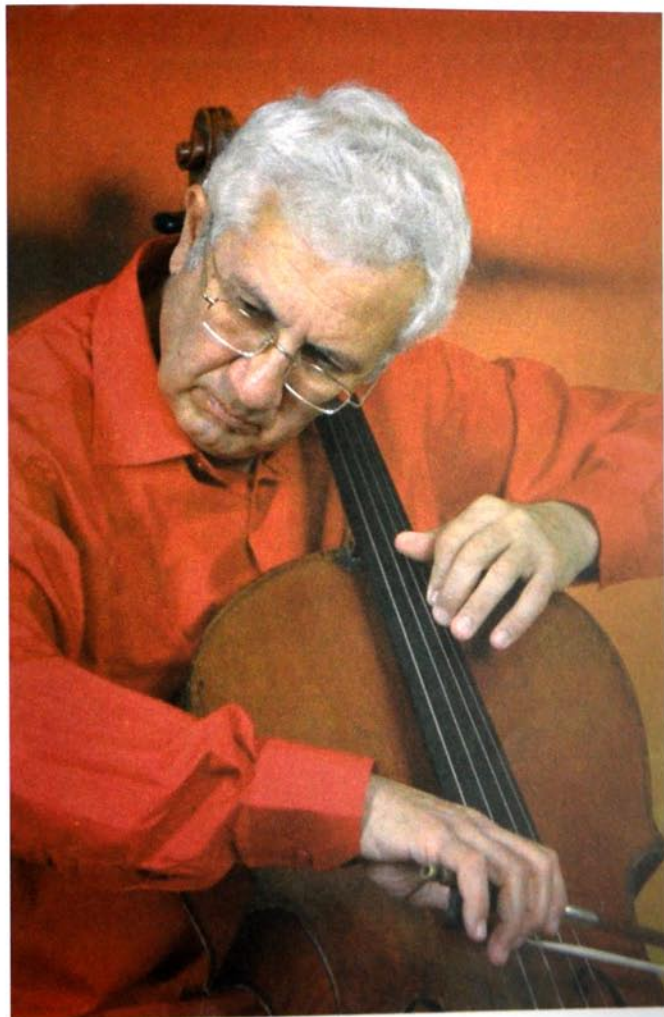
His performance is often broadcasted on TV, he has many records on vinyl, CD and DVD.

E.Iskenderov is very interested in Azerbaijani verbal folk music tradition – mughams. The talented Azerbaijani kemanchist Arif Asadullaev has recorded the music scores of 7 Azerbaijani mughams. It is gratifying that E.Iskenderov

with the support of A.Asadullaev made an arrangement of these mughams for the performance of cello-solo and kept all sections and "*shobe*" in their original form.

I believe this compilation will stimulate the exploration of folk music by many musicians in our country and abroad. I think it is presumable to use this material for educational purposes.

Since 1977 Eldar Iskenderov teaches students. He has trained the whole generation of musicians and there are laureates of international competitions among them. At the present time E.Iskenderov is a professor of the Istanbul State Conservatory. He brings up new musician and continues to be involved in many spheres of his musical interests.



ЭЛЬДАР ГУСЕЙН ОГЛУ ИСКЕНДЕРОВ

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

Эльдар Гусейн оглу Искендеров родился 30 августа 1950-го года в г.Баку в семье, чья генеалогия со стороны обоих родителей имела глубокие культурные традиции, уходящие своими корнями в глубь веков.

Его музыкальная одаренность проявилась очень рано и, обладая врожденным абсолютным слухом, он без какой-либо предварительной подготовки успешно сдал вступительные экзамены и поступил в музыкальную школу для особо одаренных детей им. Бюль-Бюля по классу виолончели.

Выбор музыкального направления, а так же специальности виолончель были отнюдь не случайными. Его дядя Мамедали Ганбов был антрепренером в труппе Узеира Гаджибеяли еще в начале XX-го века. Его отец, друживший с легендарным Ниязи, родился в один год (с разницей всего лишь в один день) с Асафом Зейналлы, который в свою очередь будучи композитором, так же учился игре на виолончели в классе профессора Леопольда Ростроповича (заложившего один из фундаментов в создании прекрасной виолончельной школы в Азербайджане).

Учителями Э.Искендера были блестящие специалисты, знающие все секреты виолончельной исполнительства - это профессора В.Ц.Аншелевич, И.М.Турич и бесценный руководитель и его музыкальный воспитатель проф. С.Г.Алиев.

С успехом завершив музыкальное образование в музыкальной школе, Э.Искендеров продолжил более углубленное освоение своей специальности в стенах Азербайджанской Государственной Консерватории им.Уз.Гаджибеяли (ныне Бакинская Музыкальная Академия).

Отметим, что при завершении консерватории он получил блестящую творческую характеристику как со стороны председателя экзаменационной комиссии проф. Григория Пеккера, так и со стороны всех других членов экзаменационной комиссии. Сюда можно добавить, что за успешное выступление на Закавказском конкурсе музыкантов-исполнителей и Всесоюзном конкурсе виолончелистов он был удостоен Звания Лауреата и Почетного Диплома с этих престижных соревнований.

Все это открывало дорогу к тому, чтобы он продолжил и усовершенствовал свое музыкальное образование в Москве. И вскоре он поступает в аспирантуру-стажировку при Московской Государственной Консерватории им.П.И.Чайковского в класс проф. Т.А.Приймченко, параллельно с этим изучая "Историю Виолончельного Искусства" у проф. Л.С.Гинзбурга. Продолжая усовершенствовать свое мастерство он систематически получает уроки и консультации у всемирно известных профессоров М.Л.Ростроповича и Г.С.Козолуповой.

Получив такое прекрасное музыкальное образование, Э.Искендеров на протяжении всей своей творческой жизни регулярно выступает с сольными концертными программами, исполняя произведения любой степени сложности и композиторов различных эпох, направлений и стилей, начиная с эпохи "Барокко" и

до самых современных композиций, написанных как для виолончели соло, так и для различного рода составов и ансамблей.

На сцене Э.Искендеров - это всегда яркая и артистическая творческая натура, имеющая свой сугубо индивидуальный почерк, и своё исполнительское лицо. Его отличает красивый и насыщенный сочный звукочистый и ясный тон и особый тембр. А каждое сыгранное им сочинение убеждает своей убедительной трактовкой.

Вот как о нем отзывался М.Л.Ростропович: "Знаю Эльдара Искендера по работе с оркестром и по нашему общению в течении многих лет. Считаю его замечательным музыкантом и профессионалом высшего уровня".

Его сольные выступления с оркестром проходили под управлениями: Ниязи, Р.Абдуллаева, Р.Мелик-Асланова, Н.Рзаева, Я.Адигезалзаде, В.Дударовой, И.Безродного, А.Степанова, И.Менухина, В.Шутей, Г.Айкала, С.Акчила и др.

Являясь прекрасным ансамблистом он постоянно выступает в различных составах - дуэтах, трио, квартетах, квинтетах и др. а так же в камерных и симфонических оркестрах. В их числе Государственный Симфонический Оркестр им. Уз.Гаджибеяли (где он был солистом и концертмейстером группы виолончелей), инструментальное трио при БМА им. Уз.Гаджибеяли (флейта, виолончель и ф-но), Государственное Трио Азербайджана при Азербайджанской Государственной Филармонии им.М.Магомаева, Трио "AZERI", "TRIO ISTANBUL", Ансамбль Современной Музыки "SONOR", оркестр "ILHAM", струнный квартет при Союзе Композиторов Азербайджана и струнный квартет при Бакинском Центре Искусств, оркестр из Билькента "BASO" (Ankara) и международный филармонический оркестр трех морей "TEKFEN".

С вышеперечисленными коллективами Э.Г.Искендеров неоднократно и с успехом выступал на многих престижных концертных площадках не только бывшего СССР, но так же и в Западной Европе, Африке, США и Японии.

Репертуар талантливого виолончелиста весьма обширен и при выборе программы он обычно включает не только широко известные опусы, но и редко исполняемые сочинения. Э.Искендеров является первым исполнителем и неустанным пропагандистом многих новых произведений Азербайджанских композиторов.

Его творческий портрет будет неполным без указания другого рода деятельности. Им подготовлен и ждет своего выхода 2-х томный сборник, состоящий из 21-го ранее неопубликованных произведения Азербайджанских композиторов. Многие произведения из этого сборника сохранились в единственном рукописном варианте и представляют собой очень ценный музыкальный материал.

На протяжении всей своей творческой карьеры он выступал на многих престижных фестивалях и конкурсах и обладает многочисленными дипломами и наградами. Кроме этого, Э.Г.Искендеров приглашается на международные конкурсы музыкантов-исполнителей в качестве члена жюри, а так же дает мастер-классы.

Часто выступая по телевидению он имеет большое количество как фондовых записей, так и записей на грампластинках, CD и DVD.

Э.Искендеров проявляет большой интерес и к жанру азербайджанской профессиональной музыки устной традиции-мугаму. Один из талантливых азербайджанских кяманчистов Ариф Асадуллаев впервые записал на ноты 7 азербайджанских мугамов. Отрадно, что в данном сборнике Э.Искендеровым переложены все эти мугамы на виолончель и при содействии их автора А. Асадуллаева он сохранил все разделы и "шобе" в их первоизданном виде.

Думается, что этот сборник послужит стимулом в деле изучения традиционной музыки многими исполнителями как в нашей стране, так и за рубежом. А так же считаю возможным его включение и использование в учебном репертуаре.

С 1977-го года Э.Г. Искендеров занимается и педагогической деятельностью. Им воспитано целое поколение музыкантов, среди которых есть и лауреаты международных конкурсов.

В настоящее время Эльдар Искендеров занимается преподавательской деятельностью в Стамбульской Государственной Консерватории в должности профессора, занимаясь воспитанием новых творческих кадров, а так же весьма активно продолжает свою разностороннюю музыкальную деятельность.

Проф. Земифира Кафарова

ARIF MURTUZA OGLU ASADULLAYEV

SHORT BIOGRAPHY

Arif Murtuza oglu Asadullaev was born on January 17th, 1949 in Buzovna, Baku, in the family of highly intellectual parents.

He has graduated from the Music School No. 10 in Mashtaga.

In 1966, he entered Asaf Zeynally's Secondary Music School in Baku and studied the *kemanca* at the Azerbaijani Folk Orchestra faculty. He graduated in 1970 with honored diploma. After the graduation, he entered the Uzeyir Hajibeyov's Azerbaijan State Conservatoire and continued his education in the faculty of *kemanca*. He graduated from the Conservatory, in 1975.

Arif Asadullaev started his professional career in 1963 as *kemanca*-player at Muslim Magomayev's Azerbaijan State Philharmonic where he worked until 1969. Since 1969 he works as a soloist of the Azerbaijan Folk Orchestra headed by Ahsan Dadashev, the Honored Artist of the Republic of Azerbaijan.

As a relentless promoter of the *mugham* art and a skilful *mugham*-player, Arif Asadullaev actively promotes the Azerbaijan folk music in more than 20 countries worldwide.

A. Asadullaev participated in the Republican competition "Mugham-68" as an accompanist, the XXVI International Folk Festival in 1983 in France, International Folk Festival in 1984 in Austria, and the XII World Festival of Youth and Students in 1985 in Moscow. He has got a number of prizes in those events.

The Fund of Phonograms at the Azerbaijan State TV and Radio JSC stores scores of Mughams - Shur, Shushtar, Rahab, Humayun, Chahargah, Bayati-shiraz, and others, played by Arif Asadullaev.

Arif Asadullaev has a great experience as an accompanist. It is worth noting that he accompanied almost all famous singers of Azerbaijan, such as Yagub Mammadov, Abulfat Aliyev, Hajibaba Huseynov, Islam Rzayev, Agaxan Abdullaev, Zeynab Khanlarova, Shovket Alekberova, Sara Gadimova, Elmira Rahimova, Sakina Ismayilova, and many others.

Arif Asadullaev teaches music since 1967, and he is currently working as an assistant professor at the Uzeyir Hajibeyov's Baku Music Academy. He is the chairman of Folk Music History and Theory faculty since 1997.

Highly professional player and experienced teacher A. Asadullaev is an author of the scientific monographs, compilation sets of scores for musical melodies, "Chahargah" video-films (1999), "Neriman Aliyev-70" CDs record dedicated to the Anniversary of Neriman Aliyev, the Azerbaijan Instrumental Mughams "Humayun", "Bayati-Shiraz-2003", "Rast", "Chahargah - 2005" and school supplies "Shur", "Shushtar", "Zabul Segah - 2006".

Arif Asadullaev is the sole *kemanca*-player and mugham expert who has written the Azerbaijani Instrumental Mughams into the music scores.

Э.Искендеров проявляет большой интерес и к жанру азербайджанской профессиональной музыки устной традиции-мугаму. Один из талантливая азербайджанских кяманчистов Ариф Асадуллаев впервые записал на ноты 7 азербайджанских мугамов. Отрадно, что в данном сборнике Э.Искендеровым переложены все эти мугамы на виолончель и при содействии их автора А. Асадуллаева он сохранил все разделы и "шобе" в их первоизданном виде.

Думается, что этот сборник послужит стимулом в деле изучения традиционной музыки многими исполнителями как в нашей стране, так и за рубежом. А так же считаю возможным его включение и использование в учебном репертуаре.

С 1977-го года Э.Г. Искендеров занимается и педагогической деятельностью. Им воспитано целое поколение музыкантов, среди которых есть и лауреаты международных конкурсов.

В настоящее время Эльдар Искендеров занимается преподавательской деятельностью в Стамбульской Государственной Консерватории в должности профессора, занимаясь воспитанием новых творческих кадров, а так же весьма активно продолжает свою разностороннюю музыкальную деятельность.

Проф. Земфира Кафарова

ARIF MURTUZA OGLU ASADULLAYEV

SHORT BIOGRAPHY

Arif Murtuza oglu Asadullaev was born on January 17th, 1949 in Buzovna, Baku, in the family of highly intellectual parents.

He has graduated from the Music School No. 10 in Mashtaga.

In 1966, he entered Asaf Zeynally's Secondary Music School in Baku and studied the *kemanca* at the Azerbaijani Folk Orchestra faculty. He graduated in 1970 with honored diploma. After the graduation, he entered the Uzeyir Hajibeyov's Azerbaijan State Conservatoire and continued his education in the faculty of *kemanca*. He graduated from the Conservatory, in 1975.

Arif Asadullaev started his professional career in 1963 as *kemanca*-player at Muslim Magomayev's Azerbaijan State Philharmonic where he worked until 1969. Since 1969 he works as a soloist of the Azerbaijan Folk Orchestra headed by Ahsan Dadashev, the Honored Artist of the Republic of Azerbaijan.

As a relentless promoter of the *mugham* art and a skilful *mugham*-player, Arif Asadullaev actively promotes the Azerbaijan folk music in more than 20 countries worldwide.

A. Asadullaev participated in the Republican competition "*Mugham-68*" as an accompanist, the XXVI International Folk Festival in 1983 in France, International Folk Festival in 1984 in Austria, and the XII World Festival of Youth and Students in 1985 in Moscow. He has got a number of prizes in those events.

The Fund of Phonograms at the Azerbaijan State TV and Radio JSC stores scores of *Mughams* - *Shur*, *Shushtar*, *Rahab*, *Humayun*, *Chahargah*, *Bayati-shiraz*, and others, played by Arif Asadullaev.

Arif Asadullaev has a great experience as an accompanist. It is worth noting that he accompanied almost all famous singers of Azerbaijan, such as Yagub Mammadov, Abulfat Aliyev, Hajibaba Huseynov, Islam Rzayev, Agaxan Abdullaev, Zeynab Khanlarova, Shovket Alekberova, Sara Gadimova, Elmira Rahimova, Sakina Ismayilova, and many others.

Arif Asadullaev teaches music since 1967, and he is currently working as an assistant professor at the Uzeyir Hajibeyov's Baku Music Academy. He is the chairman of Folk Music History and Theory faculty since 1997.

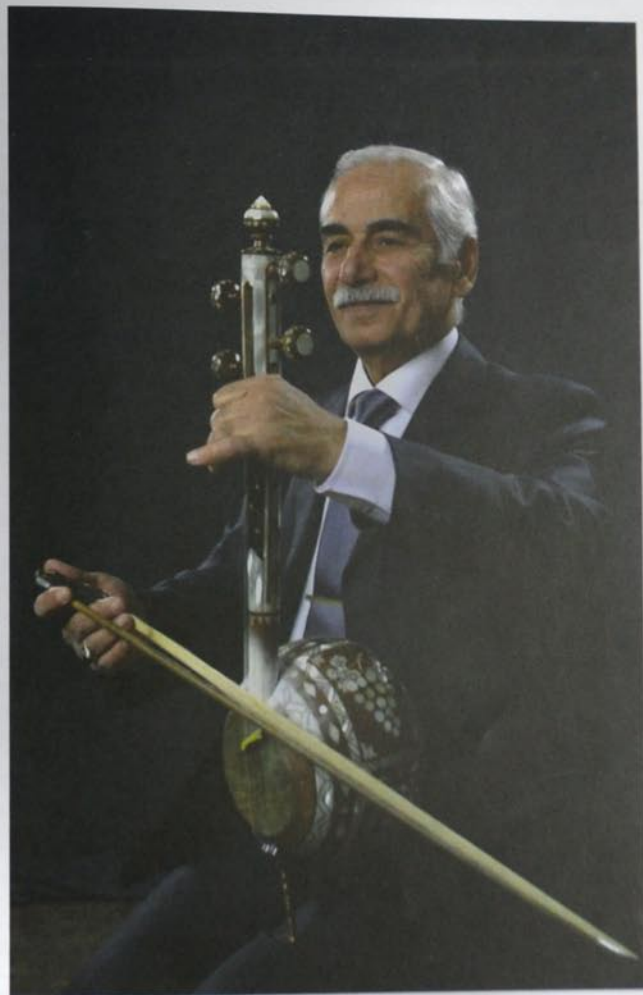
Highly professional player and experienced teacher A. Asadullaev is an author of the scientific monographs, compilation sets of scores for musical melodies, "*Chahargah*" video-films (1999), "*Neriman Aliyev-70*" CDs record dedicated to the Anniversary of Neriman Aliyev, the Azerbaijan Instrumental *Mughams* "*Humayun*", "*Bayati-Shiraz-2003*", "*Rast*", "*Chahargah - 2005*" and school supplies "*Shur*", "*Shushtar*", "*Zabul Segah - 2006*".

Arif Asadullaev is the sole *kemanca*-player and *mugham expert* who has written the Azerbaijani Instrumental *Mughams* into the music scores.

On 16th March 2007 Arif Asadullayev successfully defended his thesis "Instrumental *Mughams* and Their Performance Merits" under the guidance of professor Ramiz Zohrabov, and acquired the academic degree of Ph.D in Art – 17.00.02.

His spouse, Professor Shafiga Eyvazova who is the People's Artist of the Azerbaijan Republic, and first ever woman *kemancha* soloist, works at the Azerbaijan National Conservatoire. His elder daughter Mehri followed her father's career and she is now a *kemancha*-player. A younger daughter Nasrin graduated from the Azerbaijan Oil Academy.

Arif Murtuza oğlu Əsədullayev



1949-cu il yanvar ayının 17-də Bakının Buzovna qəsəbəsində, ziyalı ailəsində anadan olmuşdur.

A.Əsədullayev ilk musiqi təhsilini 10 saylı Maştağa musiqi məktəbində almışdır.

A.Əsədullayev 1966-cı ildə Asaf Zeynallı adına Bakı orta ixtisas musiqi məktəbinin, xalq çalğı alətləri şöbəsinin kamança sinfinə daxil olur və 1970-ci ildə fərqlənmə diplomu ilə, 1970-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının xalq musiqisi kafedrasının kamança sinfinə daxil olur və 1975-ci ildə ali məktəbi müvəffəqiyyətlə bitirir.

1963-cü ildən ifaçılıqla məşğul olmağa başlayan A.Əsədullayev 1969-cu ilə kimi M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında, 1969-cu ildən sonra isə əməkdar artist Əhsən Dadaşovun rəhbərlik etdiyi x.c.ə. ansamblında solist kimi fəaliyyət göstərmişdir.

Azərbaycan xalq musiqisinin təbliğatçısı və layiqincə tərənnümçüsü olan istedadlı kamança ustası Arif Əsədullayev dünyanın 20-dən artıq ölkəsində Azərbaycan xalq musiqisi ifaçısı adını şərəflə qorumuşdur.

A.Əsədullayev "Muğam-68" respublika müsabiqəsində müşayətçi kimi iştirak etmiş, 1983-cü ildə Fransada keçirilən XXVI beynəlxalq folklor festivalının, 1984-cü ildə Avstriyada keçirilən beynəlxalq folklor festivalının və 1985-ci ildə Moskvada keçirilən tələbə və gənclərin XII ümumdünya festivalının iştirakçısı və diplomantı olmuşdur.

A.Əsədullayevin ifasında Şur, Şüştər, Rahab, Hüməyün, Çahargah, Bayat-Şiraz və bir çox muğamlar Azərbaycan Dövlət Teleradio qapalı səhmdar cəmiyyətinin səsə yazma fondunda saxlanılır.

A.Əsədullayev zəngin müşayətçilik təcrübəsinə malik sənətdədir.

1967-ci ildə ifaçılıqla bərabər pedaqoji fəaliyyətlə də məşğul olan A.Əsədullayev 1997-ci ildən bu günə kimi Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi kafedrasında (müəllim, baş müəllim, dosent) professor vəzifəsində çalışır.

Peşəkar ifaçı və təcrübəli pedaqog A.Əsədullayev bir çox tədris proqramlarının, elmi məqalələrin, "Çahargah" dəstgahı adlı tədris video-filminin (1999), N.Əliyevin anadan olmasına həsr olunmuş "N.Əliyev-70" CD-nin, Azərbaycan instrumental muğamları "Hüməyün", "Bayatı-Şiraz-2003", "Rast", "Çahargah"-2005, "Şur", "Şüştər" və "Zabul segah"-2006, "Xarici ölkə bəstəkarlarının Kamança ilə fortepiano üçün işlənmiş iri həcmli əsərləri"-2011 dərs vəsaitlərinin və "Əhsən Dadaşovun rəngləri"-2011 metodik vəsaitinin müəllifidir.

Arif Əsədullayev Azərbaycan instrumental muğamlarını nota salan ilk ustad kamança ifaçısı və muğam bilicisidir.

A.Əsədullayev 2007-ci il mart ayının 16-da professor Ramiz Zöhrabovun rəhbərliyi ilə "Instrumental muğamlar və onların ifaçılıq məziyyətləri" adlı dissertasiya işini müvəffəqiyyətlə müdafiə etmiş, 17.00.02.-"Musiqi sənəti" ixtisası üzrə Sənətşünaslıq namizədi alimlik dərəcəsinə yiyələnmişdir.

Həyat yoldaşı respublikanın xalq artisti, prezident təqaüddçüsü, ilk qadın solist kamança ifaçısı, professor Şəfiqə Eyvazova Azərbaycan Milli Konservatoriyasında çalışır. Ata-anası kimi Mehri qızı da kamança ifaçısıdır və hal-hazırda Milli Konservatoriyanın müəllimidir. Nəsrin qızı isə Azərbaycan Neft Akademiyasının məzununu, dövlət qulluqçusudur.

MÜNDƏRICAT

Müəllifdən	5
Muğam dəstgahları haqqında	7
Azərbaycan muğam dəstgahlarında istifadə olunan terminlər bunlardır	8
Rast muğamı	9
Şur muğamı	10
Zabul segah muğamı	11
Çahargah muğamı	11
Bayatı-Şiraz muğamı	12
Şüştər muğamı	12
Hüməyün muğamı	13
Eastern music and western instruments	15
Mugham "Rast" ("Rast")	19
Mugham "Şur" ("Shur")	19
Mugham "Zabul segah" ("Seygah")	19
Mugham "Çahargah" ("Chahargah")	20
Mugham "Bayatı-Şiraz" ("Bayatı-Shiraz")	20
Mugham "Şüştər" ("Shushter")	21
Mugham "Hüməyün" ("Humayun")	21
Восточная музыка и музыкальные инструменты запада	22
Муғам "Rast" ("Раст")	27
Муғам "Şur" ("Шур")	27
Муғам "Zabul Segah" ("Сегях")	28
Муғам "Çahargah" ("Чахаргях")	28
Муғам "Bayatı-Şiraz" ("Баяты Шираз")	29
Муғам "Şüştər" ("Шуштер")	30
Rast	31
Şur	51
Zabul Segah	69
Çahargah	89
Bayatı Şiraz	110
Şüştər	126

Humayun	135
Summary	146
Mugam-Destgahs	148
Notes	149
Резюме	151
К вопросу о мугам = диятгалах	155
Eldar Gusein oğlu Iskenderov Biography	157
Эльдар Гусейн оглы Искендеров Творческий портрет	162
Arif Murtuza oğlu Asadullayev Short Biography	165
Arif Murtuza oğlu Əsədullayev	168

ELDAR İSGƏNDƏROV, ARİF ƏSƏDULLAYEV

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının

90 illik yubileyinə ithaf olunur.

7 KLASSİK AZƏRBAYCAN MUĞAMI

solo VIOLONÇEL üçün işləmə

Dərs vəsaiti

«Elm və təhsil» nəşriyyatının direktoru:
professor Nadir MƏMMƏDLİ

Dizayn: Vüsal Dadaşov
Texniki redaktor: Rövşanə Nizamiqızı
Not qrafikası: Eldar İsgəndərov

Yığılmağa verilmiş **02.04.2011.**
Çapa imzalanmış **29.04.2011.**
Şorti çap vərəqi **12,5**. Sifariş № **80**.
Kəğız formatı **60x84 1/8**. Tiraj **500**.

Kitab «Elm və təhsil» nəşriyyat-poliqrafiya
müəssisəsində səhifələnilib çap olunmuşdur.

E-mail: elm_ve_tehsil@box.az

Tel: 497-16-32, 050-311-41-89

Ünvan: Bakı, İçərişəhər, 3-cü Maqomayev döngəsi 8/4.

