

Fazilə Nəbiyeva



ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN  
ELMİ İRSİNDƏ  
AZƏRBAYCAN MƏQAMLARININ  
NƏZƏRİ ƏSASLARI

**Fazilə Nəbiyeva**

**ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN  
ELMİ İRSİNDƏ AZƏRBAYCAN  
MƏQAMLARININ NƏZƏRİ ƏSASLARI**

*Üzeyir Hacıbəylinin anadan olmasının 140 illiyinə həsr olunur*

**BAKİ-2025**

Redaktor:

**Lalə HÜSEYNOVA**

*sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
professor, Əməkdar incəsənət xadimi*

**Fazilə NƏBİYƏVA.**

**ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ELMİ İRSİNDƏ AZƏRBAYCAN  
MƏQAMLARININ NƏZƏRİ ƏSASLARI.**

Bakı: *“AFPolıqrAF”*, 2025,– 120 səh.

*Musiqişünaslara və bəstəkarlara ünvanlanan bu kitabda dahi Azərbaycan bəstəkarı, şərq dünyasının novator sənətkarı, böyük mütəfəkkir, musiqişünas alim, görkəmli ictimai xadim, bənzərsiz pedaqoq Üzeyir Hacıbəylinin yazdığı “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi fundamental əsərindən bəhs olunur. Ölməz sənətkarın uzun illər gərgin elmi-yaradıcılıq axtarışları nəticəsində ərsəyə gətirdiyi bu qiymətli tədqiqat işinin Azərbaycan musiqişünaslığı üçün böyük əhəmiyyəti, yüksək dəyəri nəzərə çatdırılır. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının ayrı-ayrı arxiv mənbələrinin fondlarında qorunan əlyazmaları ilə müqayisəsi hazırkı araşdırmanın əsasını təşkil edir. XX əsr Azərbaycan musiqi elmi sferasında yeni səhifənin başlanğıcı olan Üzeyir bəyin bu qiymətli elmi işinə rus musiqişünasları tərəfindən verilən yüksək dəyər və yanaşmalar da təqdim olunan hazırkı kitabda oxucu kütləsinin nəzərinə çatdırılır.*

**ISBN 978-9952-598-32-2**

© F.R.Nəbiyeva, 2025

# İÇİNDƏKİLƏR

|                                                                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| REDAKTORDAN.....                                                                                                           | 4   |
| GİRİŞ.....                                                                                                                 | 6   |
| I FƏSİL.                                                                                                                   |     |
| Ü.HACIBƏYLİNİN “AZƏRBAYCAN XALQ MUSIQISININ<br>ƏSASLARI” ƏSƏRİNİN YARANMA TARİXİ VƏ<br>MUSIQİŞÜNASLIQDAKI ƏHƏMİYYƏTİ ..... | 10  |
| II FƏSİL.                                                                                                                  |     |
| Ü.HACIBƏYLİNİN ƏLYAZMALARINDA AZƏRBAYCAN<br>MUSIQISININ MƏQAM SİSTEMİNİN ÖYRƏNİLMƏSİ.....                                  | 34  |
| 2.1. Əsas məqamların nəzəri əsasları.....                                                                                  | 34  |
| 2.2. Əlavə məqamların nəzəri əsasları.....                                                                                 | 64  |
| III FƏSİL.                                                                                                                 |     |
| Ü.HACIBƏYLİNİN ƏLYAZMALARINDA DƏSTGAHLARIN<br>MƏQAM ƏSASININ ARAŞDIRILMASI.....                                            | 76  |
| NƏTİCƏ.....                                                                                                                | 91  |
| ƏLAVƏLƏR.....                                                                                                              | 94  |
| İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT.....                                                                                            | 106 |

## REDAKTORDAN

Üzeyir Hacıbəyli orta əsr Azərbaycan musiqişünaslarından sonra XX əsrdə Şərq dünyasının musiqi elmində və bəstəkar yaradıcılığında silinməz izlər qoymuş qüdrətli simasıdır. Onun “Leyli və Məcnun”, “Koroğlu”, “Arşın mal alan” kimi bənzərsiz səhnə əsərləri, kamera-instrumental və vokal nümunələri, müxtəlif janrlarda qələmə aldığı dahiyənə bəstələri sənətkarın elmi araşdırmaları ilə üzvi bağlılıq təşkil edir. Bütün bunlar onun fərdi yaradıcılıq axtarışlarının nəticəsi kimi “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi əsərində əksini tapır. Şübhəsiz ki, Üzeyir bəyin çoxillik zəhmətinin nəticəsi kimi ərsəyə gətirdiyi bu qiymətli kitab-risalə Azərbaycan musiqisini tədqiq edənlərin, habelə milli musiqi qanunauyğunluqları əsasında əsər bəstələyənlərin masaüstü kitabıdır.

Ü.Hacıbəylinin elmi əsərinin bir sıra əsas müddəaları ilk dəfə hələ 1919-cu ildə “İstiqlal” məcmuəsində “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” adlı fundamental məqaləsində işıq üzü görmüşdü. Məlum səbəblərdən bu məqalə sovet dönməsində üzə çıxarılmamış, lakin bəstəkar məhz bu məqalədən təkanlanaraq onun məqam nəzəriyyəsi ilə bağlı müddəalarını davamlı olaraq inkişaf etdirmiş və nəhayət, 1945-ci ildə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adı ilə geniş elmi dairələrə təqdim etmişdir. Öncə rus dilində işıq üzü görmüş tədqiqat, sonradan Azərbaycan və ingilis dillərində çapdan çıxdı. İlk nəşrindən uzun illər keçməsinə baxmayaraq, kitaba dərs vəsaiti kimi maraq indi də davam etməkdədir. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərindən ali və orta ixtisas təhsil müəssisələrində, həmçinin musiqi və incəsənət məktəblərində Azərbaycan məqamlarının tədrisi prosesində istifadə olunur. Kitabın əvvəllər kiril əlifbası ilə işıq üzü görmüş nəşrləri ilə yanaşı, son illərdə latın qrafikalı Azərbaycan əlifbası ilə 2010, 2014 və 2019-cu illərdə nəşr edilmiş nümunələri də mövcuddur.

Musiqişünas Fazilə Ramiz qızı Nəbiyeva tərəfindən qələmə alınmış “Üzeyir Hacıbəylinin elmi irsində Azərbaycan məqamlarının nəzəri əsasları” adlı araşdırmasında böyük alimin elmi əsərinin yazılma tarixçəsinə, onun musiqişünaslığımız üçün yüksək əhəmiyyətinə toxunulub. Fazilə xanım bu tədqiqata Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında təhsil aldığı illərdə (2003-2007) başlayıb. “Azərbaycan xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasının müdiri, sənətsünaslıq elmləri doktoru, professor Ramiz Zöhrabovun tövsiyəsi və kafedranın professoru Cəmilə Həsənovanın elmi rəhbərliyi ilə bakalavr buraxılış işi yazan gənc musiqişünas bu mövzuya marağını növbəti təhsil pilləsində də itirməyib. Belə ki, o, Azərbaycan Milli Konservatoriyasındakı təhsil illərində (2008-2010) yazdığı “Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına dair əlyazmaları” adlı magistr dissertasiyasında böyük alimin kitabının nəşr variantını AMEA-nın Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun arxiv fondlarında və bəstəkarın Bakıdakı ev muzeyində qorunan əlyazmaları ilə müqayisəli şəkildə tədqiqata cəlb edərək genişləndirib. Araşdırmalar nəticəsində çox maraqlı elmi faktlar üzə çıxarılıb və qeyd etmək lazımdır ki, hazırda təqdim olunan tədqiqat işi bu istiqamətdə yazılmış ilk araşdırma kimi böyük maraq doğurur.

Kitab giriş, üç fəsil, nəticə və əlavədən ibarətdir. Müəllif magistr dissertasiyasındakı fəsil ardıcılığını onun çap variantında da olduğu kimi saxlayıb və 2007-ci ildə professor R.Zöhrabov tərəfindən söylənilən tövsiyəni nəzərə alaraq araşdırmasını nəşrə təqdim edib.

Ümidvaram ki, magistr dissertasiyası əsasında nəşrə hazırlanmış bu elmi iş Üzeyir bəyin məqam konsepsiyasını araşdıranların diqqətini cəlb edəcək, onun nəzəriyyəsində sual doğruran məsələlərə qismən də olsa aydınlıq gətirərək dahi bəstəkarın, böyük musiqişünas-alimin 140 illik yubileyinə gözəl töhfə olacaqdır.

**Lalə Hüseynova**

*Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
professor, Əməkdar incəsənət xadimi*

## GİRİŞ

**Mövzunun aktuallığı.** Dahi bəstəkar və musiqişünas Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabı Azərbaycan musiqi elm tarixinə qızıl hərflərlə yazılmışdır. Bu əsər XX əsr Azərbaycan musiqişünaslığının inkişafında yeni mərhələ açmışdır. Üzeyir bəyin elmi işi 1945-ci il nəşrinə qədər müəyyən inkişaf mərhələlərindən keçərək mükəmməl forma almışdır. O, kitabın bölmələrində toxunduğu mövzuları sələflərindən fərqli olaraq yeni və müasir təfsirdə işləmişdir. Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental elmi əsəri üzərində apardığımız tədqiqatlar, eləcə də kitabın müxtəlif illərə aid olan əlyazmaları elmi fikrin inkişafı üçün olduqca maraqlıdır. Əlyazmalarda Azərbaycan musiqi elmi üçün bu gün də öz aktuallığını itirməyən çox maraqlı və dəyərli məsələlər əks olunmuşdur. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının çoxsaylı əlyazmalarında alimin elmi axtarışları, gələcək yaradıcı planları, məqam konsepsiyasının yaranma prosesi özünü aydın şəkildə əks etdirmişdir.

Ü.Hacıbəylinin adı çəkilən kitaba dair mövcud olan əlyazmalarını zəngin informasiya mənbəyi kimi səciyyələndirmək mümkündür. Onlarda Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ifadəçilik, musiqi alətləri, musiqi janrları, muğamlar, tetraxordların əmələ gəlmə qaydaları və birləşmə üsulları, məqamlar və onlarda musiqi bəstələmək qaydaları, kadensiyalar, ritm, səs sistemi və muğam dəstgahlar barədə məlumat verilmişdir.

**Mövzunun işlənmə dərəcəsi.** Ü.Hacıbəylinin elmi yaradıcılığı daim tədqiqatçıların diqqət mərkəzində olmuşdur. Musiqişünaslar bu mövzuda monoqrafiyalar, elmi məqalələr yazmışlar. Ü.Hacıbəylinin tələbəsi olmuş Məmmədsaleh İsmayılov araşdırmalarında [49, 50, 51] onun yolu ilə gedərək böyük alimin elmi yaradıcılığını davam etdirmişdir. M.İsmayılovdan sonra da bu mövzu

musiqişünaslar tərəfindən işlənilmişdir. Zemfira Səfərova [75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 141], Ramiz Zöhrabov [88, 89, 90, 91, 92] öz araşdırmalarını bu istiqamətdə aparmışlar.

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının ilk redaktoru olmuş Kövkəb Səfəraliyeva [136, 137, 138, 139, 140] özünün elmi məqalələrində Ü.Hacıbəylinin kitabının yaranma tarixi barədə qiymətli məlumat vermişdir. K.Səfəraliyeva ilə yanaşı, Rəna Məmmədova [64, 65, 66], Fərəh Əliyeva [24], Tahirə Kərimova [55], Nərgiz Şəfiyeva [83, 84], Cəmilə Həsənova [42, 43, 44, 45, 120] da tədqiqatlarında “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində öz əksini tapmış müddəaların şərhini vermişlər.

Onu da qeyd edək ki, Ü.Hacıbəylinin elmi yaradıcılığı rus musiqişünaslarının da diqqətini cəlb etmişdir. Belə ki, Viktor Belyayev [100, 101], Viktor Vinoqradov [103, 104], Viktor Krivonosov [133], Evqeniya Bokşanina [102] kimi alimlər Ü.Hacıbəylinin elmi yaradıcılığına rus musiqişünaslıq elminin tələbləri mövqeyindən yanaşmışlar.

Bütün bunlarla yanaşı, Ü.Hacıbəylinin həyat və yaradıcılığına həsr olunmuş tədqiqatlar da aparılmışdır. Bu baxımdan, Elmira Abasova [1, 93], Xurşud Ağayeva [8, 9, 10] və publisist Cahid Quliyevin [59] araşdırmalarını qeyd edə bilərik. Gülnaz Abdullazadə [2], Həsən Adıgözəlzadə [6, 7], Əfrasiyab Bədəlbəyli [18, 19, 98, 99, 146], Elxan Babayev [14] də tədqiqatlarında Ü.Hacıbəylinin elmi yaradıcılığına münasibət bildirmişdir.

Yuxarıda adlarını çəkdiyimiz müəlliflərin əsərlərində Ü.Hacıbəylinin elmi yaradıcılığı ilə bağlı fikirlər, eləcə də bəstəkarlıq fəaliyyəti ilə əlaqədar olan bir çox məsələlər öz əksini tapmışdır.

**Tədqiqatın elmi yeniliyi.** “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının müxtəlif illərə aid olan çoxsaylı əlyazmaları arxivlərdən üzə çıxarılaraq tədqiqata cəlb olunmuşdur. Bundan başqa həmin əlyazmalar “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının nəşr variantı və çap olunmuş məqalələri ilə müqayisə edil-

mişdir. Müqayisəli təhlil nəticəsində fərqli cəhətlər üzə çıxarılmışdır. Onu da qeyd edək ki, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun, Ü.Hacıbəylinin ev muzeyinin arxiv fondunda qorunub saxlanılan əlyazmaları onun elmi irsinin öyrənilməsində böyük rol oynayır. Əlyazmaların tədqiqat obyektinə çevrilməsi və araşdırmalara cəlb olunması Ü.Hacıbəylinin elmi irsinin öyrənilməsində mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

**Tədqiqatın məqsəd və vəzifələri.** Tədqiqatın məqsədi Ü.Hacıbəylinin əlyazmalarını araşdırmaq və “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabı ilə müqayisə etməkdən ibarətdir. İlk öncə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərinin əlyazmaları bəstəkarın ev muzeyinin və Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun arxiv fondlarından üzə çıxarılmışdır. Onlar tədqiq olunaraq, bəzi hissələri isə bizim tərəfimizdən rus dilindən azərbaycan dilinə tərcümə edilərək hazırki araşdırmada istifadə olunmuşdur. Əlyazmalar tədqiq olunduqdan sonra “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının nəşr variantı ilə müqayisə edilmişdir.

**Tədqiqatın metodoloji əsası.** Tədqiqat aparılarkən ilkin olaraq müqayisəli təhlil metodundan istifadə olunmuşdur. Tədqiqatın metodoloji bazasını Üzeyir Hacıbəyli və onun yaratdığı musiqişünaslıq məktəbinin yetirmələri olan E.Abasova, G.Abdullazadə, H.Adıgözəlzadə, X.Ağayeva, E.Babayev, Ə.Bədəlbəyli, F.Əliyeva, C.Həsənova, M.İsmayilov, T.Kərimova, X.Məlikov, R.Məmmədova, K.Səfəreliyeva, Z.Səfərova, N.Şəfiyeva, R.Zöhrabov və rus musiqişünas alimlərindən olan V.Belyayev, V.Vinoqradov, V.Krivosov kimi alimlərin əsərlərində işlənilmiş metodologiya əsas götürülmüşdür.

**Tədqiqatın obyektini** Ü.Hacıbəylinin elmi yaradıcılığının öyrənilməsi və “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının əlyazma variantlarının araşdırılması təşkil edir.

**İşin elmi təcrübi əhəmiyyəti.** “Azərbaycan xalq musiqisinin

əsasları” kitabı samballı tədqiqat əsəridir. Burada qoyulan məsələlər və onların şərhı əsərin dərin araşdırmalara söykəndiyini deməyə əsas verir. Vurğulayaq ki, əlyazmalar öyrənildikdən sonra musiqişünaslıq sahəsində gələcək elmi araşdırmalarda istifadə oluna bilər. Fikrimizcə, əlyazmaların hər birini ayrı-ayrılıqda elmi tədqiqata cəlb etmək mümkündür. Bütün əlyazmalar Azərbaycan dilinə tərcümə edilib, çap olunaraq musiqi elm ictimaiyyətinə təqdim oluna bilər. Əlyazmalardan zəngin informasiya mənbəyi kimi bəhrələnmək mümkündür. Onlardan elmi tədqiqat işlərində də istifadə etmək olar. Əlyazmaların araşdırılması Ü.Hacıbəylinin elmi irsinin öyrənilməsində müstəsna əhəmiyyət kəsb edir.

Böyük alimin yaratdığı çox zəngin və qiymətli musiqi yaradıcılığını, elmi irsini tədqiq edib öyrənmək bu günkü musiqişünaslıq üçün olduqca vacib və labüddür. Biz də bunu nəzərə alaraq araşdırmalarımızı aparmışıq.

**İşin strukturu.** Hazırkı tədqiqat işi giriş, üç fəsil, nəticə, ədəbiyyat siyahısı və əlavədən ibarətdir. İlk fəsil “Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərinin yaranma tarixi və musiqişünaslıqdakı əhəmiyyəti” adlanır. Burada musiqişünas alimlərin, bəstəkarların Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi-fundamental əsərinə dair mülahizələri əks olunmuşdur.

İkinci fəsili “Üzeyir Hacıbəylinin əlyazmalarında Azərbaycan musiqisinin məqam sisteminin öyrənilməsi” adlandırmışıq. Bu fəsil iki bölmədən ibarətdir. Birinci bölmə əsas məqamların, ikinci isə əlavə məqamların nəzəri əsaslarına həsr olunub.

Üçüncü fəsil isə “Üzeyir Hacıbəylinin əlyazmalarında dəstgahların məqam əsasının araşdırılması” adlanır. Bu fəsildə əlyazmalarda göstərilən muğam dəstgahlar və onların şöbələri əks olunmuşdur.

## I FƏSİL

### ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN “AZƏRBAYCAN XALQ MUSİQİSİNİN ƏSASLARI” ƏSƏRİNİN YARANMA TARİXİ VƏ MUSİQİŞÜNASLIQDAKI ƏHƏMİYYƏTİ

Hər bir yaradıcı şəxsiyyətin, elm xadiminin nəşr olunmuş və ya heç işıq üzü görməmiş əsərlərinin, müxtəlif insanlara ünvanlanmış məktubları, teleqramları, əlyazmaları müəllifin vəfatından sonra onun gələcək elmi-yaradıcı planlarından xəbər verən qiymətli məlumat mənbəyinə çevrilirlər. Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının əlyazmaları da bu qəbildəndir. Onun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı kitabı üzərində apardığımız tədqiqatlar, eləcə də bu əsərin müxtəlif illərə aid olan əlyazmaları elmi fikrin inkişafı üçün olduqca maraq kəsb edir.

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun, Ü.Hacıbəylinin ev muzeyinin arxiv fondlarında qorunub saxlanılan əlyazmaları onun elmi irsinin öyrənilməsində əvəzsiz rol oynayan qiymətli sənədlərdir. Onu da qeyd edək ki, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının əlyazmaları rus dilindədir. (Hazırkı araşdırmada istifadə olunmuş əlyazmaların bəzi hissələrinin tərcüməsi bizə məxsusdur- F.N).

Üzeyir bəyin özünün qeyd etdiyinə görə bu əsər onun uzun illər boyu şəxsi müşahidələrinə əsaslanaraq apardığı gərgin elmi-yaradıcılıq axtarışlarının bəhrəsidir. Onun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərinin üzərində yazılma illəri göstərilən və qeyd olunmayan müxtəlif illərə aid olan əlyazmaları vardır ki, bu da alimin uzun illər boyu apardığı elmi axtarışlarını bir daha təsdiq edən mühüm faktlardandır. Üzərində yazılma illəri əksini tapan əlyazmalar aşağıdakılardan ibarətdir. “Azərbaycan Türk xalq musiqisinin əsasları haqqında əsərinə dair materiallar” adlanan əlyazma 1933-

cü ilə aiddir [106]. 1941-ci ildə yazılmış və “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlanan əlyazma isə Ü.Hacıbəylinin ev muzeyinin arxiv fondundan götürülmüşdür [119]. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” adlı əlyazma 1942-ci ildə qələmə alınıb [110]. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları haqqında” adlanan əlyazma 1943-cü ilə aiddir [107]. Üzərində 1944-cü il göstərilən əlyazma isə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlanır [118].

Bundan başqa yazılma illəri müəllif tərəfindən göstərilməyən əlyazmalar da mövcuddur. Həmin əlyazmalar bunlardır: “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” [108; 109], “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” [111], “Azərbaycan xalq musiqi nəzəriyyəsi” [112], “Azərbaycan musiqisinin əsasları” [113], “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına dair pərakəndə qeydlər” [114], “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları haqqında” əsərindən bir hissə [115], “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” [116], “Azərbaycan və Türk musiqisinin əsasları haqqında əsərə yazılmış müqəddimə” [117]. Onu da qeyd edək ki, bütün bu əlyazmalar rus dilindədir.

Ü.Hacıbəylinin qeyd etdiyimiz əlyazmaları zəngin informasiya mənbəyi kimi mühüm əhəmiyyətə malikdir. Onlarda Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ifadəliliyi, musiqi alətləri, musiqi janrları, muğamlar, tetraxordların əmələ gəlmə qaydaları, tetraxordların birləşmə üsulları, məqamlar və onlarda musiqi bəstələmək qaydaları, kadsensiyalar, ritm, səs sistemi haqqında məlumat əks olunmuşdur.

Onu da bildirək ki, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabı 1945-ci il nəşrinə qədər müəyyən təkamül və inkişaf mərhələlərini keçərək mükəmməl forma almışdır. Üzeyir bəy kitabın bölmələrində toxunduğu mövzuları sələflərindən fərqli olaraq yeni təfsirdə işləmişdir. Onlardan biri Azərbaycan musiqisini dünya musiqi mədəniyyəti miqyasında universal alət hesab olunan fortepiano-nun temperasiyasına uyğunlaşdırılmasında özünü göstərmişdir. Orta əsr musiqi traktatlarına istinad edərək belə qənaətə

gəlir ki, həmin dövrün musiqisi ud alətinin temperasiyasına uyğun idi. Üzeyir bəyin müasirliyi həm də onda idi ki, o, keçmişə əsaslanaraq Azərbaycan musiqisini müasir dövrlə qovuşdura bilən mütəfəkkir idi. Alətin temperasiyasına uyğunlaşdırma zamanı məqam səsqatarı daxilində də müəyyən nisbi dəyişikliklər meydana gəlir. Bu da təkamül və inkişaf prosesi ilə əlaqədardır. Onu da qeyd edək ki, hətta Ü.Hacıbəylinin özünün yaratdığı yeni sistem də inkişaf prosesində təkmilləşmişdir. Belə ki, hansısa məqamları biz onun əlyazmalarında, məqalələrində görürüksə, kitabda isə onlara ya rast gəlmirik, ya da dəyişilmiş şəkildə müşahidə edirik.

Alimin elmi fikirləri 1919-cu ildə çap olunmuş “Azərbaycan Türklərinin musiqisi haqqında” [29, s. 74], 1925-ci ildə dərc edilmiş “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” [35, s. 215-225], 1928-ci ildə işıq üzü görmüş “Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında” [35, s. 254-257] və 1939-cu ildə çap olunmuş “Musiqidə xəlqilik” [35, s. 322-325] adlanan məqalələrində də öz əksini tapmışdır.

Üzeyir bəy yaratdığı məqam konsepsiyasını avropa musiqi sistemi ilə üzvi surətdə birləşdirməyə nail olmuşdur. O, haqlı olaraq avropa musiqi sistemini yeni sistem musiqisi adlandırmışdır. Çünki, bu sistem də müəyyən inkişaf dövrü keçirmiş və formalaşmışdır.

Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində lad anlayışından istifadə etmişdir. Biz isə hazırki araşdırmamızda onu məqamla əvəz edirik. O, kitabının “İlk söz” adlanan bölməsində aşağıda göstərilən mühüm məsələlərin musiqişünasların diqqətini cəkcəyini bildirmişdir.

1) Səsqatarlarının qurulmasında kvarta, kvinta və seksta konsekvntliyi;

2) Artırılmış sekundanın əmələ gəlməsi;

3) Tetraxordların dörd üsulla birləşməsi.

Üzeyir bəy yazır: “Zənnimizcə, bu göstərilənlərin hamısı musiqi elmi üçün müəyyən bir əhəmiyyətə malikdir və qədim xalqla-

rın əməli musiqisindən izlər qalmadığı üçün bunlar həmin xalqların musiqisini öyrənmək sahəsində həll olunmamış məsələləri aydınlaşdırmağa kömək edəcəkdir. Yuxarıda göstərilən müddəalar isə bilavasitə əməli Azərbaycan musiqisindən çıxarılmış nəticələrdir” [36, s. 12].

Üzeyir bəyin əlyazmalarında diqqətimizi cəlb edən cəhətlərdən biri də onun elmi-yaradıcılıq planları sırasına Yaxın və Uzaq Şərq xalqlarının, eləcə də SSRİ xalqlarının musiqi nəzəriyyəsini təhlil etmək və Azərbaycan musiqi sistemi ilə müqayisəli araşdırmaq olmuşdur.

Üzeyir bəyin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” adlanan əlyazmasında orta əsrlər və müasir sistemdə yunanlarda tetraxordlar, onların növləri, tetraxordların istiqaməti və birləşməsi, bərabər və qeyri-bərabər tetraxordların birləşməsi, yəni məqamların birləşməsinin yaranması, konsekvantlik müddəaları ilə bağlı iş planı ilə qarşılaşırıq [108]. Yunan sistemi ilə yanaşı, Yaxın və Uzaq Şərq xalqlarının (çin, hind), Yaxın Şərq xalqlarının (ərəb, türk, fars), SSRİ xalqlarının (qazax, qırğız, tatar, tacik, özbək, türkmən, krım) və Azərbaycan musiqi sisteminin öyrənilməsi də onun iş planına daxil idi.

Musiqişünas-alim əlyazmalarında Azərbaycan musiqi sisteminin ərəb-iran və qədim yunan musiqi sistemi ilə oxşar cəhətlərini də qeyd etmişdir. Onun fikrincə, ərəb-iran musiqi sistemi ilə yaxınlıq özünü daha çox muğamların adlarında, musiqi alətlərində, ifaçılıq manerasında, unison oxumada göstərmişdir. Bu barədə Üzeyir bəy özünün “Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında” məqaləsinin giriş bölməsində də məlumat vermişdir [35, s. 254]. Fikrimizcə, xalqlar arasında ortaq mədəni cəhətlər tarixi hadisələrlə əlaqədar olaraq onların bir-birinə qarşılıqlı təsir göstərməsi və bəhrələnməsi nəticəsində baş vermişdir.

Üzeyir bəyin fikirlərinə əsaslanaraq, obrazlı şəkildə bütün xalqların musiqisini bir ağacın çoxşaxəli budaqlarına bənzətmək

olar. Digər tərəfdən isə, qeyd etmək lazımdır ki, şərq xalqlarının musiqisi ilə bağlı əlyazmadakı fikirlər böyük musiqişünas alimin daha geniş elmi planlarından xəbər verməklə yanaşı gələcəkdə bu istiqamətdə yeni tədqiqatların aparılmasına da təkan verir.

Ü.Hacıbəyli 1943-cü ilə aid əlyazmada “Azərbaycan musiqi sistemi”nin beş müxtəlif inkişaf mərhələsindən keçdiyi mülahizəsini irəli sürür [107]. Birinci mərhələ: bizim səsqatarının beş pilləli olması (pentatonika).

İkinci mərhələ: diatonik yarım tonun meydana gəlməsi.

Üçüncü mərhələ: desima həcmində diatonik quruluşlu xalis kvartal səsqatarının meydana gəlməsi.

Dördüncü mərhələ: əksildilmiş oktava həcmində xalis kvintalı səsqatarının meydana gəlməsi.

Beşinci mərhələ: undesima həcmində yarı xalis kvartal, yarı xalis kvintalı səsqatarının meydana gəlməsi.

Göründüyü kimi, Ü.Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsi Azərbaycan musiqisinin inkişaf prosesini və nailiyyətlərini yekunlaşdıran, əsaslandıran bir konsepsiya kimi meydana gəlmişdir.

Ü.Hacıbəyli bu əsərin yaranması ilə bağlı “Mən nə yaradıram” adlanan məqaləsində belə yazır: “Azərbaycan türk xalq musiqisinin əsasları” adında yazmaqda və üzərində işləməkdə olduğum əsər ən mühüm məsələlərdən biridir. Bu əsər üzərində mən 10 ildən artıqdır ki, işləyirəm. Bu müddət içərisində həmin əsərimi əməli tərcümə və sınaq nəticəsi olaraq bir neçə dəfə dəyişib yeniləşdirmiş və bir çox yerlərini təshih etmişəm. Əsər özü nisbətən kiçik bir şey olsa da mündəricəsində bəhs edilən məsələlər ümumi musiqi xadimləri üçün əhəmiyyətlidir və “Şərq musiqi” problemləri hesab edildiyinə görə elmi və əməli əsaslara müvafiq gəlməsini tələb edir” [35, s. 260]. Göründüyü kimi, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsəri çoxillik gərgin zəhmətin, məhsuldar axtarışların bəhrəsidir. Bu əvəzolunmaz tədqiqat işi Azərbaycan musiqi elmi tarixində qiymətli səhifədir.

Bu barədə kitabın ilk redaktoru olmuş Kövkəb Səfəraliyevanın “Ü.Hacıbəyovun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarının yaranmasına dair” adlı məqaləsində qələmə aldığı xatirələr çox dəyərlidir. O, yazır: “Ü.Hacıbəylinin kitabı adi olmadığı kimi, mənim işim də xarakter və formasına görə bir qədər qeyri-adi idi” [140, s. 25-26]. Kövkəb xanımın yazdığına görə redaktə etmə metodunu müəllif özü təklif etmişdi. Və bir şərt olaraq qoymuşdu ki, onun dərslərində iştirak edib, ladları mənimsəsin. O, bildirir ki, Üzeyir bəyin tələbələri ilə olan dərs prosesi üç il ərzində ona xalq musiqisinin nəzəriyyəsini başa düşməyə kömək edirdi. Ü.Hacıbəylinin işinin elmi problemini mənimsəyərək, o, tədricən xalq musiqisinin özü ilə dərindən tanış olurdu. Kövkəb xanım yazır: “Bir dəfə Üzeyir bəy mənə rəngli karan-daşlarla gözlənilmədən onun (bir neçə dəftərdə izah edilmiş) iki illik işinin bəhrəsinin əvvəldən sonadək üstündən xətt çəkməyimi təklif etdi, bu məni heyrtləndirdi. Mən onun əmrini yerinə yetirdim, açıq deyim ki, böyük təəssüflə susub sonrakı nəticəni gözləyirdim” [140, s. 26]. Xatırladaq ki, həmin dəftərdən biri bəstəkarın Bakıdakı ev muzeyində qorunub saxlanılır. Kövkəb xanımın qeyd etdiyinə görə Üzeyir bəy ona məyus olmamasını və bunun onun qaralama işi olduğunu qeyd etmişdir. Üzeyir bəy bildirmişdir: “İndi mən özüm üçün hər şeyi seçdim və müəyyənləşdirdim. Biz ən qısa müddət ərzində kitabı daha yığcam (müxtəsər) və mükəmməl formada nəşrə hazırlaya bilərik” [140, s. 26].

Kövkəb xanım yazır: “Və həqiqətən də kitabın yeni variantı və onun nəşr hazırlığı üçün gərgin iş başladı. Azərbaycan xalq musiqisinin mürəkkəb və mükəmməl lad-intonasiya sistemi çox əsrlər ərzində formalaşmışdır. Ü.Hacıbəyov onun nəzəri əsaslarını seçmişdir. Ladlar müstəqil bədii-estetik şəkil kimi, bunlarla birlikdə çoxlu şərq və avropa xalqlarının lad sistemi ilə bağlılığında özünü büruzə verir. Hər Azərbaycan ladı özünün qurulma qanunu və bütün pərdələri ilə tonikaya münasibətdə müəyyən olunmuş funksiyaya malikdir. Ü.Hacıbəyov lada təyin olunmuş üç tetraxordla qu-

rulan müəyyən qanunla bir-birilə bağlı olan səsqatarı kimi baxmışdır” [140, s. 27-28].

Kövkəb xanımın bildiriyinə görə Üzeyir bəyin üç illik işi ona xalq musiqisinin qiymətini başa düşməyə, onu həqiqətən sevməyə imkan vermişdir. Bu fikir bizi bir daha Ü.Hacıbəylinin kitab üzərindəki tədqiqatçı əməyini yüksək qiymətləndirməyə sövq edir.

Ü.Hacıbəylinin həmin əsəri ilk dəfə rus dilində nəşr edilsə də, sonradan Azərbaycan və ingilis dillərinə də tərcümə olunmuşdur. Kitab 1950, 1962, 1965 və 1985-ci illərdə Azərbaycan dilində nəşr edilmişdir. Kitabın 1945 və 1957-ci il nəşrlərinin redaktoru K.Səfərləyeva, 1950-ci il nəşrinin redaktoru Məmmədsaleh İsmayilov və Soltan Hacıbəyov, 1962 və 1985-ci il nəşrlərinin redaktoru Əminə Eldarova, 1965-ci il nəşrinin redaktoru Mirzə İbrahimov, izahlarının müəllifi Qubad Qasimovdur. Onu da qeyd edək ki, 1985-ci il nəşrini ingilis dilinə çevirən Qılıncxan Bayramov olmuşdur.

Kitab 1950-ci ildə Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan incəsənəti institutunun tapşırığı ilə institutun elmi işçisi M.İsmayilov tərəfindən azərbaycan dilinə tərcümə edilmiş və çapa hazırlanmışdır. Bu tərcümə işinə dilçi alim Əziz Mirəhmədov da cəlb olunmuşdur. M.İsmayilov Ü.Hacıbəylinin bu kitabını azərbaycan dilinə çevirməklə bağlı belə yazır: “İndi qeyd etməyi lazım bilirəm ki, dahi bəstəkarın elmi tədqiqat əsəri olan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərini Azərbaycan dilinə tərcümə etmək şərəfi mənə nəsib olmuşdur. Bu kitab Azərbaycan xalq musiqisinin xüsusiyyətlərini öyrənmək üçün son dərəcə qiymətli bir əsərdir. Azərbaycan xalq musiqisi sahəsində Ü.Hacıbəyovun elmi-tədqiqat ənənələrini davam və inkişaf etdirmək ona çox-çox borclu olan hər bir kəsin işidir” [20, s. 139].

Ü.Hacıbəyli əldə etdiyi nəticələrin düzgün olub-olmadığını yoxlamaq məqsədilə, özünün qeyd etdiyinə görə, müəyyən vaxtlarda musiqişünaslar və Azərbaycan musiqisini yaxşı bilən şəxslər arasında elmi-mübahisəli səciyyədə məruzələr etmişdir. Belə mə-

ruzələrdən biri də Azərbaycanın hüduqlarından kənarda 1940-cı ildə Moskva Konservatoriyasında olmuşdur. Bu barədə K.Səfərəliyeva “Üzeyir Hacıbəyovun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nın yaranması tarixinə dair” adlanan məqaləsində yazır: “1940-cı ildə Moskva Dövlət Konservatoriyasının professoru A.B.Qoldenveyzerin təşəbbüsü ilə ali məktəb daxilində təşkil edilmiş Ü.Hacıbəyovun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” mövzusunda məruzə, professor Viktor Mixayloviç Belyayev, Evqeniy Vladimiroviç Qippius və başqalarının aktiv iştirakı ilə qəbul edilmişdir. Bütün çıxış edənlər dinlənilmiş məruzənin böyük maraq və təqdirə səbəb olduğunu qeyd etmişdir” [140, s. 25].

Məlumdur ki, Ü.Hacıbəyli özü “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərinin 1945-ci ildəki nəşrinə yazdığı ön sözdə Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını öyrənmək işinə 1925-ci ildə başladığını qeyd etmişdir. Biz tədqiqat zamanı “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının yaranma tarixini araşdırarkən maraqlı faktlara rast gəlmişik. Qulam Məmmədli yazırdı ki, Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nın tədqiqinə 1915-ci ildən başlamışdır. Ü.Hacıbəyli bunu Sovet musiqi lüğəti üçün 1939-cu ildə yazdığı tərcümeyi-halında göstərmişdir [63]. Q.Məmmədli axırda belə bir qənaətə gəlmişdir ki, Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərini 1923-cü ildə yazmağa başlamışdır [63]. Göründüyü kimi, o, kitabın yaranma tarixindən bəhs edərkən müxtəlif illəri qeyd etmişdir.

Cahid Quliyev isə “Böyük humanist” adlanan kitabında Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nı öyrənmək işinə 1925-ci ildən başlaması ilə bağlı belə mülahizə yürütmüşdür: “Məlumdur ki, Ü.Hacıbəyov hələ Moskva və Peterburqda təhsil aldığı illərdə bu işə başlamış, 1915-ci ildən isə həmin məsələnin elmi həllini öz qarşısında bir vəzifə kimi qoymuşdur. Görünür müəlliflərin əksəriyyəti bəstəkarın bu qeydinə əsaslanmışlar. Bizim fikrimizcə ya sənətkarın təvəzökarlığı, ya da mətbəə xətası üzündən

“1915-ci ildə” əvəzinə “1925-ci ildə” getmişdir [59, s. 128]. Daha sonra C.Quliyev belə qənaətə gələrək yazmışdır: “Əlbəttə, 1923-cü ildə yazılmağa başlayan bir əsər üçün 8-10 il hazırlıq görülməsi, tədqiqat aparılması inandırıcıdır. Odur ki, bəstəkarın tərcümeyi halında göstərdiyini və əvvəlki məktublarına, çıxışlarına istinadən “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərinin yazılmasına hazırlığı, apardığı tədqiqatı 1925-ci ildən deyil, 1915-ci ildən hesab etmək ədalətli, doğru olar” [59, s. 130].

Ü.Hacıbəyli tərəfindən 1919-cu ildə Azərbaycan Cumhuriyyətinin bir ili münasibətilə yazılmış və “İstiqlal” məcmuəsində çap olunmuş “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” adlanan məqalə musiqişünas Fərəh Əliyeva tərəfindən 2005-ci ildə musiqi ictimaiyyətinə təqdim olunmuşdur. Həmin məqalə üçün yazdığı giriş sözündə F.Əliyeva Ü.Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsi ilə 1911-ci ildən sonra sistemli şəkildə məşğul olduğu mülahizəsini yürüdür: O, yazır: “Bu baxımdan məqalədəki lad müddəaları Hacıbəyov tərəfindən milli lad nəzəriyyəsinin işlənməsi tarixini qəbul olunmuş 1925-ci ildən deyil, xeyli əvvələ 1910-cu illərə aid etməyə imkan və əsas verir. Belə bir ehtimal irəli sürmək olar ki, Azərbaycan musiqisinin lad sistemi ilə Üzeyir Hacıbəyov Moskvada və Sankt-Peterburqda musiqi-nəzəriyyəsi fənnləri – solfecio, harmoniya, polifoniyani əsaslı surətdə öyrəndiyi dövrdən təxminən 1911-ci ildən sonra mütəmadi məşğul olmağa başlamışdır” [29, s. 8-9].

Onu da deyək ki, Üzeyir bəyin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının yazılma tarixi ilə əlaqədar “Bəstəkar və zaman” məqalələr toplusunda diqqətimizi bir məqalə cəlb etmişdir. Orada yazılır ki, Üzeyir bəyin bu əsərinin ilk rüşeymləri “Leyli və Məcnun” operasının yaranma tarixi ilə əlaqədardır. Həmmüəlliflərin fikrincə, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” tədqiqat işində diqqətin lad-məqam və temperasiya səssırasına yönəldilməsi, bir növ öz inkişaf nöqtəsini “Leyli və Məcnun” operasından başlamışdır. Məqalədə qeyd olunur: “Leyli və Məcnun” operasında bir sıra muğam-

lardan istifadə olunmuşdur hansı ki, Azərbaycan milli musiqisinin əsasları kimi artıq bu gün də öz əhəmiyyətini itirməyib. Elə bu opera “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı fundamental əsərin yaranmasına bais olur” [2, s. 5]. Bütün bunlar Üzeyir bəyin kitab üzərində uzun müddət tədqiqatlar aparmasını göstərən çox mühüm faktlardandır.

Çox təəssüf ki, Üzeyir bəyin səhnə əsərləri ilə yanaşı onun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi-fundamental əsəri də başqaları tərəfindən özəlləşdirilmişdir. Bu barədə “Xalq qəzetinin 1999-cu il, 12 fevral tarixli buraxılışında dərc edilmiş məqalədə Ü.Hacıbəylinin ev muzeyinin direktoru Sərdar Fərəcov məlumat vermişdir. O, “Üzeyir bəyin əsərləri talan edilir” adlı məqaləsində yazır ki, Türkiyə Respublikasında dərc olunmuş 7 aralık, (Dekabr-F.N) 1998-ci il tarixli “Hürriyyət” qəzetinin 20-ci səhifəsində “*Azəri müzikinin ən baba əsərini belə yürütdülər*” adlı bir məqalə dərc olunmuşdur. Onu da bildirək ki, məqalə müəllifinin adı naməlum saxlanmışdır. S.Fərəcov yazır: “İstanbul Texniki Universitetinin Konservatoriyasında müəllimlik edən Şenel Önalı adlı bir şəxs Üzeyir Hacıbəyovun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı elmi əsərinin adını dəyişdirərək “*Türk musiqisində kompozisiyon təhlil və makam nəzəriyyəti*” başlığı ilə nəşr etdirmiş və müəllif kimi öz adını göstərmişdir. Öz həyasızlığına məftun olan bu üzdəniraq alim nəinki Üzeyir bəyin elmi müddəalarını, hətta onun gətirdiyi musiqi sitatlarını belə digər musiqi sitatları ilə əvəz etməyi özünə rəva bilməmiş, təkcə Üzeyir bəyin adını çıxarmaqla əsəri tam özəlləşdirmişdir” [27, s. 5]. S.Fərəcov onu da yazır ki, Ş.Önalı təkcə Üzeyir bəyin elmi əsərini yox, bir çox azəri bəstələrini, əsərlərini öz “həlal” malına döndərmişdir.

Məlumdur ki, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabı 1945-ci ildən daim musiqişünaslar, bəstəkarlar və eləcə də müxtəlif elm xadimlərinin diqqət mərkəzində olmuşdur. Onlar kitabın Azərbaycan musiqi elmi üçün nə qədər əhəmiyyətli olduğunu dönə-dönə

vurğulamış və ona öz münasibətlərini bildirmişlər. Biz də bunu nəzərə alaraq həmin mülahizələri işıqlandırmağı qərara almışıq. 1965-ci ildə əsərlərini çapa hazırlamış M.İbrahimov yazırdı: “O, təbii olaraq bəşər musiqisinin inkişafını bilməyi, müasir musiqi mədəniyyətini mənimsəməyi hər bir bəstəkar və nəzəriyyəçi üçün vacib və zəruri hesab etməklə bərabər “Azərbaycan musiqisinin tarixini, yaradıcılıq xüsusiyyətlərini, lad əsaslarını elmi surətdə tədqiq və təhlil etməyi birinci dərəcəli vəzifə hesab edirdi. Bütün nəzəri çıxışları və yazıları, həmçinin təcrübi fəaliyyəti onu Azərbaycan musiqisi haqqında əsaslı elmi əsər yaratmağa hazırlayırdı. Nəhayət, 1945-ci ildə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabını çap etdirməklə uzun illər ərzində davam edən yaradıcılıq və nəzəri axtarışlarına yekun vurmuş, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə, estetik fikrinin tarixinə parlaq, qiymətli bir hədiyyə vermiş oldu” [35, s. 22].

Üzeyir bəyin elmi əsərinə öz münasibətini bildirən Nazim Axundov “Üzeyir Hacıbəyov xaricdə” adlanan kitabında belə yazırdı: “Bu əvəzsiz əsər yalnız Ü.Hacıbəyovun öz yaradıcılıq təcrübəsinə əsaslanmır. Bu əsərdə sənətkar məşhur Azərbaycan alimi və nəzəriyyəçisi Səfiəddin Urməvi (XIII əsr) və Əbdülqadir Marağayinin (XIV əsr) əsərlərindən istifadə etmişdir. O, eyni zamanda XIX əsr şairi və alimi Mir Möhsün Nəvvabın Şərq musiqi terminologiyası ilə bağlı “Vüzuhul-ərgəm” əsərindən, Əbu Nəsr Farabinin musiqiyə dair məşhur traktatlarından və s. mənbələrdən öyrənmiş və Azərbaycan musiqi ladlarının xüsusiyyətlərini əsaslandırırmışdır” [11, s. 4]. Bir sözlə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” monoqrafiyasında Ü.Hacıbəyli özündən əvvəl gələn ənənələri yekunlaşdırmış və eyni zamanda Azərbaycan musiqi elminə çoxlu yeniliklər, töhfələr bəxş etmişdir.

N.Axundovun fikrinin davamı olaraq, Zemfira Səfərovanın aşağıda gətirəcəyimiz sitatını təqdim edirik. Z.Səfərova yazır: “Bu əsər Urməvinin risalələrinin elmi müddəalarını müasir Azərbaycan musiqi elminin tələblərinə cavab verən səviyyədə davam et-

dirmişdir. Ona görə də “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını yeni dövrün risaləsi adlandırmaq olar” [77, s. 13-18]. Musiqişünas başqa bir mənbədə belə mülahizə irəli sürür. “Hacıbəyovun “Şərq” lad sisteminin öyrənilməsi tarixinə xüsusi maraq göstərməsi çox qiymətlidir. Bu təsvirlərdən “Şərq” lad sistemi haqda dolğun təsəvvür almaq çətin olsa da, Orta əsr ərəb mənbələrinin öyrənilməsi və tənqidi surətdə mənimsənilməsi, şübhəsiz ki, gələcəkdə bəstəkara çox kömək etmişdir. Onun gələcək təcrübələrinin, müşahidələrinin nəzəri nəticəsi “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında öz əksini tapmışdır” [78, s. 133].

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərinə öz münasibətini bildirən Tahirə Kərimova yazır: “Üzeyir Hacıbəyovun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” tədqiqatı özünün müstəsna əhəmiyyəti, aktuallığı və tarixi zəruriliyinə görə birmənalı olaraq dövrünün klassik nəzəri əsəri kimi qəbul edildi. Hacıbəyovun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsəri ictimai həyat dayaqlarının sınıb-dağıldığı bir dövrdə Azərbaycan musiqisinin məsuliyyətini öz üzərinə götürmüş maarifçi-musiqiçi Hacıbəyovun fəaliyyət yolunun məntiqi nəticəsidir. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” doğma Şərq musiqisinin qanun və xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmiş bir əsərdir və buna görə də onu təkcə nəzəri tədqiqat kimi deyil, həm də xalq üslubunda özünəməxsus kompozisiya dərslisi kimi qəbul etmək lazımdır” [55, s. 66].

Nərgiz Şəfiyeva isə “Üzeyir Hacıbəyovun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi-nəzəri əsərinin yaranma tarixinə dair” adlı məqaləsində belə qeyd edir: “Bəstəkarın elmi irsinin və ümumən Azərbaycan musiqi elminin ilk zirvəsi olan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabı, milli lad-nəzəriyyə elminin formalaşmasında mühüm mənbə olmuş, onun inkişafı prosesinə zəmin yaradaraq, yeni tədqiqatlara yol açan təkan amilinə çevrilmişdir” [83, s. 14].

Səməd Vurğun “Böyük bəstəkar” adlanan məqaləsində Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi-tədqiqat

əsərini belə səciyyələndirmişdir: “Üzeyir bəy bu əsərlə Azərbaycan musiqisinin yalnız Azərbaycana məxsus olan əsaslarını elmi surətdə sübut etməklə, Azərbaycan musiqisini İran və başqa Şərq musiqisindən seçə bilməsi, bəzən də bizim böyük musiqi sərvətlərimizi başqa xalqların hesabına yazan savadsız alimlərin puç nəzəriyyələrini alt-üst etdi. Azərbaycan milli musiqisinin tam orijinallığını və müstəqil bir musiqi olduğunu sübut etdi” [82, s. 3].

Ü.Hacıbəylinin tələbələrindən biri olmuş, onunla yaradıcılıq əlaqələri saxlamış bəstəkar Səid Rüstəmov “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabına öz münasibətini belə bildirmişdi: “Üzeyir bəy müəllimlik fəaliyyətinin ən böyük və dünya musiqi əhəmiyyəti olan məhsullarından biri də “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” və “Azərbaycan məqamları nəzəriyyəsi”nin əmələ gəlməsidir. Üzeyir müəllim böyük yaradıcılıq işləri, gündəlik musiqi müəllimliyi fəaliyyəti ilə yanaşı olaraq yorulmaq bilmədən Azərbaycan musiqisinin elmi tədqiqi üzərində də çalışmışdır. O, Azərbaycan məqamlarının əsaslarını dərinləndirən öyrənmiş və onun elmi əsaslarını kəşf edərək, dünya musiqi mədəniyyəti əhəmiyyəti olan “Azərbaycan məqamlarının elmi əsasları” adlı yeni musiqi elmini yaratmışdır. Üzeyir bəyin bu böyük əməyi uzun illərin inadlı zəhməti nəticəsində əmələ gəlmiş və Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə verilən ən qiymətli hədiyyədir” [73, s. 82].

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabı hələ işıq üzü görməmişdən qabaq Qubad Qasımov yazırdı: “İşlərinin çox olmasına baxmayaraq kompozitor Azərbaycan muğamlarının, mahnılarının melodiylarının, təsnif və diringələrinin köklərini, guşələrini və rənglərini elmi surətdə əsaslandırmağa olduqca artıq fikir vermiş və hal-hazırda “Azərbaycan xalq ladlarının öyrənilməsi üçün rəhbərlik elmi əsərini hazırlamaqdadır” [30, s. 35].

Göründüyü kimi, Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərinin araya-ərsəyə gəlməsinə qədər çox məhsuldar və gərgin yaradıcılıq prosesi keçirmişdir. Kitabın nəinki adı, onun his-

sələri habelə məqamların quruluşu ilə bağlı nəzəri məsələlər nəşr variantına qədər müəllif tərəfindən dəyişdirilmişdir.

“Kommunist” qəzetinin 1939-cu il 22 saylı buraxılışında dərc olunan məqalədə Ü.Hacıbəyli “Kompozitorlar üçün “Azərbaycan ahənglərinin öyrənilməsiünə dair rəhbərlik” kitabçasını çapa hazırlayıram” fikrini bildirmişdi [28, s. 4]. Onu da deyək ki, analogi vəziyyəti Ü.Hacıbəylinin müxtəlif arxiv fondlarında qorunub saxlanılan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının əlyazma variantlarında da müşahidə etmişik. Müxtəlif adlara malik olan variantlara rast gəlməyimiz Ü.Hacıbəylinin kitabının nəşr olunmasına qədər olan elmi axtarış mərhələlərini göstərən tarixi faktlardır.

Üzeyir bəyin kitabına öz münasibətini bildirən Telman Əliyev onun nəzəri tədqiqatlarına yüksək qiymət verərək belə bir analogiya aparmışdır: “Nyutonun kəşf etdiyi ümumdünya cazibə qanunu göydə hələ kəşf edilməmiş göy cisimlərinin yerini nəzərə alaraq dürrüst tapmağa imkan verdiyi kimi Ü.Hacıbəylinin nəzəri tədqiqatları da xalq musiqi elementlərinin yeni bəstələniəcək əsərlərdə yerini dəqiq tapmağa kömək edir” [22, s. 5].

Cahid Quliyev isə “Böyük humanist” adlanan kitabında Üzeyir bəyin əsərini Azərbaycan musiqi nəzəriyyəsinin inkişafında yeni mərhələnin başlanğıcı hesab edərək belə yazırdı: “Ü.Hacıbəyov bu əsəri yazmaqla xammal şəklində mövcud olan musiqimizi aləmsümul etmək imkanını yaratdı, böyük tarixi olan musiqimizin qanunauyğunluqlarını, onun milli ümumbəşəri xüsusiyyətlərini və təbiətini başa düşməyin yollarını göstərdi” [59, s. 126].

Heydər Hüseynov Ü.Hacıbəylinin tədqiqatçı əməyinə və onun bəhrəsi olan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabına yüksək qiymət vermişdi. H.Hüseynov belə yazırdı: “Ü.Hacıbəyov 1925-ci ildən Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları üzərində tədqiqata başlayaraq, uzun müddət sürən tədqiqatların nəticəsini 1945-ci ildə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində nəşr etdi. Bu əsərin qiymətini başa düşmək üçün təkcə onu nəzərə almaq lazımdır ki, müəl-

lifin bu tədqiqatda əsaslanacağı və istifadə edə biləcəyi heç bir mənbə olmamışdır. Ancaq yüksək vətənpərvərlik duyğusu, insanı belə bir əməyi başa çatdırmağa ruhlandıra bilərdi. Ü.Hacıbəyov bu işi görməklə, Azərbaycan xalq musiqi nəzəriyyəsinin də banisi oldu. Çox səciyyəvidir ki, bəstəkar-alim, özünün yazdığı kimi, bu tədqiqatını nəşr etməmişdən qabaq sınaqdan çıxarmışdı" [47, s. 21].

Oxuculara tanışdır ki, Ü.Hacıbəyli "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabının "Giriş" bölməsində Azərbaycan ladlarının qurulma qanunlarını və bu qanunlar əsasında əmələ gələn mənalı melodiyları elmi-nəzəri cəhətdən təhlil etmək üçün Azərbaycan xalq musiqisinin əsas cəhətlərini yaxından öyrənməyin zəruriliyini qeyd etmişdir [36, s. 14]. Alim əldə etdiyi nəticələrin düzgün olub-olmadığını yoxlamaq məqsədilə, özünün qeyd etdiyinə görə, bəstəkarlarla əlaqə saxlamış, Azərbaycan məqamlarında onun irəli sürdüyü qaydalar əsasında bəstələnmiş melodiyları təhlil edərək, öz nəzəri müddəalarına düzəlişlər etmişdir. Eyni zamanda o, müəyyən vaxtlarda musiqişünaslar və Azərbaycan musiqisini yaxşı bilən şəxslər arasında elmi-mübahisəli məruzələr aparmışdır.

Onu da qeyd edək ki, bəstəkarın pedaqoji və yaradıcılıq fəaliyyəti onun gərgin elmi axtarırları ilə sıx bağlı idi. Ü.Hacıbəyli yaratdığı nəzəri konsepsiyasını müvəffəqiyyətlə öz yaradıcılığına tətbiq edir və bunları mükəmməl şəkildə uzlaşdırmağı bacarırdı. Bu barədə Fikrət Əmirov haqlı olaraq yazırdı: "Ü.Hacıbəyov bədii yaradıcılığı ilə nəzəri fikirləri arasında ziddiyyət olan sənətkarlardan deyil. Onun musiqisi sözünü, sözü də musiqini tamamlayır" [26, s. 82].

Üzeyir bəyin vaxtı ilə konservatoriyanın nəzdində yaratdığı "Azərbaycan muğamlarının öyrənilməsinin əsasları" adlı hazırlıq kursu tələbələr üçün xalq musiqisinin öyrənilməsi sahəsində əsl məktəbə çevrilmişdi. Fikrimizcə, aşağıda sitat gətirəcəyimiz Ağabacı Rzayevanın Ü.Hacıbəyli haqqında qələmə aldığı xatirələri buna parlaq nümunə ola bilər. A.Rzayeva tələbəlik illərini belə xatırlayırdı: "1941-ci ildə müharibənin başlanmasına baxmayaraq Üze-

yir müəllim direktor olduğu Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında “Azərbaycan xalq musiqisi” şöbəsini açdı. Biz də həmin şöbəyə daxil olduq. Üzeyir müəllim həm bəstəkarlıqdan, həm də “Azərbaycan musiqisinin əsasları”nın nəzəriyyəsiindən dərs deyirdi. Bu fənn bizi çox maraqlandırır və Azərbaycan musiqisinin açılmaayan sirləri ilə bizi tanış edirdi. Azərbaycan xalq mahnılarından, xalq rəqslərindən, muğamlardan misallar gətirərək bizi daha da həvəsləndirirdi. Muğamları musiqi məktəbində tarda çalmağı öyrənmişdik. İndi onun nəzəri cəhətini öyrədirdi. Muğamların səs-qatarı ilə bizi tanış edirdi. Əsas muğamlardan “Rast”, “Şur”, “Seğah”, “Bayatı-Şiraz”, “Çahargah”, “Hümayun” və s.

Bu muğamların qammalarını bir səsli və iki səsli yazıb, sonra da əzbərləyirdik. Muğamların hərəsinin özünəməxsus kadansları var idi. Hər ladin kadansını bir neçə cür yazırdıq. Sonra bizə modulyasiyalar öyrətdi. Bir laddan başqa lada keçməyin yollarını başa saldı. Bu nəzəri cəhətləri öyrəndikcə yazdığımız əsərlərdə tətbiq edir və yazılmış əsərləri təhlil edirdik. Hansı ladda yazıldığını və hansı muğamdan hansına keçildiyini tapırdıq. Üzeyir müəllim sonralar yazdığı elmi əsərini “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nı sinifdə bizimlə keçə-keçə təcrübədən çıxarırdı. Demək olar ki, bizim sinif onun elmi laboratoriyası idi. (Bu misalları müəllim öz xətti ilə mənim dəftərimə yazıb tapşıırırdı ki, mən onları o biri tələbələrə də verim köçürsünlər)” [74].

A.Rzayevanın Ü.Hacıbəyli haqqında yazdığı xatirələr alimin kitab üzərindəki tədqiqatçı əməyini başa düşməyə imkan verir. Üzeyir bəyin Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında “Azərbaycan xalq musiqisi” şöbəsini açması, həmin şöbəyə daxil olan tələbələrə muğamların nəzəri əsaslarını tədris etməsi ilə Azərbaycan milli musiqi təhsil sisteminin də əsasını qoymuş oldu. Bu o, təhsil sistemi idi ki, gələcək Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin yollarını müəyyən edirdi.

Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisi”nin nəzəriyyəsinin

öyrənilməsi ilə bağlı tədris prosesi bir neçə mərhələdən ibarət idi. Tələbələr muğamların nəzəri əsaslarını mənimsədikdən sonra kandsların müxtəlif növlərini öyrəndilər. Növbəti mərhələ bir məqamdan digərinə keçmə, yəni, modulyasiya məsələlərinə həsr olundu. Bütün bu qaydaları mənimsəyən tələbələr onları öz əsərlərində tətbiq edirdilər. Və dərs prosesində bir-birlərinin əsərlərini təhlil edərək, bu nəzəriyyəyə mükəmməl şəkildə yiyələnirdilər. Üzeyir bəyin istinad edəcəyi heç bir elmi mənbə, ali və orta ixtisas məktəb tələbələri üçün dərslik olmadığına görə o, Azərbaycan xalq mahnılarından, xalq rəqslərindən, muğamlardan nümunələr götürərək praktiki şəkildə tələbələrə muğamların nəzəri əsaslarını öyrədirdi.

Qətiyyətlə deyə bilərik ki, Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında əks olunan sistem alim tərəfindən pedaqoji təcrübədən nəzəriyyəyə tətbiq olunmuşdu. Ona görə də kitabda göstərilən hissələr, bölmələrin adı bu fənnin tədris prosesinin mərhələlərinin adı ilə uyğundur. Təsadüfi deyil ki, məhz Üzeyir bəy bu əsərini musiqişünaslar və bəstəkarlar üçün stolüstü kitab hesab etmişdi. Onun əsasını qoyduğu bəstəkarlıq məktəbinin ənənələri bəstəkarın ardıcılıqları tərəfindən bütün yaradıcılıqları boyunca davam olunmuşdur.

Azər Rzayev də həmin ənənələrin davam etdirilməsinin zəruriliyini qeyd etmişdir. O, yazırdı: “Üzeyir bəyin bir vaxt “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabını yazması təsadüfi deyil. Azərbaycanlısansa... öz musiqini bilməlisən” [72, s. 12]. Fikrimizcə, A.Rzayevin fikirləri Üzeyir bəyin tövsiyyələrinə əməl edilməsinə sübut olan faktlardandır.

Üzeyir bəyin qeydinə görə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının yazılmasına qədər o, heç bir mənbəyə istinad etməmiş, yalnız özünün şəxsi müşahidələrinə əsaslanmışdır. Bu barədə Bülbül Məmmədovun həyat yoldaşı Adilə xanım öz xatirələrində bildirir ki, Üzeyir bəy vaxtı ilə Bülbülün başçılığı ilə İncəsənət

İşçiləri İdarəsinin nəzdində yaradılmış musiqi kabinetinin topladığı onlarca xalq musiqi nümunəsini araşdırmışdı” [52, s. 7]. Fikrimizcə, A.Məmmədovanın xatirələri Üzeyir bəyin şəxsi müşahidələrinə əsaslanmasını göstərən gözəl faktlardandır.

Ü.Hacıbəyli məktəbinin parlaq və layiqli davamçısı Fikrət Əmirov kitab haqqında düşüncələrini belə ifadə etmişdi: “Ü.Hacıbəyovun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsəri uzun elmi axtarışların yekunu kimi ortaya çıxmış, onu ilk musiqi nəzəriyyəçisi və tədqiqatçısı kimi tanıtdırmışdı. Bəstəkarın ayrı-ayrı məqalələri bizim musiqimizin əmələ gəlmə və inkişaf mərhələlərinə həsr olunub və indi bizim üçün azərbaycan professional musiqisinin nəzəri işlənmə işlərində qiymətli mənbə kimi ortaya çıxır” [26, s. 24].

Bütün bu fikirlərə əsaslanaraq qeyd etmək istəyirik ki, Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabı həm tədris vəsaiti, həm də elmi-fundamental əsər olaraq daim öz aktuallığını saxlayacaq, orada göstərilən fikirlər bundan sonra da Azərbaycan musiqi elminin inkişaf yollarını müəyyən edəcəkdir.

Musiqi tarixindən məlumdur ki, XX əsrin 20-30-cu illərində Azərbaycan musiqişünaslığı sahəsində çalışan yeganə şəxsiyyət Ü.Hacıbəyli idi. Onun bir musiqişünas kimi fəaliyyətinin bəhrəsi bu gün də mühüm təcrübi və nəzəri əhəmiyyətə malikdir. Uzun illər “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi-tədqiqat işi üzərində işləyən Üzeyir bəyin bu əsəri həm Azərbaycanda, həm də Rusiyada böyük maraq doğurmuşdur. Onun yaratdığı məqam nəzəriyyəsi 1930-cu illərdən başlayaraq rus musiqişünasları tərəfindən də böyük rəğbətlə qarşılanmışdı. Viktor Vinqradov 1938-ci ildə yazdığı əsərində Ü.Hacıbəylinin müddəalarını şərh etmiş, sonrakı illərdə isə özünün “İran musiqisinin klassik ənənələri” [104] əsərində məqamlarla bağlı bir sıra məsələlərə toxunmuşdur. Vurğulayaq ki, V.Vinqradovun “Üzeyir Hacıbəyov və Azərbaycan musiqisi” kitabı [103] o dövrdə Ü.Hacıbəyli haqqında yazılmış ilk monoqrafiyalardan biri idi. Kitabda Ü.Hacıbəylinin həyat və yaradıcılığı, ümu-

miyyətlə Azərbaycan xalq musiqisi haqqında məlumat öz əksini tapmışdır. Kitabın bölmələrindən biri də məqam nəzəriyyəsinə həsr olunmuşdur. Qeyd edək ki, V.Vinoqradovun kitabı çap olunan zaman Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsəri hələ işıq üzü görməmişdi. Lakin xalq musiqisinin əsaslarının tədqiqatı ilə bağlı bir neçə məqalə çap olunmuşdu. Bununla bağlı o, məruzələrlə çıxış edirdi. V.Vinoqradov Üzeyir bəylə olan söhbətləri əsasında Azərbaycan məqamları haqqında müəyyən məlumat toplamış, onun fikirlərini şərh etmiş və ona öz münasibətini bildirmişdi. Buna görə də V.Vinoqradovun kitabı ilə Ü.Hacıbəylinin əsərini müqayisə etdikdə məqamların quruluşu və adı ilə bağlı fərqli cəhətlərin üzə çıxdığını müşahidə edirik.

V.Vinoqradov yazır: “Qədim şərq musiqisində on iki lad mövcud olmuşdur və onlar muğamların əsasını təşkil edir” [103, s. 32]. Ü.Hacıbəyli ilə olan söhbətlərdən belə qənaətə gələn musiqişünas bildirir ki, Azərbaycan musiqisində məqamların sayı səkkizə bərabərdir.

Bunlar hansılardır? Rast, şur, segah, çahargah, şüştər, bayatı-ısfahan, zabul, hümayun. Lakin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi-tədqiqat əsəri nəşr olunduqdan sonra Üzeyir bəy burada artıq yeddi əsas və üç əlavə məqamın da adını qeyd edir. Ü.Hacıbəylinin öz əsərində göstərdiyi əsas məqamlar bunlardır: rast, şur, segah, şüştər, çahargah, bayatı-şiraz, hümayun. Əlavə məqamların sayı isə üçə bərabərdir. İkinci növ çahargah, şahnaz və sarənc. Müqayisədən sonra belə qənaətə gəlirik ki, Ü.Hacıbəylinin göstərdiyi əsas məqamların sırasında zabul və bayatı-ısfahanın adı çəkilmir. Nəzər alsaq ki, vaxtı isə bayatı-şiraz bayatı-ısfahan muğamının bir şöbəsi olub, lakin sonradan isə şöbə halından çıxaraq müstəqil muğam kimi ifa olunmağa başlayıb. Beləliklə, son variantda bayatı-ısfahan “Bayatı-şiraz” muğamının bir şöbəsinə çevrilib. Ü.Hacıbəyli də buna əsaslanaraq son variantda bayatı-şirazı əsas məqamlar sırasına daxil etmişdir. Lakin V.Vinoqradov tərəfindən yazılmış

səssırası ilə Ü.Hacıbəylinin göstərdiyi səsqatarını müqayisə etsək eyni səsdüzümünü müşahidə edə bilərik. V.Vinoqradovda sol bayatı-ısfahan, Ü.Hacıbəylidə isə do bayatı-şiraz eyni quruluşlu səssıralarına malikdir.

V.Vinoqradov tərəfindən adı çəkilən zabul məqamına gəlincə isə qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan muğam ifaçılığı təcrübəsində qədim dövrlərdə “Zabul” və “Segah” muğamları ayrıca mövcud olmuşdur. V.Vinoqradovun göstərdiyi zabul məqamının quruluşu belədir. İki artırılmış sekundalı tetraxordun orta yarım ton vasitəsilə birləşməsi. Səssırasının IV pilləsi tonika adlanır. Segah məqamı isə üç köməkçi tetraxordun  $1/2$  t, 1 t, 1 t formulu ilə qovuşuq üsul birləşməsindən əmələ gəlir. Burada da səssırasının IV pilləsi məqamın tonikasıdır. Lakin sonralar “Zabul” və “Segah” muğamları bir dəstgaha çevrilmişlər. Buna görə də Ü.Hacıbəyli son variantda yalnız segah məqamını saxlamağı məqsədüeyğun hesab etmişdir. Hazırda da zabul, “Segah” muğamının bir şöbəsi kimi özünü göstərir. Ehtimal ki, buna görə Ü.Hacıbəyli yalnız zabula müstəqil məqam kimi baxmamışdır. Bununla yanaşı, V.Vinoqradov başqa məsələlərə də toxunmuşdur. Məsələn: o, yazır ki, muğam sənəti nəinki ladın səsdüzümünü bilməyi, hətta bütün qaydaların mənimsənilməsini, melodiyanın təşkil olunması ilə bağlılığını tələb edir. Bu qaydalar Üzeyir bəy tərəfindən toplanılıb və sistemləşdirilmişdir [103, s. 33]. Musiqişünas yazır ki, Ü.Hacıbəyli Azərbaycan ladları əsasında ciddi üslubda musiqi yazmaq qaydalarını müəyyənləşdirmişdir. Bu zaman o, bir neçə şərt qarşıya qoymuşdur. Üzeyir bəyə görə ciddi üslublu musiqinin birinci şərti ondan ibarətdir ki, ladın pillələri xromatik dəyişikliyə məruz qalmamalıdır. Yalnız melodiyanın bəzədilməsi məqsədilə melizmlərdə xromatik səslərdən istifadə oluna bilər. İkinci vacib şərt odur ki, xalq musiqisi üçün melodiyanın pilləvari hərəkəti səciyyəvidir. Ancaq müəyyən pillələrdən və müəyyən məsafə sıçrayışlara yol vermək olmaz [103, s. 33]. Bu müddəa “Azərbaycan xalq musiqisinin əsas-

ları” əsərində də öz əksini tapmışdır.

V.Vinoqradovun fikrincə, Ü.Hacıbəylinin nəzəriyyəsində böyük və maraqlı bölmələrdən biri “ladın genişlənməsi” haqqındadır. Yəni genişlənmə tetraxordun bir oktava köçürülməsi nəticəsində əmələ gəlir. Bu da melodiyanın diapazonunun genişlənməsinə və onun inkişafına şərait yaradır.

V.Vinoqradov rast məqamını nəzəri cəhətdən təhlil edərək belə yazmışdır: “Əgər rast ladının aşağı tetraxordu bir oktava yuxarı köçürülürsə, yeni vəziyyətdə həmin səsdən yeni səsdüzümü qurmaq olar. Tetraxordun ladın sərhəd tonuna köçürülməsinə qədər melodiyanın yuxarıya doğru hərəkəti məhdudlaşdırılır. Bu tonun oktava yuxarı köçürülməsindən sonra ifaçıya yeni registri əhatə etmək imkanı olur. Başlanğıc vəziyyətə qayıdanda tetraxord əvvəlki registrdə yerləşdirilir. İfaçı yalnız ladın sərhəd tonundan istifadə edərək tonikaya qayıdır. Ümumiyyətlə muğam sənəti ifaçıların melodiyanı inkişaf etdirərək tədricən daha yüksək registri əhatə etmək bacarığına əsaslanır və yuxarıya doğru inkişaf müəyyən qanunlar əsasında həyata keçirilir. Hər şöbə ladın ardıcıl olaraq yüksələn xətt üzrə bütün pillərinə istinad edir. Muğamın zil şöbəsində isə melodik inkişaf bir oktava yuxarı köçürülür. Məsələn: “Mayəyi-rast” şöbəsi tonikaya, “Hüseyni” üst kvartaya, “Vilayəti” kvinta tonuna əsaslanırsa, “Əraq” tonikanın oktavasına, “Pəncgah” desima, “Rak” isə duodesima məsafəsində qurulur. Beləliklə, ladda tetraxordun köçürülməsi və diapazonun genişlənməsi tamamilə məntiqi və qanunauyğun şəkil alır” [103, s. 34-35]. V.Vinoqradovun göstərdiyi məqamın köçürülməsi məsələsinin izahını Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində də müşahidə edirik. Üzeyir bəy məqamların kulminasiya şöbələrinin bir oktava yuxarıda qurulan səssırasına əsaslandığını göstərmişdir. Burada biz V.Vinoqradovla Üzeyir bəyin fikirlərini müqayisə etsək görürük ki, rus musiqişünası tetraxordun bir oktava yuxarıya köçürülməsini qeyd edir. Ü.Hacıbəyli isə bütün səssırasının köçürülməsindən danışır. Bu məsələ ilə

bağlı V.Vinoqradov daha bir cəhətə diqqət yetirir. Belə ki, musiqişünas rastı şərti olaraq do major qamması ilə müqayisə edir. Müqayisə nəticəsində belə qənaətə gəlirik ki, majorun VII pilləsi ilə rastın sərhəd tonu arasında  $1/2$  t fərq var. Məsələn; do majorda VII pillə “si” səsidirsə, do rastda sərhəd ton “si bemol” səsinə təsadüf edir. Rast məqamının səssirasında biz “si” səsinə təsadüf edirik, lakin bu birinci tetraxordda özünü göstərir.

V.Vinoqradov daha sonra Ü.Hacıbəylinin musiqi dilinin müxtəlif cəhətlərinə melodiya, harmoniya, çoxsəslilik məsələlərinə toxunur və əsas məqamlarda yazılmış əsərlərdən nümunələr göstərir. O, yazır: “Üzeyir bəyin melodiyları ifadəli və həyatidir. Demək olar ki, bu melodiylarda azərbaycan musiqi ladlarının əsas xüsusiyyətlərini görmək olar. Əgər bir halda bəstəkar xalq üslubunda melodiya yazmaq qaydalarına riayət edirsə, digər halda isə daha sərbəst formada melodiylar bəstələyir [103, s. 37]. Musiqişünas göstərir ki, Ü.Hacıbəyli üzərində işlədiyi lad nəzəriyyəsinə harmonizasiya prinsiplərinə daha az diqqət yetirmişdir. O, belə hesab edir ki, Ü.Hacıbəylinin harmonik dili bütün yaradıcılıq boyu dəyişikliyə uğrayıb və hələ lad nəzəriyyəsində əsaslandırılmayıb. Onu da qeyd edək ki, sonrakı illərdə Üzeyir bəy özünün “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində çoxsəslilik məsələlərinə bir bölmə həsr etmişdir.

Göründüyü kimi, Ü.Hacıbəylinin V.Vinoqradovla elmi fikir polemikaları səmərəli olmuş və qarşılıqlı olaraq müsbət nəticələr vermişdir. Rus musiqişünasının “Ü.Hacıbəyov və Azərbaycan musiqisi” adlı kitabı musiqi elminə qiymətli töhfə kimi daxil olmuşdur. V.Vinoqradovun 80-ci illərdə ən böyük elmi-nəzəri tədqiqatı sayılan “İran musiqisinin klassik ənənələri” əsərində də Ü.Hacıbəylinin məqam konsepsiyasına istinad etmişdir. Bu bir daha Ü.Hacıbəylinin elmi nəzəriyyəsinin musiqişünaslıq üçün əhəmiyyətini sübut edir.

Onu da vurğulayaq ki, başqa rus musiqişünasları da Ü.Hacıbəylinin tədqiqatları ilə maraqlanmışlar. Onlardan Viktor Mixayloviç

Belyayevin adı qeyd olunmalıdır. O, 1935-ci ildə Bakıya gəlmiş, Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi tədqiqatının redaktorlarından biri olmuşdur. Alim tarın temperasiyası, pərdə düzümü məsələlərini araşdırmaqla azərbaycan məqam təfəkkürü haqqında elmi nəticələrə gəlmişdir. Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının 1945-ci ildəki nəşrindən sonra V.Belyayevin bu tədqiqat haqqında müəllifə göndərdiyi məktubunda da temperasiya və məqam təfəkkürü ilə bağlı maraqlı elmi fikirləri vardır. V.M.Belyayev belə hesab edirdi ki, Ü.Hacıbəylinin əsərinin adı onun məzmununa tam uyğundur. Həqiqətən də bu əsər azərbaycan musiqi yaradıcılığının kompoziya əsasını üzə çıxardır. O, əsərin ən samballı mühüm hissəsini azərbaycan məqamlarında musiqi bəstələmək qaydalarından ibarət olduğunu bildirir və bu sistemi pedaqoji nöqteyi-nəzərdən çox rəşional hesab edirdi.

V.Belyayevin fikrincə, Azərbaycan musiqisində bəstələnən əsərin modulyasiya planı, registrdən-registrə keçid Ü.Hacıbəyli tərəfindən çox yığcam, qısa şəkildə verilmişdir. Bu da təbiidir. Belyayev hesab edirdi ki, bu əsər azərbaycan musiqisinin detalları haqqında deyil, onun əsasları haqqındadır. O, Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərini çox qiymətli mənbə kimi qəbul edir və göstərirdi ki, onun aydın ifadə tərzii sayəsində şərq musiqisinin klassik ənənələrini qavramaq, mənimsəmək olar. Çünki, şərq xalqlarının şifahi ənənəli professional musiqisində iri həcmli musiqi formalarının yaradılması prinsipi demək olar ki, eynidir.

V.Belyayev bildirirdi ki, Ü.Hacıbəyli əsərin əvvəlində azərbaycan musiqi sistemi haqqında fikirlərini şərh edərək onun temperasiyalı sistemdən fərqlini göstərir. O, öz işində temperasiyalı quruluşa əsaslanıb ki, bu da işin təcrübi əhəmiyyətini artırır. V.Belyayev eyni zamanda Ü.Hacıbəylinin məqamlarla bağlı müddəalarını Səfiəddin Urməvinin traktatlarındakı məqamlarla müqayisə edir. V.Belyayevin Ü.Hacıbəyliyə bu məktubu ilk dəfə “Musiqi Dünyası jurnalında

Ariz Abduləliyevin məqaləsində çap olunmuşdur [5]. Onun həmin məktubdakı fikirləri çox qiymətlidir və müasir dövrdə Ü.Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsinin öyrənilməsində mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Alim Azərbaycan musiqisinin öyrənilməsi ilə bağlı tədqiqatlarında da dəfələrlə Ü.Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsinə istinad etmişdir. Məsələn: «*О музыкальном фольклоре и древней письменности*» [101] kitabında, «*Азербайджанская песня*» [100, s. 6-32] adlı tədqiqatında, «*Очерки по истории музыки народов СССР*» [100] kitabında, «*Азербайджанская музыкальная культура*» [100, s. 61-62] kimi araşdırmasında bunu görürük. Bütün bunlar hazırda müasir musiqişünaslığın qaynarlarını təşkil edir.

V.Vionqradov və V.Belyayevlə yanaşı, musiqişünas Viktor Krivonosov da Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərinə öz münasibətini bildirmişdir. Onun fikrincə, Ü.Hacıbəylinin kitabı pedaqoji tamlıqla yazılmasına baxmayaraq, formasına görə ciddi üslublu kontrapunkt dərsləyinə yaxındır. V.Krivonosov yazır: “Azərbaycan musiqisinə məxsus olan Ü.Hacıbəylinin vahid lad sistemi təcrübədə irəli sürülən sualların aydınlığını müəyyən edir. Mən onun tamamlanmış işi olan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərini nəzərdə tuturam” [133]. Onu da bildirək ki, Krivonosov Ü.Hacıbəylinin tamamlanmış və nəşr edilmiş işinin maraqlı və lazımlı olduğunu da qeyd etmişdir.

Bütün bu faktlar Ü.Hacıbəylinin elmi əsərinin aktuallığını göstərir. Eyni zamanda kitabın yerli və eləcə də rus musiqişünasları tərəfindən maraqla qarşılandığını sübut edir. Yuxarıda sadalananlara yekun kimi onu bildirmək istərdik ki, Ü.Hacıbəylinin həmin monoqrafiyasını XX əsr Azərbaycan musiqi elmi tarixində yeni mərhələnin başlanğıcı hesab etmək mümkündür. Buna görə də Azərbaycan musiqişünaslıq elminin yaranması, bəstəkarlıq məktəbinin gələcək inkişafı Üzeyir bəyin adı ilə bağlı olaraq qalmışdır.

## II FƏSİL

### ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ƏLYAZMALARINDA AZƏRBAYCAN MƏQAM SİSTEMİNİN ÖYRƏNİLMƏSİ

#### 2.1. Əsas məqamların nəzəri əsasları. Rast məqamı

İlk fəsil Üzeyir Hacıbəylinin əlyazmalarında Azərbaycan məqam sisteminin öyrənilməsinə həsr edilib. Bu bölmədə biz müxtəlif əlyazmalara əsaslanaraq, Ü.Hacıbəylinin yaratdığı məqam konsepsiyasında onların nəzəri əsaslarını təhlil etmişik. Üzeyir bəyin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabındakı sistemə əsaslanaraq, məqamlarda pillələrin funksional izahını, mümkün olan sıçrayışlar cədvəlini, tam və yarım kadansları göstərmişik. Diqqətimizi əsasən əlyazma və kitab arasında olan fərqlərə yönəltmişik.

Aparığımız tədqiqatlardan belə məlum olur ki, Üzeyir bəy “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı kitabını yazmamışdan əvvəl Azərbaycan musiqi tarixinin dərin köklərini elmi dəlillərə əsaslanaraq araşdırmış, mənimsəmiş, qabaqcadan düşünülmüş məntiqi şəkildə özünün məqam nəzəriyyəsini yaratmışdır.

Musiqişünas Ramiz Zöhrabov “Muğam” kitabında Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərinə münasibətini belə ifadə etmişdir: “Azərbaycan şifahi professional musiqinin mayasını, ələlxüsüs, onun bir aparıcı qolu olan muğamların əsasını məqam (lad) kök sistemi təşkil edir. Hər bir xalqın musiqi dilini üzə çıxarmaq üçün onun məhz məqam sistemi vacib şərtidir. Məqam melodik inkişafın məcmusudur. Ü.Hacıbəyov da özünün “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərini yazmaqla milli-lad sistemini yaratdı” [89, s. 47].

Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının 1943-cü ilə aid əlyazmasında səsqatari, məqam və qamma anlayışları-

na aydınlıq gətirmişdir [107]. Üzeyir bəy belə yazır: “Məsələ bundadır ki, səsqatarı, məqam və qamma bir və eyni məna daşımır. Bütün lad və qammalar zahirən səsqatarıdır: ancaq bütün səsqatarı lad yaxud qamma deyil. Lad və qammada hər pillə müəyyən olunmuş vəzifəyə malikdir və tonikadan asılı olur: səsqatarında isə pillələr hər hansı bir funksiyanı daşımaqdan azaddır və asılı vəziyyətdə deyil. Lad və qammada bütün pillələr müəyyən funksiya daşıyaraq tonikaya tabe olur, bütövlükdə isə bu mütəşəkkil bir sistemdir və məntiqi mənalı bədii musiqi dilinin əmələ gəlməsində vacib cəhətdir. Səsqatarında pillələr bir-birilə bağlı olmayıb və bütünlüklə özündə mütəşəkkil olmayan yuxarı və aşağı istiqamətli düzülüşdən başqa heç nəyi əks etdirmir. Bərabər quruluşlu tetraxordların birləşməsindən və qeyri-bərabər tetraxordlardan əmələ gələn bəzi səsqatarları lada və ya qammaya çevrilmək potensialını əks etdirir. Lakin bütün tetraxordların hamısı belə səsqatarlarının yaranması üçün münasib deyil” [107].

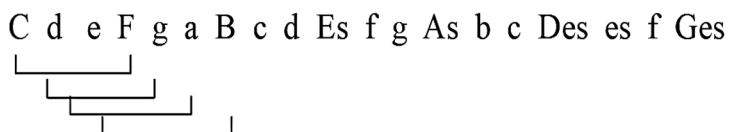
R.Zöhrabov isə özünün “Muğam” kitabında lad anlayışını belə səciyyələndirmişdir. O, yazır: “Lad pərdələri müəyyən vəzifə daşıyan müxtəlif quruluşlu səssıralarından ibarətdir. Bu səssıraları bir əsas kök ətrafında birləşir” [89, s. 69].

Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” adlanan əlyazmada məqam və onun emosional xarakterindən bəhs edərkən yazmışdır: “Lad melodiya deyil, melodiyanın quruluşunun əsasıdır. Hər lada xüsusi kolorit xasdır ki, bu da onun emosional xarakterini göstərir: hər ladın bu cəhəti onun üzərində qurulan melodiyalarda irsi olaraq özünü göstərir. Hər ladın emosional məzmunu onun quruluş formasından asılıdır. Tonika tutduğu vəziyyətdən asılı olaraq lada müəyyən xarakter aşılıyır. Bu da öz növbəsində bizim psixikamıza təsir edərək müvafiq əhval-ruhiyyənin yaranmasına səbəb olur” [109].

Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında tetraxordlardan danışarkən onların dörd üsulla birləşmə mümkünlüyünü qeyd etmişdir. Bu müddəə əlyazmalarda da öz əksini tapmış-

dır. Üzeyir bəy 1933-cü ilə aid əlyazmada “tonika tetraxordu” anlayışı adlı maraqlı mülahizə irəli sürür [106]. O, bildirir ki, tonika tetraxordu əsas və köməkçi tetraxordlarda ola bilər. Elə həmin əlyazmada Üzeyir bəy zabul, şüştər, çahargah məqamlarının təhlilində tonika tetraxordunu göstərir. Ü.Hacıbəyli bu termin altında məqamın tonikasının yerləşdiyi tetraxordu nəzərdə tuturdu. Onu da qeyd edək ki, bu müddəə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında öz əksini tapmamışdır. Bununla yanaşı, Üzeyir bəy əlyazmalarında tonika tetraxordunun köçürülməsi məsələsinə də toxunmuşdur. Tonika tetraxordunun köçürülməsi dedikdə məqamlarda melodiylar bəstələ-nərkən məqam səsqatarının genişlənməsi nəzərdə tutulur. O, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” [108, 109, 110] adlanan müxtəlif əlyazmalarda rast, şur, segah, şüştər, çahargah, bayatı-şiraz, hümayun və zabul məqamlarında tonika tetraxordunun köçürülməsi qaydalarını göstərmiş və onları şərh etmişdir. Bununla yanaşı, həmin məsələ başqa əlyazmalarda da öz əksini tapmışdır [111, 116]. Kitabda isə məqamlarda melodiylar bəstələ-nərkən kulminasiya əmələ gətirən şöbədə (məsələn: rast ladında iraq və s.) mayənin bir oktava köçürülməsindən bəhs olunur.

Ü.Hacıbəyli 1933-cü ilə aid əlyazmada xalis kvarta quruluşlu rast, şur, segah məqamlarının quruluşunda paralel xalis oktava və əksildilmiş oktava ardıcılığını göstərmişdir [106]. Bu məsələyə o, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” adlanan üç eyniadlı müxtəlif əlyazmada da toxunmuşdur [108, 109, 110]. Üzeyir bəy  $1\ t - 1\ t - 1/2\ t$  formulu ilə qurulmuş altı tetraxordun qovuşuq üsulla birləşməsindən əmələ gələn səsqatarını izah üçün göstərmişdir. **Həmin səsdüzümü belədir.**



Göründüyü kimi, alınan səs qatırı ardıcıl xalis kvartalar sırasından ibarətdir. Böyük hərflərlə qeyd olunmuş pillələr hər yeni tetraxordun birinci pərdəsini göstərir. Alınan səs qatırında paralel xalis oktavalar və əksildilmiş oktava ardıcılığı özünü büruzə verir. Əgər alt tetraxordu bir oktava yuxarıdakı tetraxordla müqayisə etsək (məsələn:  $c^1-c^2=x_8$ ;  $d^1-d^2=x_8$ ;  $e^1-es^2=\text{əks}_8$ ) onların  $x_8$ ,  $x_8$ ,  $\text{əks}_8$  diapazonunda olmasını müşahidə edə bilərik. Bu qanunauyğunluqdan irəli gələrək Üzeyir bəy  $1\ t - 1\ t - 1/2\ t$  formullu tetraxordu əsas,  $1\ t - 1/2\ t - 1\ t$  və  $1/2\ t - 1\ t - 1\ t$  formullu tetraxordları isə köməkçi tetraxordlar adlandırmış və onların quruluşunu əsaslandırmışdır.

Əlyazmada rast gəldiyimiz maraqlı cəhətlərdən biri də alimin əsas azərbaycan məqamları olan rast, şur, segahı qədim yunan ladları friqik, dorik, ionik ilə müqayisə etməsi, məqamlarda tetraxordların birləşmə üsullarını göstərməsidir [108]. Bununla bərabər o, həm də qədim yunan ladlarının tetraxordlarının birləşmə üsullarını Hüqo Rimanın “Musiqi lüğəti”nə istinad edərək əks etdirmişdir.

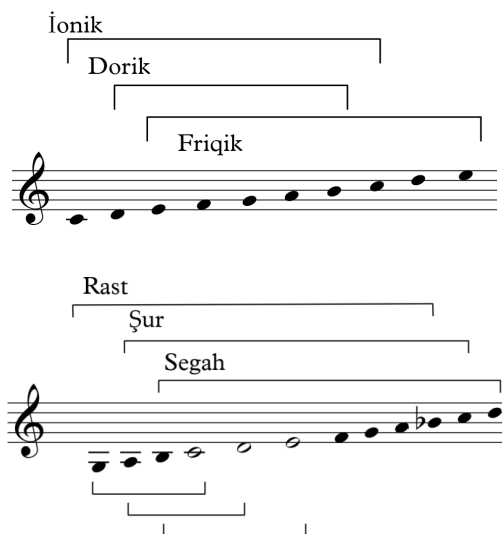
Üzeyir bəy qədim yunan və azərbaycan məqamlarının qurulmasında tətbiq olunan ümumi bir cəhəti – qovuşuq və ayrı üsul birləşmələrini qeyd etmişdir. O, yazır: “ $1\ t - 1\ t - 1/2\ t$ ;  $1\ t - 1/2\ t - 1\ t$ ;  $1/2\ t - 1\ t - 1\ t$  formullu tetraxordlar həm azərbaycan, həm də qədim yunan ladlarının əsasını təşkil edirlər. Bu tetraxordların qovuşuq üsulla birləşməsi azərbaycan məqamlarından rast, şur, segahın, ayrı üsulla birləşməsi isə qədim yunan ladları olan frigik, dorik, ionikin əsasını təşkil edir” [108]. Bu fikirləri o, əlyazmalarında konkret nümunələrlə əsaslandırmışdır.

Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında milli musiqinin qanunlarına xas olan dörd birləşmə üsulunu göstərmişdir. Onlar aşağıdakılardan ibarətdir: 1) Qovuşuq (və ya zəncirli), 2) ayrı, 3) orta yarım ton, 4) orta ton. Bu birləşmə üsullarından birinci və üçüncü üsullar orta əsr kilsə və qədim yunan ladlarını əsasını təşkil edir. Qalan üsullar isə xalq musiqimizin təbiətindən irəli gələrək Ü.Hacıbəyli tərəfindən yaradılmış və “Azərbaycan xalq musiqisinin

əsasları” kitabına daxil olmuşdur.

O, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” [108] adlı əlyazmada qədim yunan ladlarının tetraxordlarından bəhs edərkən onların əsas, köməkçi, xromatik və enharmonik olduğunu qeyd etmişdir. Belə fikirlərə kitabın nəşr variantında rast gəlmirik. Məlumdur ki, bizdə enharmonik və xromatik tetraxordlar yoxdur. Azərbaycan məqamlarının tetraxordlarının hamısı diatonikdir.

Musiqişünas Elxan Babayev özünün “Ənənəvi musiqimiz” kitabında yazır: “Qədim laddarda olan üç diatonik tetraxordu (1-1-1/2 t – ionik, 1-1/2-1 t – dorik, 1/2-1-1 – friqik), bəlli olan qovuşuq və ayrı birləşmə üsullarını əsas götürən musiqişünas-alim, Azərbaycan muğamlarının özünəməxsus xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq orijinal sistem yaradır. Belə ki, yeddi əsas Azərbaycan məqamının üçü diatonik tetraxordlardan ibarət yeddi pərdəli qədim laddar kimi ümumi səssırasına malikdir.



Sonrakı mərhələdə Üzeyir bəy diatonik tetraxordların müəyyən pərdələrini əksildərək, eləcə də, dördlüləri bir-birindən müxtəlif məsafələrdə yerləşdirərək (yaxınlaşdırıb-uzaqlaşdırı-

raq) Azərbaycan muğamlarının səs qatarını formalaşdırır” [14, s. 17-18].

Apardığımız tədqiqatlar nəticəsində belə qənaətə gəlirik ki, Üzeyir bəy rast məqamı üzərində dəfələrlə işləmişdir. O, səsqatarı xalis kvartalar əmələ gətirən məqamlar sırasına, ilk növbədə, rastı daxil etmişdir. Rast yeddi əsas məqam içərisində ən birincisidir. 1 - 1 - 1/2 ton formulu üzrə qurulmuş üç bərabər tetraxordun qovuşuq üsulla birləşməsi rast məqamının səsqatarını əmələ gətirir. Bu səsqatarında orta tetraxordun birinci pərdəsi məqamın mayəsidir. Birinci oktavadakı do mayəli “Rast” məqamının səsqatarı belədir:



Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının “Tarixi məlumat” bölməsində yazır: “Rast” muğamı” yalnız öz adını və səsqatarını deyil, hətta öz mayə (tonika) ucalığını da zəmanəmizə qədər mühafizə etmişdir. Bütün Yaxın Şərq xalqlarında “Rast” muğamının quruluşu və mayə ucalığı eynidir. Bu mayə kiçik oktavanın sol səsindən ibarətdir” [36, s. 19]. Əlyazmada isə bunun səbəbini o, belə izah edir: “Tarda tonika tetraxordu kiçik oktavanın solunda qurulur, ancaq mən əlverişli olmaq üçün bunu kvarta yuxarı transport etmişəm” [107]. Ü.Hacıbəyli 1941-ci ilə aid əlyazmada birinci oktava do, kiçik oktava sol, birinci oktava mi, birinci oktava re<sup>b</sup> tonikalı rast ladının səsqatarını göstərmişdir [119]. Bununla da o, qeyd edir ki, xromatik qammanın hər pilləsindən rast məqamının on iki səsqatarını qurmaq olar. Ü.Hacıbəyli əlyazma variantında təcrübədə tətbiq olunan sol tonikalı rast məqamı ilə bərabər do tonikalı rast məqamına əsaslanan “Mahur Hindi” muğamının adını çəkir və səsqatarını göstərir. Rast məqamında musiqi bəstələmək üçün do tonikalı səsqatarının əlverişli olduğunu qeyd

edir. 1933-cü ilə aid olan əlyazmada da rast məqamının səsqratı “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabındakı səsduzümü ilə üst-üstə düşür. Apardığımız müqayisəli təhlilə əsasən biz kitablə əlyazmalar arasında olan səsqratı pillələrinin funksional izahı və sıçrayış imkanları ilə bağlı fərqli cəhətləri üzə çıxarmışıq. Onlar **V, VI, VII** pillələrdə özünü göstərir (**Bax: Əlavə: Cədvəl № 1**).

Əlyazmada səsqratının V pərdəsi ( $d^1$ ) üst aparıcı ton və alt kvartanın kvintası funksiyasını daşıyır. Kitabda isə belə yazılır: “Bu pərdə üst aparıcı ton vəzifəsini görür [36, s. 49]. Bu pərdədən yuxarıya doğru mayənin kvartası və kvintasına, aşağıya doğru isə mayənin alt aparıcı tonuna, mediantaya və alt kvartaya sıçrayış edilə bilər. Əlyazmada səsqratının tersiyasının ( $e^1$ ) sıçrayış imkanları barədə belə qeyd olunur. Tersiyadan tonikaya, tonikanın kvintasına və kvintanın aparıcı tonuna sıçrayış verilə bilər və onu kvintaya həll etmək mümkün olar. Kitabda səsqratının VI pərdəsi ( $e^1$ ) mayənin tersiyası vəzifəsini görür. Bu pərdədən yuxarıya doğru mayənin kvintasına, aşağıya doğru isə mayəyə sıçrayış mümkündür. Əlyazmada səsqratının VII pərdəsinin ( $f^1$ ) sıçrayış imkanları haqqında yazılır: Üst kvartadan ( $f^1$ ) tonikaya, kvintanın alt aparıcı tonuna sıçrayış edilir ki, onu kvintaya həll etmək mümkün olsun. Kitabda VII pərdə ( $f^1$ ) mayənin üst kvartası vəzifəsini grür. Bu pərdədən yuxarıya doğru mayə kvintasının üst aparıcı tonuna, aşağıya doğru isə mayəyə və onun üst aparıcı tonuna sıçrayış edilə bilər.

1941-ci il əlyazmasına nəzər saldıqda, biz burada səsqratları eyni olan, lakin pillələrinin məqam vəzifələri və sıçrayış imkanlarına görə həm bir-birindən, eləcə də kitabda göstərilən variantdan fərqlənən rast məqamının müxtəlif təhlilini müşahidə etmişik [119]. Əlyazmada birinci variantda göstərilən rast məqamının pillələrinin vəzifələri və sıçrayış imkanları ilə bağlı fərqli cəhətlər özünü V, VI, IX pillələrdə göstərir. Bu səsqratının V pərdəsi ( $d^1$ ) tonikanın üst aparıcı tonudur. Bu pərdədən alt aparıcı tona, tonikanın üst kvarta və kvintasına və tonikanın tersiyasına tədrici ke-

çid mümkündür. Qeyd olunan pillələrin kitabda göstərilən funksional izahı barədə, birinci mənbənin təhlili zamanı məlumat verdiyimiz üçün onları təkrar etmirik. Əlyazmada səsqratarının VI pərdəsi (e<sup>1</sup>) üst aparıcı tonu hazırlayır və üst kvartaya həll olur. Bu pərdədən tonikaya və tonikanın kvintasına sıçrayışa imkan verilir. Kitabda bu pərdə mayənin tersiyası vəzifəsini görür. Əlyazmada göstərilən səsqratarının sonuncu pərdəsi (b<sup>1</sup>) məqamın sərhəd tonudur. Bu pərdədən sıçrayış etmək mümkün deyil. Kitabda belə yazılır: “Səsqratarının onuncu pərdəsi ladın sərhəd tonu olur. Bu pərdədən sıçrayış edilə bilməz: qonşu pərdələrlə isə ancaq aşağıya doğru hərəkət etmək mümkündür” [36, s. 49].

Əlyazmada ikinci variantda göstərilən rast məqamının pillələrinin vəzifələri və sıçrayış imkanları özünü V, IX pillələrdə əskətdirir. Burada səsqratarının V pərdəsi (d<sup>1</sup>) kitabda göstərilən bütün cəhətləri özündə cəmləşdirir. Lakin kitabdan fərqli olaraq aşağı istiqamətdə alt kvartaya sıçrayışa yol verilmir. Əlyazmada səsqratarının IX pərdəsi (a<sup>1</sup>) tonikanın üst sekstası adlanır. Bu pərdədən tədrici hərəkət sekunda yuxarıya və aşağıya etmək olar. Sıçrayış ancaq aşağıya doğru tonikanın sekstasına mümkündür. Əlyazmada üçüncü variantda göstərilən rast məqamının səsqratarında VIII pərdə (g<sup>1</sup>) tonikanın kvintası rolunu oynayır. Bu pərdədən yuxarıya doğru sərhəd tonuna, aşağıya isə tonikanın tersiyasına, üst aparıcı tona və tonikaya sıçrayış mümkündür. Əlyazmadan fərqli olaraq, kitabda yuxarı istiqamətdə sıçrayışa yol verilmir. Göründüyü kimi, ayrı-ayrı mənbələrdəki bu fikirlər ifadə tərzinə görə müxtəlif olsalar da, eyni məna kəsb edirlər.

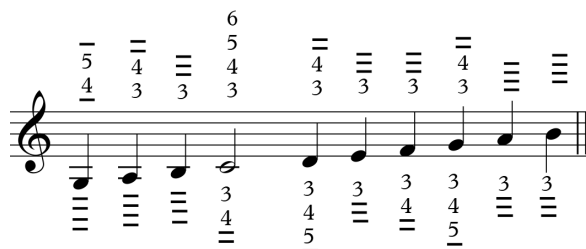
Rast məqamının səsqratarına V.Vinoqradovun “Üzeyir Hacıbəyov və Azərbaycan musiqisi” kitabında da rast gəlirik [103, s. 33]. Həmin kitabda göstərilən səsqratarı Ü.Hacıbəylinin əsərində olan səsdüzümü ilə üst-üstə düşür. Hər iki mənbədə rast məqamı öz əksini tapmışdır. Tədqiq etdiyimiz bu əlyazmalardan başqa üzərində yazılma illəri müəllif tərəfindən qeyd olunmayan arxiv materialları

üzərində də tədqiqat aparmışıq. Əlyazmalarda göstərilən rast məqamı səsqatarının mümkün olan sıçrayışlar cədvəli aşağıda olduğu kimidir.

**“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında [36, s. 50].**



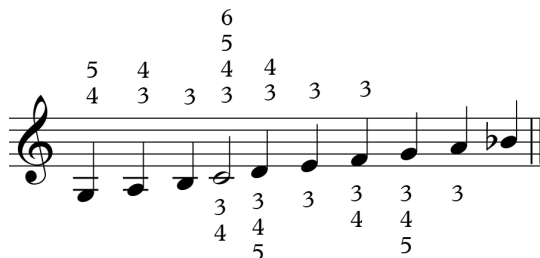
**1933-cü ilə aid əlyazmada [106]**



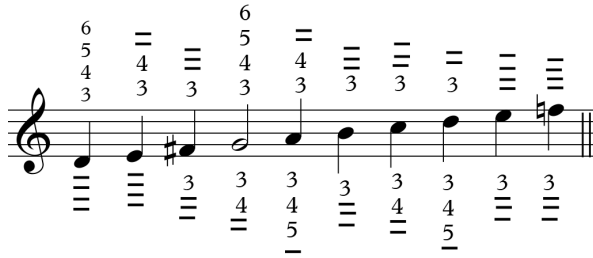
**Həmin əlyazmada**



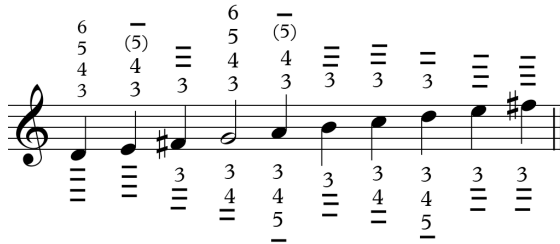
**1941-ci ilə aid əlyazmada [119]**



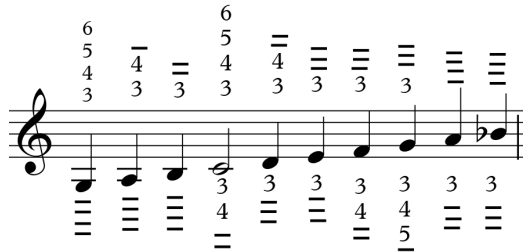
## Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar [109]



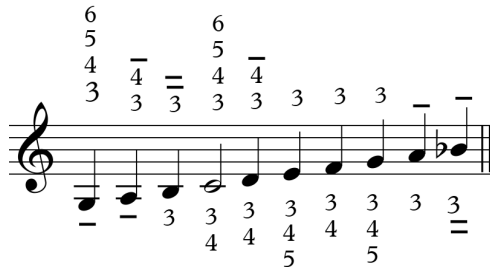
## Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları [111]



## Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları [111]



## Azərbaycan musiqisinin əsasları [113]



Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında məqamlarda melodiya bəstələmək qaydaları ilə bərabər tam və yarım kadanslara da toxunmuşdur. Musiqişünas bütün məqamların nəzəri əsaslarını təhlil etdikdən sonra onların sonunda konkret

misallarla həmin məqamın tam və yarım kadanslarını göstərmişdir. Bu sistem bütün məqamlarda saxlanıldığına görə biz də araşdırmamızda buna əsaslanmışıq. Hazırkı araşdırmada yalnız tam və yarım kadansların hansı pillələrdən qurulduğunu və əlyazmalardakı fərqləri qeyd edirik.

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında göstərilmiş rast məqamının tam kadansları tonikada – IV pillədə qurulur və aşağıdakı növləri var [36, s. 51].

a) Yuxarıdan pilləvari; b) Aparıcı tonlarla sıçrayışla; v) Aşağıdan pilləvari; q) Bilavasitə yuxarıdan sıçrayışla; d) Bilavasitə aşağıdan sıçrayışla və s. Əlyazmalarda da tam kadanslara aid tonika üzərində qurulmuş müxtəlif nümunələr yer alır. Yarım kadanslar isə məqamın VIII, VII, VI, V və II pillələrində qurulur. Eyni pillələr əlyazmalarda da göstərilir.

Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında rast ladında melodiylar bəstələnməsi” bölməsində bu məqamda musiqi bəstələmək qaydalarını izah etmiş və onun şöbələrini göstərmişdir. Rastın şöbələri bunlardır; 1. Mayeyi rast (ladın tonikasında), 2. Hüseyni (tonikanın kvartasında), 3. Vilayəti (tonikanın kvintasında), 4. Əraq (tonikanın oktavasında qurulan şöbədir). Üzeyir bəy yazır: “Əraq şöbəsində “Rast” ladının mayəsi və onunla birlikdə bütün səsqatarı bir oktava yuxarıya köçürülür. Ona görə də bir oktava yuxarıya köçürülən “Mayeyi Rast”, “Əraq” şöbəsinin melodiyasını əmələ gətirə bilər”. “Əraq”dan sonra ilk mayəyə qayıtmaq tələb olunur. Bu qayıtma “Gərayi” vasitəsilə olur” [36, s. 60].

Göründüyü kimi, kitabda “Əraq” rast məqamının sonuncu şöbəsidir. 1941-ci ilə aid əlyazmada Üzeyir bəy rast ladında melodiylar bəstələnməsi” bölməsində melodiyanın üst aparıcı tonda dayanmasını “Üşşaq”ın adı ilə əlaqədar olduğunu qeyd etmişdir. Eyni zamanda, burada “Pəncgah” adına da rast gəlirik ki, bütün bunları kitabda müşahidə etmişik.

## ŞUR MƏQAMI

1 - 1/2 - 1 ton formulu üzrə qurulmuş və qovuşuq (zəncirvari) üsul ilə birləşmiş üç bərabər tetraxord şur məqamının səsqatarını əmələ gətirir. Orta tetraxordun birinci pərdəsi şurun səsqatarında mayədir. Birinci oktavanın re səsi mayə olarsa, şur məqamının səs-qatarını belə göstərə bilərik.



Şur məqamı Ü.Hacıbəylinin elmi konsepsiyasında əsas məqamlar sırasında ikinci yeri tutur. O, bu məqam üzərində müxtəlif illərdə çalışmış və onu ən mükəmməl şəkildə özünün “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabına daxil etmişdir. Kitabın 1933-cü ilə aid əlyazmasına nəzər saldıqda şur məqamının pillələrinin əsas pillələr, köməkçi tonlar və iki funksiya daşıyan tonlara bölündüyünü müşahidə edirik [106]. Əlyazmadan fərqli olaraq, kitabda səs-qatarının pillələrinin bu cür bölündüyünə rast gəlmirik. Əlyazmada Üzeyir bəy əsas pillələrə II, III, V, VII, IX pillələri, köməkçi tonlara I, VIII pillələri, iki funksiya daşıyan pillələrə isə IV, V pillələri aid etmişdir. Bu əlyazmadakı maraqlı cəhətlərdən biri də səsqatarında əsas tonun mediantasının olmamasıdır. Apardığımız müqayisəli təhlilə əsasən əlyazma və kitab variantları arasında olan pillələrin funksional izahı və sıçrayış imkanları ilə bağlı cəhətləri üzə çıxarmışdır. Fərqli xüsusiyyətlər V, VI, VII pillələrdə özünü göstərir. Əlyazma variantına görə səsqatarının IV pərdəsi (e<sup>1</sup>) əsas tonun tersiyası və əsas tonun kvartasının alt aparıcı tonudur. Kitabda isə bu, səsqatarının V pərdəsidir. Bu pərdə mayənin üst aparıcı tonu və üst mediantanın alt aparıcı tonu vəzifəsini görür. V pərdə aşağıda göstərilən

hallarda yumşaq səslənmə (alçalma yolu ilə) tələb edir:

iki mayə arasında və bunların təkrarı zamanı;  
əsas tondan bu pərdəyə sıçrayış edərkən;  
mayədən sonra əsas tona sıçrayış edərkən.

Əlyazmada göstərilən səsqratarının V pərdəsi ( $f^1$ ) əsas tonun kvartası və əsas tonun tersiyasının üst aparıcı tonudur. Kitabda bu – VI pərdə olub üst medianta vəzifəsini görür. Bu pərdədən yuxarıya doğru mayənin kvintasına, aşağıya doğru isə mayə və əsas tona sıçrayış etmək mümkündür. Əlyazmada səsqratarının VI pərdəsi ( $g^1$ ) tonikanın kvartası və əsas tonun kvintasıdır. Kitabda isə bu səsqratarının VII pərdəsi olmaqla mayənin kvartası vəzifəsini görür. Bu pərdədən yuxarıya doğru mayə kvintasının üst aparıcı tonuna və həm də səsqratarının sərhəd tonuna, aşağıya doğru isə üst mediantanın alt aparıcı tonuna, mayəyə və əsas tona sıçrayış etmək olar.

Bu əlyazmada şur məqamına ikinci variantda da rast gəlmək olar. Üzeyir bəy həmin variantda da şur məqamının pillələrinin vəzifələri və sıçrayış imkanlarını işləmişdir. Əvvəlki variantla yanaşı, bu variantda da fərqli xüsusiyyətlər var. Onlar V, VI, VII, VIII və X pillələrin funksional izahında özünü göstərir. Əlyazmada qeyd olunur ki,  $e^1$  əsas tonun kvartasının alt aparıcı tonu və əsas tonun tersiyasıdır. Həmin mənbədə göstərilən  $f^1$  əsas tonun üst kvartası və əsas tonun tersiyasının üst aparıcı tonudur.  $g^1$  tonikanın kvartası və əsas tonun kvintası,  $a^1$  tonikanın kvintası və tonikanın kvartasının üst aparıcı tonudur. Kitabda isə bu pərdə mayənin kvintası vəzifəsini görür. Bu pərdədən yuxarıya doğru sərhəd tonuna, aşağı istiqamətdə isə mayənin üst mediantasına və mayəyə sıçrayış etmək olar. Əlyazmada göstərilən bu pərdə  $c^{11}$  kvartanın kvintası olub sərhəd tonudur. Kitabda isə bu səsqratarının X pərdəsi ( $c^{11}$ ) olmaqla, sərhəd tonu vəzifəsini daşıyır. Bu pərdədən ancaq aşağıya doğru kvinta və kvartaya sıçrayış etmək olar.

Kitabın 1941-ci ilə aid əlyazması üzərində apardığımız müqayisəli təhlildə də şur məqamının pillələri və sıçrayış imkanları ilə

bağlı fərqli cəhətlərə rast gəlmişik [119]. Onlar özünü aşağıdakı pillələrdə göstərir. I, II, III, V, VI, VII.

Əlyazmada yazılır ki, səsqratarının I pərdəsi ( $a_k$ ) praktiki olaraq istifadə olunmur. Kitabda isə bu pərdə əsas tonun mediantası vəzifəsini görür. “Bu pərdənin şur ladı mayəsi ilə bilavasitə əlaqəsi olmur və o, nə qonşu pillələr hərəkətində və nə də sıçrayışlarda iştirak etmir” [36, s. 64]. Əlyazmada diqqətimizi cəlb edən cəhətlərdən biri də şur məqamının pərdələrinin rast məqamının tonikasına görə mövqe tutmasıdır. Fikrimizcə, bu məqamların qohumluq münasibətini göstərən amildir.

Əlyazmada göstərilən səsqratarının II pərdəsi ( $h_k$ ) rast məqamının tonikasının alt aparıcı tonudur. Bu pərdədən sıçrayışlara icazə verilmir. Kitabda isə bu pərdə əsas tonun alt aparıcı vəzifəsini görür. Əlyazmada göstərilən III pərdə ( $c^1$ ) şur məqamının tonikasına münasibətdə rast məqamının mayəsidir. Bu pərdə tonikanın alt aparıcı tonu funksiyasını daşıyır.

Kitabda göstərilən səsqratarının III pərdəsi ( $c^1$ ) əsas ton rolunu oynayır. Bu pərdədən tersiyaya, kvartaya və əsas tonun kvintasına sıçrayış etmək olar. Əlyazmada göstərilən səsqratarının V pərdəsi ( $e^1$ ) iki funksiya daşıyır: 1) üst mediantanın alt aparıcı tonu, 2) rastın tonikasının tersiyası. Əlyazmada göstərilən səsqratarının VI pərdəsi ( $f^1$ ) iki funksiya daşıyır: 1) tonikanın üst mediantası; 2) rast məqamının tonikasının üst aparıcı tonu. Bu pillə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında rastın tonikasının üst kvartasıdır [36, s. 49]. Həmin pərdədən növbəti sıçrayışlar: yuxarıya doğru tonikanın kvintasına, aşağıya doğru isə şurun və rastın tonikalarına mümkündür.

Əlyazmada səsqratarının VII pərdəsi ( $g^1$ ) tonikanın üst kvartasıdır. Bu pərdədən növbəti sıçrayışlar yuxarı istiqamətdə üst aparıcı tona, tonikanın kvintasına və məqamın sərhəd tonuna, aşağıya doğru isə üst mediantanın alt aparıcı tonuna, şurun və rastın tonikalarına mümkündür.

Tədqiq etdiyimiz “Azərbaycan xalq musiqisinə aid materiallar” [108] adlanan əlyazmada belə bir fikirlə qarşılaşırıq: şur ladında alt tetraxordun birinci iki səsi istifadə olunmur.



Bu əlyazma üzərində də tədqiqat zamanı fərqli cəhətləri üzə çıxarmışıq. Onlar kitabdakı səsqatarına görə V, VI, VII, VIII, IX pillələrdə özünü biruzə verir. Əlyazmada göstərilən  $e^1$  əsas tonun ter-siyasıdır. Səsqatarında  $f^1$  əsas tonun kvartası,  $g^1$  isə əsas tonun kvintası və tonikanın kvintasıdır. Əlyazmada göstərilən  $a^1$  əsas tonun kvintasının üst aparıcı tonudur. Kitabda bu səsqatarının VIII pərdəsi ( $a^1$ ) olub mayənin kvintası vəzifəsini görür. Bu pərdədən yuxarıya doğru sərhəd tonuna, aşağıya isə mayənin üst mediantasına və mayəyə sıçrayış etmək mümkündür. Əlyazmada göstərilən  $b^1$  məqamın sərhəd tonudur. Kitabda bu pərdə səsqatarının IX pərdəsi ( $b^1$ ) olub mayə kvintasının üst aparıcı tonu vəzifəsini görür. Bu pərdədən ancaq mayənin üst kvartasına sıçrayış etmək olar.

Göründüyü kimi, bu mənbələrdəki fikirlərin ifadə tərzı müxtəlif olsa da, onlar eyni məna kəsb edir.

Şur məqamı V.Vinoqradovun “Üzeyir Hacıbəyov və Azərbaycan musiqisi” kitabında da öz əksini tapmışdır [103, s. 36]. Həmin kitabda re şur məqamının səsqatarı göstərilmişdir.

Şur məqamının kitab və əlyazma variantları üzrə funksional izahı və mümkün olan sıçrayışlar cədvəlini təqdim edirik (**Bax: Əlavə: Cədvəl № 2**). Şur məqamında tam kadanslar tonikada, yarımkadanslar isə V, VII, VIII və bəzən IV pillədə qurulur. Kitabda və əlyazmalarda həmin pillələr üst-üstə düşsə də müxtəlif melodik kadans ibarələri göstərilmişdir.

## SEGAH MƏQAMI

Segah Ü.Hacıbəylinin nəzəri konsepsiyasında əsas məqamlar sırasında üçüncü yeri tutur. O, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında yazmışdır: “ $1/2 - 1 - 1$  ton formulu üzrə qurulmuş və qovuşuq (zəncirvari) üsulda birləşmiş üç bərabər tetraxord “Segah” ladının səsqatarını əmələ gətirir [36, s. 80].

Bu səsqatarında orta tetraxordun birinci pərdəsi məqamın mayəsidir.

Mi mayəli segah məqamının səsqatarı belədir:



Bu səsqatarı ardıcıl xalis kvartalar sırasından ibarətdir:

Üzeyir bəyin 1933-cü ilə aid əlyazmasında oxuyuruq: “Segah”, “Şur” kimi “Rast” ladı ilə ümumi səsqatarına malikdir” [106]. Fikrimizcə, bu, adları qeyd olunan məqamların qohumluq münasibətindən irəli gəlir.

“Segah”ın tonika tetraxordu rastın tonika tetraxorduna köməkçi kimi III pərdəsindən qurulur. Tonika tetraxorduna sağdan və soldan bərabər tetraxordlar birləşdirilir. Alt tetraxordun III pərdəsi instrumental əsərlərin qammavari passajlarında tətbiq oluna bilər. Bütün bu şərtlərdən kənarda o tətbiq olunmur” [106]. Həmin əlyazmanın başqa bir səhifəsində də segah məqamının səsqatarına və pillələrin vəzifələrinin izahına rast gəlirik.

Apardığımız müqayisəli təhlilə əsasən segah məqamı səsqatarının pillələrinin məqam vəzifələri və sıçrayış imkanları ilə bağlı fərqli cəhətləri üzə çıxarmışdıq. Bunlar özünü V, VIII, IX, X pillələrdə göstərir. Əlyazmada yazılır:  $f^1$  əsas tonun kvartası və tonikanın üst aparıcı to-

nudur. Kitabda isə belə qeyd olunur: “Səsqatarının V pərdəsi üst aparıcı ton vəzifəsini görür. Bu pərdədən yuxarıya doğru əsas tonun kvintasının üst aparıcı tonuna (mütləq kvintada tamamlamaq şərti-lə), aşağıya doğru isə əsas tona sıçrayış etmək olar. Əlyazmada qeyd olunan VIII pərdə (b<sup>1</sup>) əsas tonun kvartasının kvartasıdır. Kitabda bu pərdə barədə belə yazılır: “VIII pərdə əsas tonun kvintasına nisbətən medianta vəzifəsini görür. Bu pərdədən ancaq sekvensiyalarla tersi-yavari sıçrayış etmək mümkündür” [36, s. 81]. Səsqatarının IX pərdə-si (c<sup>11</sup>) əlyazmada əsas tonun kvartasının kvintası vəzifəsini daşıyır. Kitabda bu pərdə əsas tonun oktavası funksiyasını yerinə yetirir. Bu pərdədən ancaq aşağıya doğru əsas tonun kvintasına və həmin kvin-tanın üst aparıcı tonuna sıçrayış etmək olar. Səsqatarının X pərdəsi (d<sup>11</sup>) sərhəd tonu olub əsas tonun kvintasının kvintası vəzifəsini görür. Kitabda X pərdə sərhəd tonu vəzifəsini daşıyır. Bu pərdədən sıçrayışın olmadığı bildirilir.

1941-ci ilə aid əlyazmaya nəzər saldıqda burada da pillələrin məqam vəzifələri və sıçrayış imkanları ilə bağlı fərqli cəhətlərə rast gəlirik. Onlar aşağıdakı pillələrdən ibarətdir: I, II, IV, VII, VIII, IX. Əl-yazmada qeyd edilir: “si, rast ladı tonikasının alt aparıcı tonudur. Bu pərdədən sıçrayışlara yol verilmir. Kitabda I pərdə əsas tonun alt aparıcı tonu rolunu oynayır. Bu pərdədən sıçrayışlar etmək olmaz. Əlyazmada göstərilən səsqatarının II pərdəsi (c<sup>1</sup>) rast məqamının to-nikası və segahın tonikasının alt tersiyasıdır. Kitabda səsqatarının II pərdəsi əsas ton, yəni mayənin alt tersiyası vəzifəsini görür. Bu pər-dədən mayəyə, onun üst aparıcı tonuna, kvintasına və kvintanın üst aparıcı tonuna sıçrayış etmək olar.

Əlyazmada göstərilən səsqatarının IV pərdəsi (e<sup>1</sup>) segah mə-qamının tonikasıdır. Bu pərdədən yuxarıya doğru sıçrayış rastın to-nikasının kvintasına, aşağıya doğru isə rastın tonikasına müm-kündür. IV pərdə kitabda məqamın mayəsi vəzifəsini görür. Bu pər-dədən yuxarıya doğru əsas tonun kvintasına, aşağıya doğru isə ter-siyaya (əsas tona) sıçrayış etmək olar. Əlyazmada qeyd olunan VII

pərdə (a<sup>1</sup>) rast məqamının kvintasının üst aparıcı tonudur. Bu pərdədən sıçrayış aşağıya doğru tersiyaya, yuxarıya doğru isə rastın kvintasının kvartasına mümkündür. Kitabda səsqatarının VII pərdəsi əsas tonun kvintasının üst aparıcı tonu vəzifəsini görür. Bu pərdədən yuxarıya doğru əsas tonun oktavasına, aşağıya doğru isə mayenin üst aparıcı tonuna sıçrayış etmək olar. Səsqatarının VIII pərdəsi (b<sup>1</sup>) rast məqamı tonikasının üst mediantası vəzifəsini daşıyır. İstisna hallarda aşağıya doğru rastın tonikasının kvintasına hərəkətə icazə verilir. Kitabda VIII pərdə əsas tonun kvintasına nisbətən medianta vəzifəsini görür. Bu pərdədən ancaq sekvensiyalarda tersiyavari sıçrayışlar etmək mümkündür. Səsqatarının IX pərdəsi (c<sup>2</sup>) əlyazmada rastın tonikasının kvintasının üst kvartasıdır. Bu pərdədən sıçrayışlar aşağıya doğru kvartaya və kvartanın üst aparıcı tonuna mümkündür. Fikrimizcə, Ü.Hacıbəyli kvartanın üst aparıcı tonunu rast məqamına görə nəzərdə tutmuşdur. Çünki, segahda kvartanın üst aparıcı tonu b<sup>1</sup>-dir. Səsqatarının IX pərdəsinin kitabdakı funksional izahı barədə əvvəlki mənbədən danışarkən qeyd etmişik. 1933 və 1941-ci ilə aid əlyazmaları müqayisəli təhlil etdikdə onlar arasında da fərqli cəhətlər aşkar olundu.

Göründüyü kimi, 1933-cü ilə aid əlyazmadan fərqli olaraq 1941-ci ilə aid mənbədə segah məqamının pillələrinin rastın tonikasına görə mövqə tutmasını və adlandırılmasını müşahidə etdik. Pillələrin rastın tonikasına görə adlandırılmasına isə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında rast gəlmirik.

Segah məqamının kitab və əlyazma variantları üzrə funksional izahı və mümkün olan sıçrayışlar cədvəlini təqdim edirik (**Bax: Əlavə: Cədvəl № 3**).

## ŞÜŞTƏR MƏQAMI

Şüştər Ü.Hacıbəylinin nəzəri konsepsiyasında yeddi əsas məqamdan biridir. Üzeyir bəy “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında şüştəri səsqatarı ardıcıl xalis kvintalar əmələ gətirən məqamlar sırasına daxil etmişdir. Musiqişünas yazır: “ $1/2 - 1 - 1/2$  ton formulu üzrə qurulmuş və ayrı birləşmiş (alt tetraxordun dördüncü pərdəsilə üst tetraxordun birinci pərdəsi arasında artırılmış sekunda intervalı əmələ gəlir) iki bərabər tetraxord “Şüştər” ladının səsqatarını əmələ gətirir [36, s. 88].

Üzeyir bəyin yazdığına görə bu səsqatarında üst tetraxordun ikinci pərdəsi ladın mayəsidir.

Birinci oktavadakı lya səsi mayə olarsa, “Şüştər” ladının səsqatarı bu şəkildə olar” [36, s. 88].



Ü.Hacıbəyli 1933, 1941 və 1942-ci illərə aid əlyazmalarda şüştər məqamının adını çəkir və səsqatarını göstərir. Musiqişünas-alim 1933-cü ilə aid əlyazmada şüştər məqamı barədə yazır: “Alt tetraxord ona bərabər üst tetraxordla ayrı üsulla birləşir” [106]. Bu zaman alt tetraxordun sonuncu səsi ilə üst tetraxordun birinci səsi arasında artırılmış sekunda intervalı əmələ gəlir. Bu əlyazmada do tonikalı şüştər məqamı göstərilmişdir. Əlyazma üzərində apardığımız təhlilə əsasən şüştər məqamının pillələrinin funksional izahında və sıçrayışlar cədvəlində fərqli cəhətlərə rast gəlmişik. Onlar özünü IV, VII, VIII pillələrdə göstərir. Əlyazmada göstərilən IV pərdə ( $as^1$ ) tamamlayıcı tonun üst aparıcı tonudur. Kitabda bu səsqatarının IV pərdəsi ( $f^1$ ) həm mayənin alt kvartasının üst aparıcı to-

nu, həm də mayənin alt tersiyası vəzifəsini görür. Bu pərdədən yuxarıya doğru mayəyə, aşağıya doğru isə mayə alt sekstasının üst aparıcı tonuna sıçrayış etmək olar.

Əlyazmada göstərilən VII pərdə ( $d^2$ ) tonikanın alt kvartasının kvintasıdır. Kitabda bu səsqatarının VII pərdəsi ( $h^1$ ) olub mayənin üst aparıcı tonu vəzifəsini görür. Bu pərdədən mayənin alt aparıcı tonuna və alt kvartasına sıçrayış etmək olar. Əlyazmada göstərilən VIII pərdə ( $es^{11}$ ) kvartanın kvintasının üst aparıcı tonudur. Kitabda bu səsqatarının VIII pərdəsi ( $c^2$ ) olub mayənin üst mediantası vəzifəsini görür. Bu pərdədən aşağıya doğru mayəyə sıçrayış etmək olar.

Ü.Hacıbəyli 1941-ci ilə aid əlyazmada lya tonikalı şüştər məqamının adını çəkir və səsqatarını göstərir [119]. Əlyazmada əks olunan səssırası ilə kitabdakı səsdüzümü üst-üstə düşür. 1942-ci ilə aid əlyazmada şüştər məqamının səsqatarının əmələ gəlməsi bu şəkildə izah olunur: “Şüştər ladinin səsqatarı  $1/2 - 1 - 1/2$  t formulu üzrə qurulmuş iki bərabər əksildilmiş tetraxordun ayrı üsulla birləşməsindən əmələ gəlir” [110].

İzahların müxtəlif olmasına baxamayaraq əlyazmadakı şüştər məqamının səsqatarı kitabda göstərilən səssırası ilə üst-üstə düşür. Mənbələrdən göründüyü kimi, alim şüştər məqamı üzərində müxtəlif illərdə çalışmışdır. Sadalanan əlyazmalarla yanaşı bu məqama Üzeyir bəyin “Azərbaycan Türklərinin musiqisi haqqında” [29], “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” [35], “Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında” [35] məqalələrində rast gəlmək olar. Onu da qeyd edək ki, Üzeyir bəyin “Azərbaycan Türklərinin musiqisi haqqında” məqaləsində, şüştər hümayunla eyni səsqatarına malik məqam kimi göstərilmişdir.

## ÇAHARGAH MƏQAMI

Ü.Hacıbəylinin nəzəri konsepsiyasında çahargah da əsas məqamlar sırasında durur. Böyük alim “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında yazmışdır: “ $1/2 - 11/2 - 1/2$  ton formulu üzrə qurulmuş üç bərabər tetraxord “Çahargah” məqamının səsqatarını əmələ gətirir: bu şərtlə ki, bunlardan alt tetraxord orta tetraxordla qovuşuq (zəncirvari) üsulda və orta tetraxord üst tetraxordla ayrı (yanaşı birləşmə) üsulda birləşsin.

Birinci oktavadakı do mayə olarsa, “Çahargah” ladının səsqatarı bu şəkildə olar:



Bu səsqatarı kiçik oktavanın sol səsindən birinci oktavanın fa səsinə qədər ardıcıl xalis kvartalar sırası, birinci oktavanın do səsindən ikinci oktavanın do səsinə qədər isə ardıcıl xalis kvintalar sırası əmələ gətirir.

Major qammaların səsqatarında olduğu kimi, bu səsqatarında da pərdələrin tam konsekvantliyi onların ardıcıl xalis oktavalar sırasından ibarət olmasındadır” [36, s. 92-93].

Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı əlyazmasında çahargah məqamının səsqatarı ardıcıl xalis kvartalar və xalis kvintalar sırasından ibarət olduğuna görə onu mürəkkəb səsdüzümünə malik məqamlar sırasına daxil etmişdir [111]. Bu fikir kitabın nəşr variantında öz əksini tapmamışdır.

Məqamlar üzərində araşdırmalarımızı davam etdirərək çahargahın da müqayisəli təhlilini aparmışıq. Kitabın 1933 və 1941-ci illərə aid əlyazmalarına nəzər salmışıq. 1933-cü ilə aid əlyazma-

da çahargahın pillələrinin məqam vəzifələri və sıçrayış imkanları ilə bağlı fərqli cəhətlərə rast gəlmişik [106]. Həmin cəhətlər I, II pillələrdə özünü göstərir. Əlyazmada qeyd edilir: Səsqratarının I pərdəsi (g<sub>k</sub>) əsas tonun alt aparıcı tonudur. Kitabda isə belə yazılır. Səsqratarının I pərdəsi 1) mayənin alt kvartası və 2) mayə alt tersiyasının alt aparıcı tonu olmaqla iki vəzifə daşıyır. Bu pərdədən ancaq mayəyə sıçrayış etmək olar. Əlyazmada göstərilən səsqratarının II pərdəsi (as<sub>k</sub>) əsas ton rolunu daşıyır. Kitabda qeyd olunur ki, bu pillə səsqratarının II pərdəsi olub mayənin alt tersiyası vəzifəsini görür. Bu pərdədən mayəyə və onun üst aparıcı tonuna sıçrayış etmək olar.

Qeyd etdiyimiz kimi, musiqişünas 1941-ci ilə aid əlyazmada da çahargah məqamı üzərində işləmişdir [119]. Həmin mənbə üzərində apardığımız təhlilə əsasən pillələrin məqam vəzifələri və sıçrayış imkanları ilə bağlı fərqli cəhətləri müşahidə etmişik. Onlar özünü I, IV, V, VII, VIII pillələrin funksional vəzifələrinin izahında göstərir. Əlyazmada yazılır: I pərdə (g<sub>k</sub>) tonikanın tersiyasının alt aparıcı tonudur. Bu pillədən sıçrayışlara yol verilmir. Həmin pillənin göstərilən funksional izahı barədə məlumat vermişik.

Əlyazmada göstərilən səsqratarının IV pərdəsi (c<sup>1</sup>) çahargahın tonikasıdır. Bu pillədən yuxarıya doğru tersiyaya, kvartaya, kvintaya, eləcə də aşağıya doğru tersiyaya sıçrayış etmək olar. Kitabda bu pərdə əlyazmada olduğu kimi, məqamın mayəsi vəzifəsini daşıyır. Bütün sıçrayışlar əlyazmada olduğu kimidir. Lakin əlyazmadan fərqli olaraq kitabda aşağıya doğru kvartaya sıçrayışın mümkünlüyü də qeyd olunmuşdur.

Səsqratarının V pərdəsi (des<sup>1</sup>) əlyazmada çahargah məqamının tonikasının üst aparıcı tonudur. Bu pərdədən yuxarıya doğru üst kvartaya, aşağıya doğru isə tonikanın alt aparıcı tonuna sıçrayış mümkündür. Kitabda bu pərdə mayənin üst aparıcı tonu vəzifəsini görür. Bu pərdədən yuxarıya doğru mayənin üst kvartasına, aşağıya doğru isə mayənin alt tersiyasına sıçrayış etmək olar. Əlyazma-

da səsşəqatərinin VII pərdəsi (f<sup>1</sup>) üst kvarta və tonikanın tersiyasının üst aparıcı tonudur. Bu pərdədən sıçrayış yuxarıya doğru kvintanın üst aparıcı tonuna və tonikaya mümkündür. Kitabda bu pərdə əlyazmadan fərqli olaraq ancaq mayənin üst kvartası vəzifəsini görür. Sıçrayışlar isə əlyazmada olduğu kimidir. Əlyazmada göstərilən VIII pərdə (g<sup>1</sup>) tonikanın üst kvartasıdır. Bu pərdədən sıçrayışlar yuxarıya doğru tersiyaya və kvartaya, aşağıya doğru isə tonikanın tersiyasına və tonikaya mümkündür.

Kitabda səsşəqatərinin VIII pərdəsi mayənin kvintası vəzifəsini görür. Bu pərdədən yuxarıya doğru mayənin oktavasına, aşağıya doğru isə mayəyə və onun tersiyasına sıçrayış etmək olar. Sadalanan fikirlərin təsdiqi üçün çahərgah məqamının kitab və əlyazma variantları üzrə funksional izahı və mümkün olan sıçrayışlar cədvəlini təqdim edirik (**Bax: Əlavə: Cədvəl № 4**).

## BAYATI-ŞİRAZ MƏQAMI

Bayatı-Şiraz Ü.Hacıbəylinin nəzəri konsepsiyasında əsas məqamlar sırasına daxildir. O, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında belə yazmışdır: “1 - 1 - 1/2 ton formulu üzrə qurulmuş və orta yarım ton vasitəsilə birləşmiş (üst tetraxordun birinci pərdəsinə nisbətən) iki bərabər tetraxord “Bayatı-Şiraz” ladının səs-qatarını əmələ gətirir. Bu səs-qatarında alt tetraxordun axırıncı pərdəsi ladın mayəsidir” [36, s. 104]. Üzeyir bəy bayatı-şiraz məqamının səs-qatarının ardıcıl kiçik sekstalar sırasından ibarət olduğunu vurğulamışdır. Digər əsas məqamlar kimi, bayatı-şiraz da müəyyən inkişaf mərhələləri keçmişdir. Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının müxtəlif illərə aid əlyazmalarında və ayrı-ayrı məqalələrindəki elmi fikirlərə əsasən bayatı-şiraz məqamının inkişaf mərhələlərini göstərəcəyik. Tədqiq etdiyimiz 1933 və 1941-ci illərə aid əlyazmalarla kitab arasında olan fərqli cəhətləri üzə çıxarmışıq.

“Azərbaycan Türk xalq musiqisinin əsasları haqqında əsərinə dair materiallar” adlı əlyazmada bayatı-şiraz məqamının səs-qatarı 1945-ci il nəşrində olduğu kimidir [106]. Kitabda və əlyazmada göstərilən bayatı-şiraz məqamının səs-qatarı belədir.



Bununla yanaşı kitabla əlyazma arasında fərqli cəhətlər də var ki, bu da pillələrin funksional izahı ilə bağlıdır. Onlar özünü V, VI pillələrdə göstərir. Əlyazmada göstərilən səs-qatarının V pərdəsi (d<sup>1</sup>) üst aparıcı ton və alt kvartanın kvintası funksiyasını daşıyır. Kitabda isə bu pərdə mayənin üst aparıcı tonu vəzifəsini görür. Əl-

yazmada səsqatarının VI pərdəsi (es<sup>1</sup>) alt kvartanın kvintasının üst aparıcı tonu vəzifəsini daşıyır. Kitabda isə bu pərdə mayənin üst mediantası vəzifəsini görür. Bu pərdədən yuxarıya doğru kvintaya, aşağıya doğru isə mayəyə sıçrayış etmək olar.

1941-ci ilə aid əlyazma ilə kitab arasındakı müqayisəli təhlilə əsaslanaraq belə qənaətə gəlirik ki, bu əlyazmada da bayatı-şiraz məqamının səsqatarı yuxarıda göstərdiyimiz səsdüzümü ilə üst-üstə düşür. Həmin mənbələrdəki səsqatarlarının üst-üstə düşməsinə baxmayaraq pillələrin funksional izahında fərqli cəhətlər var. Onlar II, V, IX pillələrdə təzahür edir. Əlyazmada səsqatarının II pərdəsi (a<sub>k</sub>) həm də ikinci tonika funksiyası daşıyır. Kitabda isə bu pərdə mayənin alt mediantası vəzifəsini görür. Əlyazmada V pərdədən (d<sup>1</sup>) yuxarıya doğru sıçrayış kitabda olduğu kimidir. Lakin aşağıya doğru sıçrayışda isə müəyyən fərqlər nəzərə çarpır. Əlyazmada aşağıya doğru sıçrayış həm alt aparıcı tona, həm alt median-taya, həm də alt kvartaya ola bilər. V pərdənin kitabda göstərilən funksional izahı barədə məlumat vermişik. Əlyazmada səsqatarının sonuncu, yəni IX pərdəsi (as<sup>1</sup>) məqamın sərhəd tonu adlanır. Bu pərdədən sıçrayış ancaq aşağıya doğru üst kvartaya mümkündür. Kitabda isə bu pərdə mayə kvintasının üst aparıcı tonu vəzifəsini görür. Bu pərdədən ancaq mayənin üst kvartasına sıçrayış etmək olar.

V.Vinoqradovun “Üzeyir Hacıbəyov və Azərbaycan musiqisi” kitabında əsas azərbaycan ladlarının sırasında sol tonikalı bayatı-isfahanın da səsqatarı göstərilmişdir [103, s. 37]. Bu kitabda verilən səsqatarı Ü.Hacıbəylinin əsərində göstərilən bayatı-şiraz məqamının səsqatarı ilə uyğundur. Bütün bu faktlar bayatı-şiraz məqamının inkişaf mərhələlərini göstərən mühüm amillərdən biridir.

Kitabda və əlyazmada göstərilən mümkün olan sıçrayışlar cədvəli belədir.

**“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında [36, s. 106]**



**1941-ci ilə aid əlyazmada [119]**



Üzeyir bəyin elmi fikirləri onun məqalələrində də işıqlandırılmışdır. Alimin “Azərbaycan Türklərinin musiqisi haqqında” məqaləsində bayatı-şirazla yanaşı bayatı-isfahan adına da rast gəlirik [29]. Məqalədə göstərilən bayatı-şiraz məqamının səsqatarı kitabdakı səsüzümü ilə uyğundur. “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” adlı məqalədə isə doqquz müstəqil kök kimi Rast, Segah, Şur, Çahargah, Şüştər, Zabul, Şahnaz, Hümayunla yanaşı, “Bayatı-Şiraz” ladının da adı çəkilmişdir [35].

1933-cü ilə aid əlyazmada çahargah məqamı kimi bayatı-şirazın da tam və yarım kadansları konkret misallarla göstərilməyib [106]. Üzeyir bəy tonikanın II pərdəsində (d), tonikanın özündə (c) köməkçi tamamlayıcı tonda (a) və nəhayət tonikanın tersiyasında dayanmaqla yarım, alt mediantada (a) və tonikada (c) dayanmaqla isə tam kadansın əmələ gəldiyini qeyd etmişdir (**Bax: Əlavə: Cədvəl № 5**).

## HÜMAYUN MƏQAMI

Hümayun Ü.Hacıbəylinin nəzəri konsepsiyasında əsas məqamlar sırasında sonuncu yeri tutur. Bu məqam Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” [35] adlanan məqaləsində də əsas məqamlar sırasında göstərilmişdir. Üzeyir bəy “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında yazmışdır: “ $1/2 - 1 \ 1/2 - 1/2$  ton formulu üzrə qurulmuş və orta ton vasitəsilə birləşmiş iki bərabər tetraxord “hümayun” ladının səsqratarını əmələ gətirir. Bu ladın səsqratarında iki mayə vardır. Onlardan birincisini alt tetraxordun dördüncü pərdəsi ikincisini isə üst tetraxordun dördüncü pərdəsi əmələ gətirir” [36, s. 112]. Ü.Hacıbəyli hümayun məqamının səsqratarının böyük seksta quruluşlu olduğunu qeyd etmişdir.

Musiqişünas yazmışdır: “Birinci oktavadakı do və ya lya səsləri mayə olarsa, hümayun ladının səsqratarı bu şəkildə olar” [36, s. 112].



Məlum olduğu kimi, Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında “Hümayun” məqamının səsqratarının alt tetraxordunun bir oktava yuxarıya köçürülməsi zamanı lya və do mayəli iki natamam “Şüştər” ladının səsqratarının əmələ gəldiyini göstərmişdir.

Həmin səsqratarı belədir.



Musiqişünas həmin səsqratarında mi və fa pərdələrinin təkrar olunmaması şərtilə, mürəkkəb səsqratarından ibarət hümayun məqamının yaranmasını qeyd etmişdir.



Üzeyir bəy səsqatarlarını göstərməklə hümayun və şüştər məqamlarının qohumluğunu üzə çıxarmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, M.İsmayılovun “Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər” kitabında “nəzəri və praktiki hümayun” adlandırdığı bu məqam Ü.Hacıbəylinin məqam konsepsiyasında formalaşmışdır. Hümayun məqamına Üzeyir bəyin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı kitabının müxtəlif illərə aid əlyazmalarında da rast gəlmək olar. Musiqişünas “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” adlanan əlyazmada yazmışdır: “Dinləyicilərə hüzn və kədər təsiri bağışlayan bu ladda qurulan musiqinin çətinliyinə baxmayaraq “hümayun” xalq arasında hələ az tanınmışdır” [109].

Üzeyir bəy 1933-cü ilə aid əlyazmada hümayun məqamının səsqatarını belə göstərmişdir [106].



Musiqişünas yazır: “Melodiyanın təşkili üçün üst tetraxord h c dis e oktava aşağıya köçürülür və növbəti səsqatari alınır.

**h c dis es e fis g a**

Ü.Hacıbəylinin yazdığı kimi, melodiyalarda d-dis, es-e səslərinin ardıcılığı xromatik interval kimi verilmir. Əlyazmadan fərqli olaraq kitabda isə belə qeyd olunur. “Melodiyanın əmələ gəlməsi şərtləri alt tetraxordun bir oktava yuxarıya qaldırılmasını tələb edir. Bu halda səsqatari belə olur:” [36, s. 112].



V.Vinoqradovun “Üzeyir Hacıbəyov və Azərbaycan musiqisi” kitabında da hümayun məqamının səsqatarı göstərilmişdir [103, s. 37]. Həmin mənbədəki səsqatarı ilə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabındakı səssırası yalnız tonikalarına görə fərqlənilir. V.Vinoqradovun kitabında göstərilən səsqatarı sol və mi tonikalıdır.

Ü.Hacıbəyli 1941-ci ilə aid əlyazmada da hümayun məqamının səsqatarını göstərmişdir. Həmin mənbədə rast gəldiyimiz hümayunun səsqatarı “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında göstərilən səsdüzümü ilə üst-üstə düşür. Həm əlyazmada, həm də kitabda do və lya hümayunun səsqatarı verilmişdir. Göründüyü kimi, kitab və əlyazmalar arasında fərqlər var. Hümayun məqamı Ü.Hacıbəylinin nəzəri konsepsiyasında 1933-cü ildən 1945-ci ilə qədər müəyyən təkamül prosesi keçmişdir. Digər əlyazmalardan fərqli olaraq 1933-cü ilə aid əlyazmada hümayun məqamının pillələrinin funksional izahı və mümkün olan sıçrayışlar cədvəli göstərilmişdir. Yuxarıda sadaladığımız müddəalar “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında öz əksini tapmamışdır. Əlyazmada göstərilən hümayun məqamının pillələrinin vəzifələri və sıçrayış imkanları ilə bağlı cəhətləri nəzərinizə çatdırırıq. Aşağıda əlyazmada pərakəndə halda göstərilən məqam pillələrinin funksional izahını sistemləşdirilmiş şəkildə təqdim edirik.

Səsqatarında I pərdə ( $d^1$ ) tonikanın alt kavrtaşı, II pərdə ( $es^1$ ) tonikanın kvintasının üst aparıcı tonu, III pərdə ( $fis^1$ ) tonikanın alt aparıcı tonu, IV pərdə ( $g^1$ ) ladin tonikası, V pərdə ( $a^1$ ) tamamlayıcı tonun kvintası, VI pərdə ( $h^1$ ) əsas tonun alt aparıcı onu, VII pərdə ( $c^2$ ) əsas və tamamlayıcı ton, VIII pərdə ( $dis^2$ ) əsas tonun tersiyasının alt aparıcı tonu, IX pərdə ( $e^1$ ) isə əsas tonun tersiyası vəzifəsini daşıyır. Kitabdan fərqli olaraq əlyazmada hümayun bir tonikalı səsqatarı ilə göstərilmişdir.

Əlyazmada göstərilən mümkün olan sıçrayışlar cədvəli aşağıdakı kimidir:

|   |   |   |     |    |   |     |   |   |
|---|---|---|-----|----|---|-----|---|---|
| 5 | 5 | = |     |    |   |     |   |   |
| 4 | 4 | 3 | 3   | 3  | 3 | —   | — |   |
| 3 | 3 | 3 | 3   | 3  | 3 | 3   | 3 | 3 |
| h | c | d | dis | es | e | fis | g | a |
|   |   | 3 | —   | 3  | 3 | 3   | 3 | 3 |
|   |   |   |     |    |   |     | 4 |   |

Tədqiqatlar zamanı Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsəri və onun əlyazma variantları ilə M.İsmayilovun “Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi metodik oçerklər” kitabında göstərilən hümayun və şüştər məqamları ilə bağlı ortaq və fərqli cəhətləri aşkar etdik [49, s. 24]. Onlar özünü səsqatarının quruluşunda və kadensiyalarda göstərir.

Hümayun məqamından M.İsmayilovun adını çəkdiyimiz kitabın “Azərbaycan məqamlarının istinad-dayaq pərdələri haqqında” adlanan fəslində bəhs olunur. Onun kitabında əksini tapan hümayun məqamının səsqatarı Üzeyir bəyin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində göstərilən birinci hümayun məqamının səsqatarından fərqlənir. M.İsmayilov Ü.Hacıbəylinin kitabındakı hümayunu nəzəri hümayun adlandırmışdır. O, hümayun məqamında II pərdədə dayanmaqla tam kadansın, IV pərdədə dayanmaqla isə yarım kadansın əmələ gəldiyini qeyd etmişdir. Xatırladaq ki, M.İsmayilov şüştər və hümayun məqamlarının eyni quruluşlu səsqatarına malik olduğunu göstərmişdir. Həmin səsqatarında III və VI pillələr şüştəri, II və IV pillələr hümayunu xarakterizə edir. Daha sonra M.İsmayilov şüştər və hümayun məqamlarının istinad-dayaq pillələrini göstərərək belə yazmışdır: “Şüştər məqamında III, VI, VII kimi 3 istinad-dayaq pərdə olduğu halda, hümayun məqamında – II, III, IV, VI və VII kimi 5 istinad-dayaq pərdə vardır” [49, s. 29].

Göründüyü kimi, şüştərin istinad pillələri hümayunda təkrarlanır. Bu da ondan irəli gəlir ki, “Hümayun” dəstgahında şüştərin

şöbələrindən istifadə olunur. Beləliklə, Üzeyir bəyin əsərində tezis şəklində əksini tapan hümayun məqamının nəzəri əsasları, sonradan M.İsmayilov tərəfindən ona məxsus səsqatarı kimi təqdim edilsə də, musiqi elmi üçün suallar cavablandırılmamış olaraq qalmaqdadır. Buna görə də M.İsmayilovdan əvvəl Üzeyir bəyin əlyazmalarında göstərilən hümayun məqamına aid səsdüzümünün daha dərin araşdırılması müasir musiqişünasların qarşısında duran vacib məsələlərdən biridir.

Oxuculara məlumdur ki, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında hümayun məqamının tam və yarım kadansları konkret not nümunələri ilə göstərilməmişdir. Bununla bağlı olaraq Ü.Hacıbəyli belə yazmışdır: “Tam kadans adətən ikinci mayənin (do) alt kvartasında (sol) dayanmaqla əmələ gəlir: lakin “hümayun”un başqa tamamlanma üsulu da vardır: qeyd etdiyimiz alt kvartada dayandıqdan sonra kadans yenə də davam edərək ikinci “şüştər” səsqatarının ikinci pərdəsində (fa) dayanmaqla tamamlanır. Qeyd etmək lazımdır ki, “hümayun” ladında melodiya çox vaxt bu pərdədən başlanır” [36, s. 113-114].

Çahargah və bayatı-şiraz məqamlarında olduğu kimi, 1933-cü ilə aid əlyazmada hümayun məqamının da tam və yarım kadansları öz əksini tapmamışdır. Üzeyir bəy həmin əlyazmada yazır: “Yarım kadans üçün tonikanın alt kvartasında (d) və əsas tonun tersiyasında dayanmaq əlverişlidir. Tamamlayıcı kadans əsas tonda dayanmaqla bitir. O, tonikada da tamamlana bilər” [106].

## 2.2. Əlavə məqamların nəzər əsasları

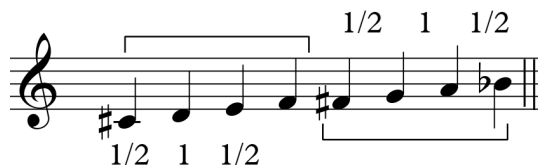
Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında yeddi əsas məqamla bərabər üç əlavə məqamın da nəzəri əsaslarını işləmişdir. Musiqişünas adı çəkilən kitabında yazır: “Bu əsas ladlardan başqa xeyli yayılmış əlavə ladlar və lad şöbələri də vardır ki, bunlara misal olaraq aşağıdakıları göstərmək mümkündür. “Şah-

naz”, “Sarənc”, “Bayatı-kürd”, “Hicaz”, “Qatar” və s.” [36, s. 16-17]. Bunların sayı 70-dən çoxdur.

Ü.Hacıbəylinin kitabında göstərdiyi əlavə məqamlar “Şahnaz”, “Sarənc” və “II növ Çahargah”dan ibarətdir. Bununla bərabər əlavə məqamlar həmin kitabın əlyazma variantlarında da göstərilmişdir. Əlavə məqamlara “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” adlanan əlyazmada da rast gəlmək mümkündür [109]. Onlar aşağıdakılardan ibarətdir: 1. “Bayatı-Qacar”, 2. “Zəmin-xarə”, 3. “Şahnaz”, 4. “Şuri-Şahnaz”, 5. “Rahab”, 6. “Hicaz”, 7. “Bayatı-kürd”, 8. “Şikəstə”, 9. “Maxalif”.

Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında” adlanan məqaləsində müstəqil kök kimi 9-nun Rast, Segah, Şur, Çahargah, Şüştər, Zabil, Bayatı-Şiraz, Hümayunla yanaşı, Şahnaz məqamının da adı qeyd olunur [35, s. 258]. Tədqiq etdiyimiz 1933-cü ilə aid əlyazmada da adı çəkilən məqalədə göstərilən məqamların siyahısında olduğu kimi, bu mənbədə də şahnaz məqamına rast gəlmək olar [106]. Əlyazmada göstərilən şahnaz məqamının səs-qatarı iki müxtəlif tetraxordun orta ton vasitəsilə birləşməsindən əmələ gəlir. Səs-qatarı doqquz pilləli olub oktavadan geniş diapazonu əhatə edir. Həmin səs-qatarı belədir: d es fis g + h c d es.

Bu əlyazma ilə bərabər “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları haqqında” adlanan əlyazmada şahnaz məqamı fərqli səs-qatarı ilə göstərilmişdir [107]. Üzeyir bəy yazır: “1 - 1 - 1/2 ton formulu üzrə qurulmuş iki bərabər tetraxordun birləşməsi şahnaz ladının səs-qatarını əmələ gətirir. Bu birləşmədə alt tetraxordun sonuncu və üst tetraxordun birinci səsi artırılmış sekunda intervalı əmələ gətirir. Alınan səs-qatarı şahnaz ladının əsasını təşkil edir [107].



Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında şahnaz məqamının səsqatarının 1 - 1 - 1/2 ton formulu üzrə qurulmuş tetraxordla 1/2 - 1 1/2 - 1/2 ton formulu üzrə qurulmuş tetraxordun ayrı üsul ilə birləşməsindən əmələ gəldiyini qeyd etmişdir. Şahnaz məqamının səsqatarı aşağıda olduğu kimidir.



Onu da qeyd edək ki, 1942-ci ilə aid əlyazmada göstərilən şahnaz məqamının səsqatarı ilə kitabda olan şahnaz məqamının quruluş formulu eynidir.

Bu əlyazmalarla bərabər şahnaz məqamına “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” adlanan əlyazmada da rast gəlmək olar [108]. Həmin əlyazmadakı şahnaz ladının səsqatarı belədir.



Bu əlyazmada göstərilən şahnaz məqamının səsqatarı ilə kitabda göstərilən səsdüzümü eynidir. Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında yazır: “Şahnaz ladı səsqatarındakı pərdələrin lad vəzifələri bu səsqatarının birinci pərdəsi olub “Rast” ladının mayəsini təşkil edən əsas tondan asılıdır. Alt tetraxordun bütün pərdələri “Şahnaz” ladında mayə ola bilər” [36, s. 123].

M.İsmayılovun kitabında oxuyuruq: “Əgər şahnazın III pərdəsi mayə vəzifəsinə malik olarsa, o halda bütün səssırası şahnazdan kiçik sekunda aşağı olan segah məqamına, şahnaz məqamının II pərdəsi mayə vəzifəsinə malik olarsa, o, (II pərdə) şahnazdan kiçik tersiya aşağı olan şur məqamına, nəhayət, şahnaz məqamında I pərdə mayə funksiyasına malik olduqda, bütün səssırası şahnaz-

dan xalis kvarta aşağı rast ladına aid olar” [49, s. 41-42].

Musiqişünas şahnaz məqamının səsqatarını bütün səsdüzümü ilə birlikdə kiçik sekunda, kiçik tersiya, xalis kvarta aşağı olan alterasiyalı segah, şur və rast məqamlarında təsadüf olduğunu və bunlar üçün müştərək bir məqam kimi özünü büruzə verdiyini qeyd edir.

Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında göstərilən əlavə sarənc məqamına həmin kitabın əlyazma variantlarında rast gəlməmişik.

II növ çahargah məqamı adı çəkilən kitabın əlyazma variantlarında da öz əksini tapmışdır. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları haqqında” adlanan əlyazmada göstərilən II növ çahargah məqamının səsqatarı kitabda verilmiş səsdüzümündən fərqlənir. Həmin əlyazmada belə qeyd olunur: “ $1/2 - 1 \ 1/2 - 1/2$  ton quruluşlu iki bərabər tetraxordun orta yarım ton vasitəsilə birləşməsi ardıcıl kiçik sekstalar sırasından ibarət olur. Bu səsqatarı II növ çahargah ladının əsasını təşkil edir” [107]. Həmin səsqatarı aşağıda göstərilən kimidir.



“Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” adlanan əlyazmada isə II növ çahargah məqamı kitabda olduğu kimi eyni quruluşlu səsqatarı ilə göstərilmişdir [108]. Hər iki mənbədə də çahargah öz əksini tapmışdır. Əlyazma və kitab arasında II növ çahargah məqamı pillələrinin funksional izahında olan yeganə fərq IX pillədə özünü büruzə verir. Kitabda göstərilən səsqatarının IX pərdəsi ( $a^1$ ) kvintanın üst aparıcı tonu və mayə oktavasının alt mediantası olmaq üzrə iki vəzifə daşıyır. Bu pərdədən yuxarıya doğru mayə oktavasına, aşağıya doğru isə mayənin üst kvartasına sıçrayış etmək olar. Əlyazmada isə bu pillə alt mediantanın oktavasıdır.

## ZABUL MƏQAMI

Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında yeddi əsas və üç əlavə məqamın nəzəri əsaslarını işləsə də, məqalələrində və əlyazmalarında səkkizinci məqam kimi zabulun da adını çəkmişdir. “Azərbaycan Türk xalq musiqisi haqqında” adlanan məqalədə zabul əsas məqamlar sırasında göstərilmişdir [35]. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının müxtəlif illərə aid əlyazmaları üzərində apardığımız tədqiqatlar zamanı Üzeyir bəyin digər məqamlarla bərabər zabulun da üzərində işlədiyini müşahidə etdik. Lakin bu məqam kitabın nəşr variantında öz əksini tapmamışdır. Tədqiq etdiyimiz 1933, 1941 və 1942-ci illərə aid əlyazmalarda zabul məqamının adı çəkilmiş və səsqatarı göstərilmişdir. Musiqişünas 1933-cü ilə aid əlyazmada müxtəlif səsqatarlarına malik zabul məqamını göstərmişdir. O, yazır: “ $1/2 - 1 - 1/2$  ton formulu üzrə qurulmuş iki bərabər alt və üst tetraxordların ayrı üsulla birləşməsi zabul ladinin səsqatarını əmələ gətirir. Səsqatarı ardıcıl xalis kvintalar sırasından ibarətdir” [106]. Həmin əlyazmada birinci variantda göstərilmiş zabulun şüştərlə eyni səsqatarına malik olduğu fikri ilə qarşılaşırıq. Xatırladaq ki, şüştər məqamı “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında lya tonikalı göstərilmişdir. Zabul məqamının tonikası isə həmin səsqatarının I pərdəsidir.

Üzeyir bəy yazır: “Alt tetraxord ona bərabər üst tetraxordla ayrı üsulla birləşir. Alt tetraxordun sonuncu və üst tetraxordun birinci səsi arasında artırılmış sekunda intervalı əmələ gəlir” [106]. Əlyazmada birinci variantda göstərilən zabul məqamının səsqatarı belədir.



Həmin əlyazmada ikinci variantda əksini tapan zabul məqamının quruluşu ilə bağlı fərqli cəhətlər diqqətimizi çəkir. Bu variantda göstərilmiş zabul məqamı ilə bağlı Üzeyir bəy belə qeyd edir:

“Tonika tetraxordu ( $1/2 - 1 - 1/2$  t) ona yuxarıdan bərabər tetraxordla ayrı üsulla, aşağıdan isə  $1/2 - 11/2 - 1/2$  t formullu ayrı tetraxordla qovuşuq üsulla birləşdirilir. Alınan səsqatarı kiçik sekstalar və xalis kvintalar ardıcılığından ibarət olur” [106]. Bu formul üzrə qurulan səsqatarı belə şəkil alır.



Bu əlyazmada birinci və ikinci variantlarda göstərilən zabul məqamının səsqatarlarından fərqli olaraq Üzeyir bəy üçüncü dəfə yenə də bu məqama toxunmuş və səsqatarını belə göstərmişdir.

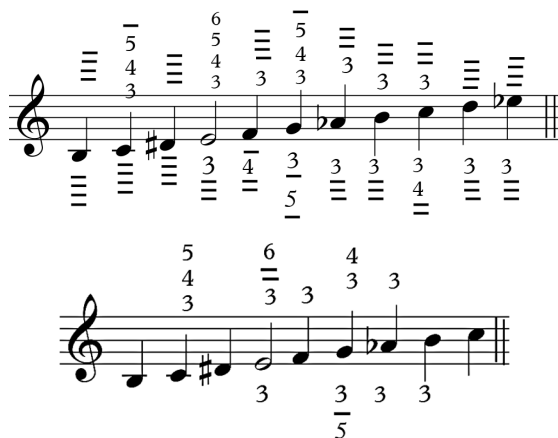


Əvvəlki variantlardan fərqli olaraq üçüncü variantda musiqişünas zabul məqamının pillələrinin funksiyalarını göstərmişdir. Tədqiqat zamanı bu iki məqamın səsqatarları və pillələrinin funksional izahında oxşar və fərqli cəhətlər aşkar olundu. Müqayisə etdikdə görürük ki, zabul məqamının pillələrinin funksiyaları segah məqamı ilə üst-üstə düşür. Onlar aşağıdakı cədvəldə öz əksini tapmışdır.

**Cədvəl**

| Segah məqamında     | Pillələrin funksional izahı                           | Zabul məqamında       | Pillələrin funksional izahı                          |
|---------------------|-------------------------------------------------------|-----------------------|------------------------------------------------------|
| I pərdə ( $h_k$ )   | Əsas tonun alt aparıcı tonu vəzifəsini görür          | I pərdə ( $h_k$ )     | Eynidir                                              |
| II pərdə ( $c^1$ )  | Əsas ton, yəni mayənin alt tersiyası vəzifəsini görür | II pərdə ( $c^1$ )    | Əsas tondur                                          |
| III pərdə ( $d^1$ ) | Heç bir vəzifə daşımır                                | III pərdə ( $dis^1$ ) | Tonikanın alt aparıcı tonudur                        |
| IV pərdə ( $e^1$ )  | Ladın mayəsi vəzifəsini görür                         | IV pərdə ( $e^1$ )    | Ladın tonikası və ladın tamamlayıcı tonudur          |
| V pərdə ( $f^1$ )   | Üst aparıcı ton vəzifəsini görür                      | V pərdə ( $f^1$ )     | Əsas tonun kvartası və tonikanın üst aparıcı tonudur |





Vurğulamaq lazımdır ki, zabul V.Vinoqradovun “Üzeyir Hacıbəyov və Azərbaycan musiqisi” kitabında da əsas məqamlar sırasında göstərilmişdir [103].

Həmin kitabdakı zabul məqamının səsqatarı belədir.

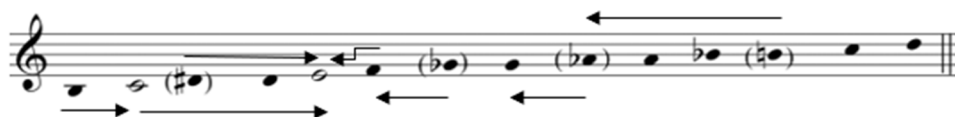


Bu səsqatarı 1933-cü ilə aid əlyazmada göstərilən zabul məqamının sonuncu variantı ilə üst-üstə düşür. Mənbələrdən görünüyü kimi, zabul məqamı “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının 1945-ci il nəşrinə qədər Ü.Hacıbəylinin məqam konsepsiyasında əsas məqamlar sırasına daxil idi. Lakin son variantda Üzeyir bəy zabulu əsas məqamlar sırasından, eləcə də nəzəri konsepsiyasından çıxarmışdır. Fikrimizcə, bu Ü.Hacıbəylinin elmi axtarışlarından irəli gələn məsələlərlə bağlı olmuşdur.

Əlyazmalar üzərində apardığımız tədqiqatlar nəticəsində şüştər, hümayun və zabul məqamlarının qohumluq münasibətində olduğu qənaətinə gəlmişik. Belə ki, 1933, 1941 və 1942-ci illərə aid əlyazmalarda zabulun şüştərlə eyni səsqatarına malik olduğunu müşahidə etdik.

Zabul məqamına Üzeyir bəyin əlyazma və məqalələrindən

başqa sonrakı dövrlərdə M.İsmayılovun “Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər” kitabında da rast gəlirik. O, həmin kitabın “Azərbaycan məqamları pərdələrinin alterasiyası” fəslində segah məqamı haqqında danışıarkən zabul şöbəsinin adını çəkmişdir. M.İsmayılov yazmışdır: “Segah məqamında – III, VIII yarımton yüksəlib, VII yarımton alçalmaqla 3 pərdə dəyişilir [49, s. 33].



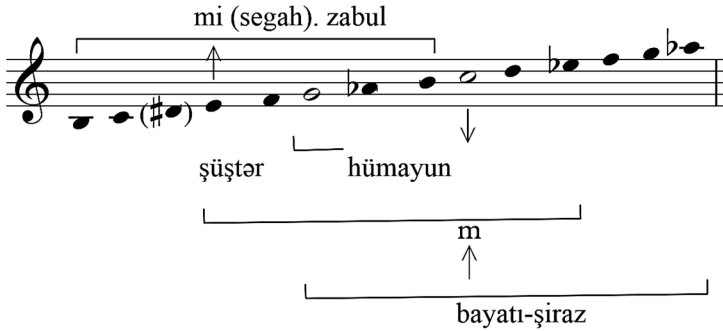
III pərdənin yüksəlməsi daima mayə - IV pərdə ilə əlaqədar olub, onun ətrafında dolanan və mayəyə alt aparıcı ton halında yaxınlaşan zaman baş verir.

“Segah” muğamının “Mayəyi-Segah” şöbəsində və tam kadanslarında daima bu pərdənin yüksəlməsindən istifadə olunur. VII pərdənin alçalması və VIII yüksəlməsi eyni zamanda baş verir. Bu iki pərdənin dəyişilməsi segah məqamının VI pərdəsi ətrafında gəzişilən zaman özünü göstərir ki, bununla da “Zabul” şöbəsi yaranır” [49, s. 33]. Həmin əsərində belə bir səsqatarını o, “Segah-Zabul” adlandırmışdır. M.İsmayılov yazır: “Zabul” məqamının səssırası tamamilə şüştər və yaxud hümayununki kimidir, lakin onlardan fərqli olaraq zabulda xarakter istinad pərdələr III (yarım kadans üçün) və I (tam kadans üçün) dir. O ki, qaldı “Segah-zabul” bu, adi segahda VII pərdənin alçalmış və VIII pərdənin yüksəlmiş şəklindən ibarətdir. Bundan başqa, segahda III pərdə də çox zaman yüksəlmiş halda özünü göstərir ki, bu hal zabul və segahın ikisi üçün də səciyyəvidir” [49, s. 81].

Buradan belə nəticə çıxarmaq olar ki, tədqiqatçı zabula segahın alterasiyalı variantı kimi baxmışdır. M.İsmayılovun tədqiqatlarında zabul məqamı ilə bağlı belə bir maraqlı cəhətə rast gəlirik. Tədqiqatçı yuxarıda adı çəkilən kitabının “Azərbaycan xalq mə-

qamlarının qohumluq münasibəti haqqında” adlanan fəslində zabul və yaxud Segah-zabul məqamlarından söhbət açır. O, yazır: “Eyni tonallıqlı bayatı-şiraz, şüştər və hümayunun səssırası ilə uyğun olan başqa bir məqam da vardır ki, o da “Zabul” və yaxud “Segah-zabul” məqamından ibarətdir. Bu halda “Zabul”, eyni tonallıqlı bayatı-şiraz, şüştər və hümayuna nisbətən kiçik seksta aşağı (böyük tersiya yuxarı) münasibətdə olmalıdır.

Bunu, aşağıdakı sxemdən aydın görmək olar (misal 121):



Beləliklə, aydın olur ki, səssıralarının uyğunluğu və bir sıra başqa cəhətlərə görə, II qrup qohum məqam tonallıqlar eyni adlı bayatı-şiraz, şüştər, hümayun və bunlardan kiçik seksta aşağı (və yaxud böyük tersiya yuxarı) olan “Zabul” məqamlardan ibarətdir” [49, s. 81-82].

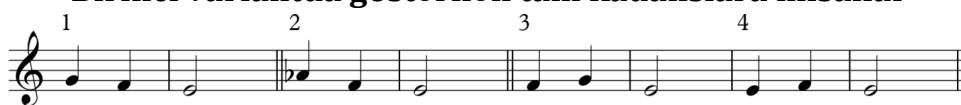
M.İsmayılov adı çəkilən kitabının “Xalq musiqimizin lad-məqam sisteminə yeni baxış” adlanan fəslində eyni səsqatarını zabul, şüştər və hümayun məqamlarına aid etmiş, onların bir-birindən tonikalarına görə fərqləndiyini göstərmişdir. M.İsmayılovun həmin kitabında göstərdiyi zabul, şüştər və hümayun məqamlarının səsqatarı aşağıda olduğu kimidir [49, s. 104].





Onu da qeyd edək ki, Üzeyir bəy zabul məqamının tam kadanslarına 1933-cü ilə aid əlyazmada [106] dəfələrlə toxunmuşdur.

### Birinci variantda göstərilən tam kadanslara misallar



### İkinci variantda göstərilən tam kadanslara misallar



Ü.Hacıbəyli həmin əlyazmada bu məsələyə yenidən qayıtmış və belə qeyd etmişdir: “Yarım kadans əsas tonun kvintasında və tonikanın özündə dayanmaqla olur. Tamamlayıcı kadans isə tonikada əmələ gəlir” [106].

Apardığımız tədqiqatlar nəticəsində Ü.Hacıbəylinin zabulu əsas məqamlar sırasından çıxarmasını fikrimizcə belə səciyyələndirmək olar.

I – Zabul məqamının səsqatarı funksional pillələrinə görə segahla üst-üstə düşür. Zabul məqamı segahın alterasiyalı variantıdır. Segahda səsqatarında III, VIII pərdələr yüksəlib, VII pərdə isə bəmləşən zaman zabul məqamı əmələ gəlir. Fikrimizcə, buna görə

də Ü.Hacıbəyli zabulu əsas məqamlar sırasına daxil etməmişdir.

Zabulda məqamının diatonik şəkli dəyişdirilmiş, alterasiyalı şəkli meydana gəlmişdir. Üzeyir bəyin kitabında yeddi əsas diatonik məqam öz əksini tapmışdır.

**II** – Fikrimizcə, zabulu əlavə məqamlar sırasına daxil etmək olardı. Belə ki, Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında əlavə məqamların sayının 70-dən çox olduğunu qeyd etmişdir. Onlardan üçünün nəzəri əsaslarını işləmişdir. Bunlardan sarənc segah mənşəli məqamdır. Ü.Hacıbəyli adını çəkdiyimiz kitabında sarənc barədə belə yazır: “Əlavə “Sarənc” ladı alt aparıcı tonundan başqa özünün bütün pərdələrinə və mayəsinin səsqatarında tutduğu vəziyyətə görə “Segah” ladına oxşardır. Onun həm tam, həm də yarım kadansları “Segah” ladında olduğu kimidir” [36, s. 128].

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında göstərilən segah və sarənc məqamlarının səsqatarlarını müqayisəli araşdırdıqda onların alt və orta tetraxordlarının üst-üstə düşdüyünü müşahidə etdik. Fikrimizcə, bu da sarənc məqamının segah mənşəli olmasını göstərən bir amildir. Apardığımız tədqiqatlar nəticəsində belə qənaətə gəlirik ki, əlavə məqamlar sırasında sarənc də olduğuna görə Ü.Hacıbəyli zabulu onların sırasına daxil etməyə ehtiyac duymamışdır.

Beləliklə, Ü.Hacıbəylinin elmi irsində məqamların nəzəri əsaslarının izahı ilə bağlı təhlilə yekun vuraraq qeyd etməliyik ki, əlyazma variantları ilə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabı arasında fərqli cəhətlər vardır. Həm məqamların səsqatarlarının qurulmasında, həm pillələrin məqam vazifələrinin izahında, həm onların sıçrayış imkanlarında, həm də tam və yarım kadansların qurulmasında fərqlər özünü aydın göstərir. Bütün bunlar Ü.Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsi üzərindəki iş prosesini göstərməklə yanaşı, onun elmi-nəzəri müddəalarının inkişafını sübut edir.

### III FƏSİL

#### ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ƏLYAZMALARINDA DƏSTGAHLARIN MƏQAM ƏSASININ ARAŞDIRILMASI

Sonuncu fəsildə biz Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabı ilə onun əlyazma variantları və çap olunmuş məqalələri arasında müqayisəli təhlil aparmışıq. Burada muğam dəstgah anlayışı ilə bağlı Ü.Hacıbəylinin fikirlərinə müraciət edirik. Tədqiqatlar zamanı Ü.Hacıbəylinin məqalə və əlyazmalarında dəstgah formasının izahına rast gəlmişik. Lakin, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında dəstgah formasına aid olan hissə öz əksini tapmamışdır.

Məqalələr və əlyazmalar üzərində apardığımız müqayisəli təhlillərə əsasən belə qənaətə gəlirik ki, musiqişünas muğam sisteminin öyrənilməsinə həsr olunmuş tədqiqat üzərində çalışmış. Üzeyir bəyin aşağıda sitat gətirilən fikri zənnimizcə mülahizəmizi təsdiq edir. Alim “Musiqidə xəlqilik” məqaləsində yazır: “Şəxsən bu fikirdəyəm ki, muğam sistemi ümumi musiqi kulturasına bir çox yeniliklər gətirəcəkdir. Bu saat mən “Azərbaycan muğamlarını öyrənmək üçün rəhbər” adlı elmi əsərimi nəşr etdirməyə hazırlayıram. Zənnimcə, bu kitab Azərbaycan incəsənəti sahəsində çalışmaq istəyən kompozitorlara lazımi kömək edəcəkdir” [35]. Ü.Hacıbəylinin belə adla hansısa bir əsəri işıq üzü görməyib. Adı çəkilən əsər arxiv materialları içərisində də ayrıca bir əlyazma kimi rastımıza çıxmayıb. Lakin, belə hesab etmək olar ki, həmin müddəalar müəyyən mənada “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nda öz əksini tapmışdır.

Üzeyir bəy “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” [29], “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” [35] məqalələrində, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” [109], “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları haqqında” [107] adlanan əlyaz-

malarda dəstgah anlayışına aydınlıq gətirmiş və onu musiqi forması kimi şərh etmişdir. Bu əlyazmalarda o, muğam dəstgahların adını çəkib və şöbələrini göstərib. Biz də hazırkı tədqiqatda həmin mənbələr arasında müqayisəli təhlil aparmışıq.

Üzeyir bəy “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” məqaləsində belə yazır: “Şeirlərin adları olan kimi, məsələn, qəzəl, qəsidə və sairə, hava və zənn edirəm İrandan alınma olub, bunlardır: “dəstgah”, “təsnif”, “rəng”, (ya qaba olaraq “diringə”) və ya “kaf” və bir də oyun havaları [29, s. 31]. Ü.Hacıbəylinin dediyi kimi, “Dəstgah”... Osmanlı türklərinin “məqam” dedikləri və qədim musiqarların sözlərinə görə, Ərsətu və Fərabidən qalma müxtəlif ruhlu havalardır ki, bizlərdə və İranda üsulsuz oxunur yəni, kəlmələrinin və kəlamlarının müəyyən ölçüsü yoxdur” [29, s. 31]. O, “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində dəstgahı belə xarakterizə edir: “Məncə, dəstgah sözünün bir mənası dəxi rusca “*soorujenie* deyilən bir təbirdir ki, musiqidə dəxi məcazən o mənada işlənir, yəni müxtəlif muğam parçaları bir-birinə yaraşmaq və uyğun olmaq şərtilə cəm edilib bir dəstgah əmələ gəlir. Məsələ “Rast” dəstgahını təşkil edən muğam parçaları müxtəsərən belədir: rast, üşşaq, hüseyini, vilayəti, xocəstə (şikəstəyə-fars), ərəq, pəncgah, gərayi, rast ki, bunların hər parçasına bəzən şöbə, bəzən guşə və bəzən avaz deyirlər” [35, s. 217-218].

Bu fikrə 1943-cü ilə aid əlyazmada da rast gəlmək olar [107]. Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” adlanan əlyazmada dəstgahı belə səciyyələndirir: “Dəstgah forması şöbə adlanan bölmələrin lad səsqatarına əsasən yüksələn və enən ardıcılıqla qurulmasına əsaslanır” [109]. Həmin əlyazmanın başqa bir səhifəsində isə yazılıb: “Dəstgah sərbəst improvizasiyanın elə bir formasıdır ki, burada ifaçı əvvəlcədən müəyyən olunmuş melodiya və xanə ölçüsü çərçivələrindən kənara çıxa bilər” [109].

Musiqişünas 1943-cü ilə aid əlyazmada da dəstgahı xarakte-

rizə etmişdir: “Azərbaycan ladları özünün şöbə, şaxə və guşələrinə malikdir: bütün bunlar birlikdə dəstgah formasını təşkil edir [107]. Dəstgah forması, Ü.Hacıbəylinin yazdığına görə, “solo oxuma instrumentalist, çox vaxt da bunların hər ikisinin birlikdə ifası ilə ladin mayəsi üzərində improvizasiyadan başlanır və yüksələn istiqamətdə hərəkət edərək bir şöbədən, digər şöbəyə keçir və nəhayət, kulminasiyaya çatır və sonda geri qaydır. Belə dövrə ifaçının və dinləyicinin əhval-ruhiyyəsindən asılı olaraq beş dəqiqədən on dəqiqəyə qədər və çox davam edə bilər. Nəzərə almaq lazımdır ki, dəstgahın ifası zamanı müşayiətçi tarzən öz alətini verilmiş lada uyğun kökləyərək bərdaştın (prelüdiyanın) parlaq ifası ilə dinləyicini bu məqamı qavramağa hazırlayır. Hər ladda şöbə və şaxələrin miqdarı və onların necə adlanması ifaçılar arasında həmişə qızgın mübahisəyə səbəb olur. Muğamlar haqqında daha çox məlumata malik olan və yaddaşlarında daha çox muğam adlarını qoruyub saxlayan ifaçı ustad adlanır” [107].

Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərinin “Tarixi məlumat” bölməsində vaxtı ilə əzəmətli muğam sarayının mövcud olması barədə yazmışdır: “Yaxın Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyəti XIV əsrə doğru özünün yüksək səviyyəsinə çatmış və on iki sütunlu, altı bürclü “bina” (dəstgah) şəklində iftixarla ucalmış və onun zirvəsindən dünyanın bütün dörd tərəfi: Əndəlisdən Çinə və Orta Afrikadan Qafqaza qədər geniş bir mənzərə görünmüşdür. Bu “musiqi mədəniyyəti sarayının” tikilişində qədim yunan musiqi nəzəriyyəsini yaxşı bilən və hərtərəfli bilik sahibi olan Əbu Nəsr Farabi, Avropada Avitsenna adı ilə məşhur olan alim-mütəfəkkir Əbu Əli Sina, Əlkindi və başqaları iştirak etmişlər” [36, s. 18].

Üzeyir bəy daha sonra belə mülahizə irəli sürmüşdür: “XIV əsrin axırlarına doğru baş verən ictimai, iqtisadi və siyasi dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq, bu möhtəşəm musiqi “binasının” divarları əvvəllər çatlamış və sonralar isə büsbütün uçub dağılmışdır.

Yaxın Şərq xalqları uçub dağılmış bu “musiqi binasının” qiymətli “parçalarından” istifadə edərək, özlərinin “lad tikinti” ləvazimatı ilə hər xalq ayrılıqda özünəməxsus səciyyəvi üslubda yeni “musiqi barigahı tikmişdir [36, s. 18-19].

Ü.Hacıbəyli 1944-cü ilə aid əlyazmada yazır: “Müxtəlif xalqlarda ayrı-ayrı məqamların müxtəlif şəkillərdə qalıqları mövcuddur. Məsələn: Azərbaycan klassik musiqisində mövcud olan “Üşşaq” bir ton ətrafında qurulur. Bu da rast ladının tonikasının ikinci pilləsidir. Rast ladının birinci şöbəsi bir oktava yuxarıya köçürülərək “Əraq” şöbəsini əmələ gətirir. “İsfahan” yalnız adına görə Azərbaycan ladı “Bayatı-İsfahan”la uyğundur. “Zəngülə” adı Azərbaycanda xüsusi koloratur ifa üslubuna aiddir. “Rəhavi” adına görə Azərbaycanda “Rahab”ı xatırladır. Ancaq bu da məqam deyil avazdır. (On iki klassik məqamlarla yanaşı, altı və ya on beş avaz var idi), “Hüseyni” adı altında rast ladının ikinci şöbəsi tanınır. “Hicaz” Azərbaycanda şur ladının bir şöbəsi hesab olunur” [118].

Ü.Hacıbəylinin bu fikri muğamların inkişaf tarixinin öyrənilməsi üçün çox vacibdir. Burada o, on iki klassik muğamın müasir dövrdə dəstgahların tərkibindəki yerini göstərmişdir.

Onu da qeyd edək ki, dəstgah forması sonrakı dövrlərdə də musiqişünasların diqqət mərkəzində olmuşdur. M.İsmayılov da Ü.Hacıbəyli kimi muğamı möhtəşəm musiqi imarətinə bənzədərək yazırdı: “Əgər muğamı obrazlı möhtəşəm bir musiqi imarətinə bənzətsək, onda məqam həmin imarətin karkası, yəni bünövrəsi sayıla bilər. Muğamları təşkil edən müxtəlif şöbə və guşələr imarətin sütunlarını təmsil edə bilər. Muğam ifasında işlədilən trel (zəngülə), mordent, forşlaq, “lal barmaq” və s. kimi melizm növləri musiqi imarətinə zinət verən naxışlardan-ornamentlərdən ibarətdir. Nəhayət, muğam melodiyasının yaranmasında təkrarlanma, sekvensiya, variantlıq, musiqi ifadələrinin kvarta, kvinta və oktava intervalları üzrə yuxarıya köçürülməsi kimi müxtəlif ifadə vasitələri bu imarətin qurulması üçün işlənən “tikinti materiallarıdır” [50,

s. 58].

M.İsmayılov da tədqiqatlarında dəstgahı forma adlandırmışdır. O, özünün “Azərbaycan xalq musiqisinin janrları adlı kitabında muğamı improvizasiya üslubunda qurulan çoxhissəli vokal-instrumental və instrumental musiqi əsəri kimi xarakterizə etmişdir [50].

Ə.Bədəlbəyli isə dəstgah anlayışına belə aydınlıq gətirmişdir: “Dəstgah müəyyən muğam tərkibinə daxil olan bütün şöbələr, guşələr, rədiflər, kaflar, rənglər və təsniflərin küll halında, məntiqi inkişaf qaydası üzrə mütəşəkkil məcmusu deməkdir” [19, s. 37]. Ə.Bədəlbəyli muğamatla bağlı belə demişdir: “Muğamat – xalq dühasının böyük ilham və incə zövqlə uzun illər ərzində sevə-sevə yaratdığı möhtəşəm musiqi abidəsidir. Muğamat xalq musiqi təfəkkürünün ən gözəl bədii yaradıcılıq məhsuludur. Dərin mənə, aydın və səlis ifadə vasitələrinə malik olan, məntiqi qaydalara, dürüst üsullara və müəyyən musiqi sisteminə əsaslanan muğamat dolğun məzmunu, bitkin musiqili obrazlara, zəngin və orijinal formalara malikdir” [19, s. 38].

R.Zöhrabov özünün “Muğam” kitabında dəstgaha Azərbaycan şifahi-professional musiqisinin aparıcı janrı kimi yanaşır. O, muğam dəstgahların musiqi folklorumuzun təkamülünün yüksək mərhələsi olduğunu bildirir [89, s. 88]. O, yazır: “Muğamlar Azərbaycan maddi və mənəvi mədəniyyətinin qiymətli abidələri, xalqımızın əsrlər boyu bəstələdiyi incə könül səsləridir. Muğamlar azərbaycanlıların zövqünü oxşayan dərin məzmunlu füsunkar bir musiqidir, xalqımız onları çox sevir və asanlıqla dərk edir; hətta xüsusi musiqi təhsili olmayanlar da muğamata müəyyən dərəcə bələddir, onu hər hansı bir çalğı alətində mükəmməl olmasa da yaddaşıla bilər və yaxud zümzümə edə bilər” [89, s. 69].

Azərbaycan musiqisinin tədqiqi ilə məşğul olan rus musiqişünası V.M.Belyayev özünün “SSRİ xalqlarının musiqi tarixinə dair очерklər” [100] və “Musiqi folkloru və qədim yazılar” [101] kitab-

larında dəstgaha janr kimi baxır, onu çox hissəli vokal-instrumental süita kimi səciyyələndirir.

V.Belyayevlə yanaşı başqa rus musiqişünası E.A.Bokşanina da muğama öz münasibətini bildirmişdir. O, muğamı musiqi əsərinin reçitativ quruluşlu xüsusi növü adlandırmışdır. Bokşanina muğamı muğamat incəsənətinin xüsusi qaydaları ilə improvizə maneraları ilə qurulduğunu qeyd etmişdir. E.Bokşanina dəstgahı belə səciyyələndirmişdir: “Dəstgah özündə vokal-instrumental əsəri əks etdirir. Hansı ki hissələr improvizasiyalı, reçitativ-deklamasiyalı maneraların, xalq üslubunda mahnıların (təsnif) və rəqs quruluşlu (rənglər) instrumental pyeslərin növbələşməsi əsasında yaranır” [102, s. 236].

Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” məqaləsində dəstgah formasından danışarkən belə bir məsələyə də toxunur. O, yazır: “Dəstgah çalınır və oxunarkən dəf çalmaq və müəyyən zərblər vurmaq mümkün deyildir. Bu üsulsuzluq dəstgah üçün əlbəttə, bir nöqsandır, çünki, musiqi üsulunun dəxi havanın ləhni kimi böyük əhəmiyyəti olub, insanda zövq artırır. Fəqət dəstgahın bu üsulsuzluq nöqsanını təzmin edən başqa bir böyük fəziləti var ki, o da, xanəndəni üsul təhdidatı altına salmayıb da sərbəst buraxmaq və binaən ileyh hissiyyatını açıb tökməyə geniş bir yol vermək qabiliyyətidir. Dəstgah oxuyan xanəndə nərədə istəsə dayanar, nə vaxt istəsə başlar, səsini uzadar, hər nə istəsə edər, təkə gözəl olsun. Lakin üsul məhdudatından azad olan dəstgah qaydasız və nizamsız deyildir; hər dəstgahın müəyyən qaydası vardır” [29]. Ü.Hacıbəylinin üsulsuz adlandırdığı ifa forması “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində də işıqlandırılmışdır [35]. Bu məqalədə o, vokal və instrumental ifa formalarını bəhrli və bəhrsiz havalər adlanan iki növə bölmüşdür. O, həm havası, həm də şəkli müəyyən olan, oxunan və çalınan zamanda zərb vurmağa ehtiyacı olan havaları bəhrilələrə, çalğısında zərb alətinin iştirak etmədiyi havaları isə bəhrsizlərə aid etmişdir.

Məlum olduğu kimi, bəhrli adlanan birinci qrupa təsnif, rəng, rəqs, diringilər, bəhrsiz adlanan ikinci qrupa isə muğam şöbələri və şikəstələr aiddir. Ü.Hacıbəylinin fikirlərinə əsaslanaraq, M.İsmayılov özünün “Azərbaycan xalq musiqisinin janrları” kitabında qarışıq bəhrli janr qrupunun adını çəkmişdir. Musiqişünas bu qrupa yuxarıda sadalananlarla bərabər zərbli muğamların da daxil olduğunu qeyd etmiş və bu barədə belə yazmışdır: “Metro-ritmik xüsusiyyətlərinə görə, bəhrli və bəhrsiz qrupları təşkil edən çox janrlı xalq musiqimizdə mahnı, təsnif, rəng, diringə, rəqs havaları və xalq musiqimizin mühüm bir sahəsini təşkil edən muğamlardan başqa, xalq arasında, “ritmik muğam” adı ilə geniş yayılan “Qarabağ Şikəstəsi”, “Kəsmə Şikəstə”, “Arazbarı”, “Heyratı”, “Kərəmi”, “Səmayi-Şəms”, “Mənsuriyyə” və “Maani” kimi zərbli çalğı alətlərinin müşayiəti ilə ifa olunan muğamvari musiqi nümunələri də vardır. Adlarını çəkdiyimiz bu musiqi növlərini xüsusi olaraq qeyd etməkdə məqsədimiz budur ki, onlar öz xüsusiyyətlərinə görə bəhrli və bəhrsiz musiqi nümunələrindən fərqlənir və başqa bir qrupa daxil olurlar.

Xalq musiqimizin bu növləri üzərində apardığımız elmi tədqiqat işləri göstərir ki, “Şikəstə”, “Kərəmi”, “Heyratı” və s. musiqi nümunələrinin hər birində həm bəhrli, həm də bəhrsiz musiqi ünsürləri vardır, yəni bunlar hər iki növ musiqinin birləşməsindən, daha doğrusu, bunların qovuşmasından əmələ gələn elə musiqi növləridir ki, onların metro-ritmik əsasını həm sərbəst-dəyişilən vəzn (vokal partiya), həm də qeyri-sərbəst-dəyişilməyən vəzn (instrumental və zərbli müşayiət) təşkil edir. Ona görə də bəhrli və bəhrsizdən fərqli olaraq bu növ musiqi nümunələrinin təşkil etdiyi üçüncü qrupa qarışıq bəhrli janr qrupu deyəcəyik” [50, s. 17-18].

Göründüyü kimi, Ü.Hacıbəylinin şifahi ənənəli musiqinin təsnifatı M.İsmayılov tərəfindən daha da genişləndirilmişdir. Həmin təsnifatda musiqi dilinin xüsusiyyətləri əsas götürülür.

Ü.Hacıbəyli dəstgahların emosional təsirinə xüsusi diqqət ye-

tirərək, onları məqam əsası ilə bağlamışdır. O, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının giriş bölməsində bədii-ruhi təsir cəhətindən məqamları xarakterizə edərək belə yazır: “Rast” dinləyicidə mərdlik və günrahlıq hissi, “Şur” şən, lirik əhval-ruhiyyə, “Segah” məhəbbət hissi, “Şüştər” dərin kədər, “Çahargah” həyəcan və ehtiras, “Bayatı-Şiraz” qəmginlik, “Hümayun” isə “Şüştər”ə nisbətən daha dərin bir kədər hissi oyadır” [36, s. 16]. Bu məsələyə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” adlanan əlyazmada da rast gəlmək olar [109]. Eyni zamanda, Ü.Hacıbəylinin məqalələrində də həmin fikrin daha geniş şərhini görürük. Xüsusilə “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” adlanan məqalə çox maraqlıdır. Ü.Hacıbəyli bu məqalədə muğam dəstgahları xarakterizə edərək yazır: “Rast” və “Mahur” insanda mərdlik və mərdanəlik, şücaət və cəsarət oyadan havalardır. “Odur ki, milli və əskəri marşlar və qəsidələrin əksəri bu dəstgah üzərində bəstələnilir”. “Rast” vəqien rastlığa və düzlüyə, ülvi cənablığa meyl etdirən qiymətli bir dəstgahdır. (zənn edirəm ki, “Rast” hissiyyata deyil, əqlə qıza verən bir musiqidir” [29, s. 39].

Ü.Hacıbəyli daha sonra “Şur” dəstgahı haqqında belə yazır: “Şur” adına baxılırsa, insanı şur-ə gətirməli idi: ola bilsin ki, qədimlərdə ismi ilə müsaməsi arasında münasibət və mütabiqət varmış; halbuki, bu gün Azərbaycan türkləri arasında oxunan “Şur”-şuridlərə təsəlli verən və onları guya eşq və sevda təriqindən nəsihət yoluyla döndərmək istəyən bir zəbani-müşfiqdir. “Şur” deyil, yalnız eşq ibtilasına giriftar olanlara, bəlkə hər bir cür dərdi olanların qəlbini təşkil edən və təsliyə verən bir dəstgahdır (bu şərtlə ki, sözləri havasına müvafiq ola) [29, s. 39-40].

Ü.Hacıbəylinin fikrincə, dəstgahlarımızdan ən suznaki, ən müəssiri və rıqqətamizi – “Segah”dır [29, s. 38-40]. Rəqiq qəlb sahiblərini ağlamaq dərəcəsinə gətirən bu dəstgah eşq və məhəbbət bəlasına giriftar olanların əhval-ruhiyyəsini ən gözəl təsvir edən, hal-hissiyatına ən kamil bir tərcüman olan lisani-musiqidir. Hicran

və fəraqdan, dövr fələkdən, bəxt və taledən, vəfasızlıq və istiqnadan şikayət ehtiyacı varsa, “Segah” rucu olsun! Yoxsa başqa dil ilə şikayətin təsviri olmaz” [29, s. 38]. “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-İsfahan” və “Şüştər” dəstgahları Ü.Hacıbəylinin fikrincə, başdan başa hüzn və kədər, dərd və ələmdir. Lakin sükkənə! Öz dərdinə heç kəsi şərik etmədən, kimsədən kömək diləmədən, kimsəyə “şərh dil” etmədən ağlamaqdır. Qulaq asanların qəlbindən bir ah sərd qoparan və dərdi üstünə dərd artıran bu dəstgahlar insanı qəmgin edərsə də, bu qəmginlikdə bir şirinlik hətta məhzuziyyətdir ki, tərifi qeyri-qabildir” [29, s. 40].

Ü.Hacıbəylinin yazdığına görə, “Havasından, daha doğrusu, havasını təşkil edən sədalarından qeyz və qəzəb, dəhşət və məhəbət yağan “Çahargah” mövzusunda qədim musiqarlar doğru deyiblər ki, bu dəstgah göy guruldamasından götürülübdir. Çərək pərdəsi olduğuna görə, Avropa alati musiqiyyələri vasitəsilə bu dəstgah əsl teatro səhnəsi üçün yararlıdır ki, operada istemalı böyük bir təsir bağışlaya bilər, nəinki toylar üçün. Zətdən bu dəstgahı xanəndələrimiz dəxi çox az istemal edib məclis musiqisi olmadığını anlıyorlar” [29, s. 40].

Ü.Hacıbəyli “Hümayun” dəstgahı haqqında belə yazır: “İnsanın, deyil yalnız bir qəlbinə, hətta əqlinə belə təsir etməklə dərin-dərin fikirlərə salan, guya bu aləmdən götürüb də başqa aləmdə xəyalət aləmində seyr və səyahət etdirən “Hümayun” dəstgahı demək olar ki, “hipnoz” əsərli bir musiqi lisanı [29, s. 41]. Daha sonra o, “Hümayun”u belə dəyərləndirir: “Məsaili-həyatıyyə həlli ilə daimi məşğul olan və bir çox vaxt həllində aciz qalan məhzun, məğmum və pərişan bir cismin qizai-ruhaniyyəsi bu dəstgahdır desəm, zənn edirəm ki, xəta etməmiş olaram.

Məsrurların qəlbi məhzun, məhzunların diləfsürdələri təsəliyəb sürur edən bu dəstgahın qiyməti-musiqiyyəsi çox böyükdür. “Hümayun”un ruhaniliyi-cismaniliyindən çox artıqdır. Toylarda və eyş-işrət məclislərində oxundugunu heç vaxt eşitməmişəm və tə-

əssüf də etmiyorum; amma məsciddə mərsiyəxan ağzından eşidib də dərin bir həzzi-ruhani əxz etmişəm” [29, s. 41].

Ü.Hacıbəyli yuxarıda adı çəkilən məqalədə məclisdə oxunan məqamat və dəstgahların adını qeyd edir. Onlardan ən məşhurlarının “Rast”, “Mahur”, “Şur”, “Çahargah”, “Segah”, “Kabili”, “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-kürd”, “Bayatı-Qacar” və sairə olduğunu bildirir.

Üzeyir bəyin qeyd etdiyinə görə, qədim musiqarlar bunların hamısına məqam və dəstgah deməyib, bəzilərini “guşə” və “avaz” adlandırırlar. “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində də Üzeyir bəy azərbaycan xanəndələri arasında oxunan məşhur dəstgahların adlarını göstərmişdir [35, s. 218]. Həmin dəstgahlar bunlardır. “Rast”, “Şur”, “Çahargah”, “Segah”, “Mahur”, “Rəhab”, “Hümayun”, “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-Kürd” (şöbə kimi də ) və sairə.

Üzeyir bəy “İlk Azərbaycan xalq xoru” adlanan məqaləsində səkkiz əsas muğamın adını çəkmişdir. O, yazır: “Məlum olduğu kimi, Azərbaycanda elə bir xalq xalq mahnısı yoxdur ki, bu və ya başqa muğamla əlaqədar olmasın. Bizim səkkiz əsas muğamımız vardır: “Rast”, “Segah”, “Şur”, “Çahargah”, “Bayatı-İsfahan” (yaxud “Bayatı-Şiraz”), “Şüştər”, “Hümayun”, “Zabil”. Bunların hər biri öz ladının xüsusiyyətləri ilə fərqlənir, bu ladlar əsasında və daxilində həmin muğamlar üçün tipik olan külli miqdarda oxşar variantlar yaranmışdır” [35, s. 270].

Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” adlanan əlyazmada bir çox muğam dəstgahların adını çəkmiş və onların tərkibinə daxil olan şöbələri ardıcılıqla göstərmiş və məqam əsaslarını izah etmişdir [109]. Həmin dəstgahlar “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Şüştər”, “Bayatı-İsfahan”, “Zabul”, “Hümayun” və “II növ Çahargah”dır. Biz yuxarıda adı çəkilən əlyazma ilə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları haqqında” adlanan mənbədə göstərilən dəstgahların tərkib hissələrinin müqayisəli təhlilini aparmışıq [107]. “Rast” dəstgahı “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” adlanan əlyazmada iki variantda öz ək-

sini tapmışdır. Birinci variantda göstərilən “Rast” dəstgahının şöbələrinin ardıcılığı belədir: 1. “Mayeyi-Rast” (tonikada qurulur), 2. “Hüseyni” (kvarta yuxarıda qurulur və tonikada tamamlanır), 3. “Vilayəti” (kvinta yuxarıda qurulur və tonikada tamamlanır), 4. “Əraq” (tonikanın oktavasında qurulur), 5. “Pəncgah” (desima məsafəsində qurulur, tonikanın oktavasında tamamlanır), 6. “Rak” (duodesima məsafəsində qurulur, tonikanın oktavasında tamamlanır), 7. “Gərayi” (qayıdışdır, tonikada tamamlanır).

Birinci variantda olduğu kimi, ikinci variantda da şöbələrin adı, ardıcılığı və məqamın istinad pilləsi eynidir. Bu variantda fərq yalnız özünü ikinci şöbədə əks etdirir. Bu şöbə “Pəncgah” adlanır (tonikanın tersiyasında başlanır və tonikada tamamlanır).

Ü.Hacıbəyli 1943-cü ilə aid əlyazmada da “Rast” dəstgahına toxunmuşdur [107]. Bu mənbədə göstərilən “Rast” dəstgahının şöbələrinin adı və ardıcılığı yuxarıda adı çəkilən əlyazmanın birinci variantında göstərilən “Rast” dəstgahının şöbələrinin adı və ardıcılığı ilə eynidir. Lakin əvvəlki iki variantdan fərqli olaraq bu mənbədə şöbələrin adlarının şərhı də verilmişdir. Məsələn, “Hüseyni” şöbəsi barədə musiqişünas yazır: “Bu Ərəb-İran sistemində on iki makam içərisində sərbəst makom kimi on birinci yer tutur”. “İrok” – azərbaycanca “Əraq” tələffüz olunur. On iki makamdan beşinci olub “Mayeyi rast”dan bir oktava yuxarıda qurulur. Bu mənbədə altıncı şöbə kimi göstərilən “Rak” “Vilayəti”nin oktavası olub, kulminasiya nöqtəsidir. Onun müxtəlif növləri kimi “Raaki-Hindi”, “Raaki-Abdullahi” göstərilir. Daha sonra musiqişünas qeyd edir ki, “Vilayəti” şöbəsidən sonra “Mayeyi-Rast”a daxil olan yuxarı, yaxud aşağı istiqamətli “Xocəstə”, yaxud “Şikəsteyi-fars” adlanan guşə ifa oluna bilər.

Xatırladaq ki, bütün əlyazmalar rus dilində yazılmışdır. Bu əlyazmada dəstgahın şöbələri əvvəlki variantdan fərqli olaraq bölmə (“razdel” – Ü.Hacıbəylinin əlyazmasında bu cür göstərilib – N.F) adlandırılıb. Əlyazmada göstərilən şöbə və bölmə eyni mənə ifadə

edir. Biz də tədqiqatımızda həmin bölmələri şöbə adlandırmışdıq.

Məlum olduğu kimi, “Şikəsteyi-fars”, “Segah” dəstgahının şöbəsi olub başqa dəstgahlarda, o cümlədən “Rast” dəstgahında da ifa edilə bilər. Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” adlı məqaləsində bu məsələyə obrazlı yanaşmışdır. O, yazır: “Zənn edirəm ki, “Rast” hissiyata deyil, əqlə qıza verən bir musiqidir. “Segah”ın ortasında “Rast” ruhunda və əsasında olan “Əraq”ın təkrar “Segah” dönməsilə hissiyatın əqlə qalib gəlməsi kimi bir təsir olduğuna bir əks olaraq, “Rast” ortasında “Segah” əsaslı və “Segah” ruhlu olan “Şikəsteyi-fars”ın təkrar “Rast”a dönməsi əqlin hissiyata qalib gəldiyini ərz və bəyan ediyor” [29, s. 39].

Göründüyü kimi, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında son variantda rast məqamında qurulan şöbələri o, belə göstərmişdir: “Mayeyi-Rast”, “Hüseyni”, “Vilayəti”, “Əraq”, “Gərayi”. Əlyazmalarda digər dəstgahların da bu cür təhlilinə rast gəlirik.

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” adlanan əlyazmada göstərilən “Şur” dəstgahının şöbələrinin ardıcılığı belədir: “1. “Mayeyi-Şur” (tonikada qurulur), 2. “Dəramədi Şur” (tonikanın kvartasında qurulur, tonikada tamamlanır), bundan sonra köməkçi ladlardan “Şahnaz”, “Şuri-Şahnaz” və “Rahab” ifa oluna bilər. 3. “Hicaz” yaxud “Bayatı-Kürd”, 4. “Simayi-şəms” (tonikanın oktava köçrülməsidir), 5. “Nişibi-fəraz” (qayıdışdır tonikada tamamlanır)” [109].

Həmin əlyazmada ikinci variantda göstərilən “Şur” dəstgahının şöbələrinin ardıcılığında və şöbələrin adlarında fərqli cəhətlər var. Onlar özünü ikinci, üçüncü və beşinci şöbələrdə göstərir. Bu variantda ikinci şöbə “Səlmək” adlanır (tonikanın tersiyasında başlanır və tonikada tamamlanır), “Şur-Şahnaz” və yaxud “Dəramədi Şur” üçüncü şöbə rolunu görür (həmin şöbə tonikanın üst kvartasında başlayır və tonikada tamamlanır). Beşinci şöbə “Busəlik” və ya “Nişibi-fəraz”dır (“Simayi-şəms”ə keçid rolunu daşıyır. Tonikada dayanmaqla tamamlayıcı kadans əmələ gəlir). Ü.Hacıbəylinin

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında göstərdiyi şur məqamında qurulan şöbələrin ardıcılığı belədir: 1. “Mayeyi-Şur”, 2. “Zəmin-xara”, 3. “Şur-şahnaz”, 4. “Hicaz”, 5. “Bayatı-kürd”, 6. “Simayi-şəms”, 7. “Nişibi-fəraz”.

“Segah” dəstgahı da “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” adlanan əlyazmada iki variantda göstərilmişdir. İlk variantda şöbələrin ardıcılığı belə qeyd olunub: “1. “Segah” (tonikada tamamlanır), 2. “Şikəsteyi-fars” (əsas tonun kvintasında qurulur və tonikada tamamlanır), 3. “Mübərriqə” (tonikanın kvartası və kvintasında qurulur, tonikada tamamlanır), 4. “Əraq” (əsas tonun oktavasında qurulur), 5. “Xavəran” (qayıdışdır, tonikada tamamlanır)” [109]. Onu da deyək ki, hər iki variantda “Segah” dəstgahının şöbələrinin adları və ardıcılığı eynidir. Lakin birinci variantdan fərqli olaraq ikinci variantda dördüncü şöbə öz əksini tapmayıb.

Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında göstərdiyi segah məqamına əsaslanan şöbələr bunlardır: 1. “Mayeyi-segah”, 2. “Şikəsteyi-fars”, 3. “Mübərriqə”, 4. “Əraq”.

Yuxarıda adını çəkdiyimiz əlyazmada “Şüştər” dəstgahı iki variantda əks olunub. Şöbələrin ardıcılığı aşağıda olduğu kimidir:

“1. “Əmiri” (tonikanın alt kvartasında qurulur), 2. “Şüştər” (alt kvartadan tonikaya tədrici keçidlə tonikada tamamlanır), 3. “Tərkib” (tonikanın ikinci və üçüncü pilləsində qurula bilər), 4. “Feli” (tonikanın alt kvartasında tamamlayıcı tonda bitir)” [109].

Birinci variantdan fərqli olaraq ikinci variantda “Tərkib” üçüncü, “Feli” isə dördüncü şöbə kimi göstərilmişdir. Kitabda isə şüştər məqamı iki şöbə ilə əks olunub. Onlar bunlardır: 1. “Mayeyi-şüştər”, 2. “Tərkib”.

Apardığımız tədqiqatlar zamanı yuxarıda adı çəkilən əlyazmada “Bayatı-İsfahan” dəstgahına rast gəlirik. Bu dəstgahın şöbələrinin ardıcılığı belədir: “1. “Bayatı-İsfahan” (tonikada qurulur, alt mediantada tamamlanır), 2. “Bayatı-Şiraz”, 3. “Xavəran” (toni-

kada başlanır, tonikada tamamlanır), 4. “Üzzal” (tonikanın kvintasında qurulur və tonikada tamamlanır” [109]. Əlyazmadan fərqli olaraq, Ü.Hacıbəyli kitabda “Bayatı-Şiraz” muğamının şöbələrini göstərmiş və “Bayatı-İsfahan”ı onun ikinci şöbəsi adlandırmışdır.

Ü.Hacıbəylinin kitabında göstərdiyi “Bayatı-şiraz” məqamına əsaslanan şöbələrin ardıcılığı belədir: 1. “Mayəyi-Bayatı-Şiraz”, 2. “Bayatı-İsfahan”, 3. “Hüzzal”.

Əlyazmada rast gəldiyimiz “Zabul” dəstgahı iki variantda əksini tapıb. Birinci variantda göstərilən şöbələrin ardıcılığı belə qeyd olunub: “1. “Zabul” (əsas tonun kvintasında qurulur və tonikada tamamlanır), 2. “Manəndi-Müxalif” (əsas tonun oktavasında qurulur və tonikada tamamlanır)” [109]. Əlyazmada göstərilən “Zabul” dəstgahının ikinci variantı belədir. “1. “Zabul” (tonikada yaxud əsas tonun kvintasında başlanır), 2. “Feli” (əsas tonun oktavasında başlanır və tonikada tamamlanır)” [109].

Ü.Hacıbəyli əlyazmada “Hümayun” dəstgahının şöbələrinin ardıcılığı ilə bağlı yazır: “Hümayun üst tetraxordun sonuncu səsi ilə başlanır. At tetraxordun birinci səsində dayanmaqla tamamlayıcı kadensiya yaranır. Davamı şüştərdə olduğu kimidir” [109]. Bu məsələni o, “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” məqaləsində də izah etmişdir. Üzeyir bəy belə qeyd edir: “Hümayun” ilə “Şüştər”in nə kimi münasibəti var, deyənlər ola bilər. Doğrudur, bu dəstgahların oxumaq qaydaları bir-birindən fərqlidir; lakin əsasları birdir. Dəlil olmaq üzrə deyə bilərəm ki, bu əsasları bir olan dəstgahların “təsnif”ləri müştərəkdir. Məsələn: “Rast” təsnifi “Mahur”dan sonra, “Şur” təsnifi “Hecaz”dan sonra, “Bayatı-Şiraz” təsnifi “Müxalif”dən sonra, (“Müxalif” Çahargaha dönmədən qabaq), “Şüştər” təsnifi “Hümayun”dan sonra oxumaq olar ki, bu fəqərə müştərək təsnifli dəstgahların əsaslarının müştərək olduğunu isbat ediyor” [29, s. 25].

Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” adlanan məqaləsində yazır: “Şərq musiqisinin tərəqqisi əmrində dəstgah-

ların ən böyük əhəmiyyəti olacaqdır. Çünki, hər bir mövcud xalq havalarının hamısı bilaistisna dəstgahların pərdələrindən götürülmüşdür; deməli, dəstgah pərdələri xaricində bir dənə də ol-  
sa mahnı tapmaq olmaz” [35, s. 218 ]. Belə bir fikirlə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” adlanan əlyazmada da qarşılaşırıq. O, yazır: “Dəstgah forması öz əksini xalq mahnısında tapır. Bu formadan müxtəlif ladlarda musiqi bəstələyərkən istifadə etmək olar” [109].

Sadalanan fikirlərə əsaslanaraq demək olar ki, Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində məqamlarda melodiya bəstələnməsi qaydalarını izah etmişdir. Bununla bağlı o, kitabda məqamların melodiya nümunələrini göstərmişdir ki, onlara əlyazmalarda da rast gəlmək mümkündür.

## NƏTİCƏ

Magistr dissertasiyası əsasında nəşrə təqdim olunan hazırkı tədqiqat işində Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi-fundamental əsəri və onun müxtəlif illərə aid əlyazmaları təhlil olunmuşdur. Kitabın və əlyazmaların müqayisəsindən aşağıdakı nəticələr əldə edilmişdir.

1.Üzeyir Hacıbəylinin əlyazmalarında əksini tapmış iş planında Yaxın və Uzaq Şərq xalqlarının, SSRİ xalqlarının və Azərbaycan musiqi sisteminin öyrənilməsi nəzərdə tutulmuşdur. Bəzi müddələrin irəli sürülməsinə baxmayaraq, müəllif tərəfindən bu iş davam etdirilməyib.

2.Ü.Hacıbəylinin əlyazmalarında Azərbaycan musiqi sisteminin ərəb-iran və qədim yunan musiqi sistemi ilə oxşar cəhətləri göstərilmişdir. Rast, şur, segah məqamları qədim yunan ladları – ionik, dorik, friqik ilə müqayisə olunmuşdur.

3.Ü.Hacıbəyli 1943-cü ilə aid əlyazmada “Azərbaycan musiqi sistemini”nin beş müxtəlif inkişaf mərhələsindən keçdiyi mülahizəsini irəli sürmüşdür [107].

4. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının “Tarixi məlumat” bölməsi əlyazmalarda tarixi baxımdan daha ətraflı işıqlandırılmışdır. Ü.Hacıbəyli əlyazmalarında Azərbaycan musiqisində olduğu kimi, qərb və qədim yunan musiqisində də 1/4 tonların mövcud olması mülahizəsini irəli sürmüş və tarixi inkişaf prosesləri ilə əlaqədar olaraq, onların aradan götürülməsi qənaətinə gəlmişdir.

5.Əlyazmalarda “tonika tetraxordu” anlayışı öz əksini tapmışdır. Melodik inkişaf qanunları ilə bağlı olaraq onun bir oktava yuxarı köçürülməsi məsələsinə diqqət yetirilmişdir. Ü.Hacıbəyli rast, şur, segah məqamlarının səsqatarlarında əmələ gələn paralel xalis və əksildilmiş oktava ardıcılığını şərh etmişdir. Əlyazmalarda

səsqsatarı, məqam və qamma anlayışlarının izahı da göstərilmişdir.

6. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında yeddi əsas məqamın (rast, şur, segah, şüştər, çahargah, bayatı-şiraz, hümayun pillələrinin funksiyaları, sıçrayışlar cədvəli, tam və yarım kadansların izahı baxımından əlyazmalarda bir sıra fərqli cəhətlər üzə çıxır. Belə ki, rast məqamı 1933 və 1941-ci ilə aid iki əlyazmada göstərilmişdir. 1933-cü ilə aid mənbədən fərqli olaraq 1941-ci ilə aid əlyazmada bu məqam iki variantda öz əksini tapmışdır. Şur məqamı isə 1933-cü ilə aid əlyazmada iki variantda, 1941-ci ilə aid mənbədə isə bir variantda göstərilmişdir. Bu məqama “Azərbaycan xalq musiqisinə aid materiallar” [108] adlanan əlyazmada da rast gələ bilərik. Segah məqamı da 1933 və 1941-ci ilə aid əlyazmalarda əksini tapmışdır. Şüştər məqamına 1933, 1941 və 1942-ci illərə aid əlyazmalarda rast gəlmək mümkündür. Çahargah, bayatı-şiraz və hümayun məqamları 1933 və 1941-ci ilə aid iki əlyazmada işlənilmişdir. Lakin, 1941-ci ilə aid mənbədən fərqli olaraq 1933-cü ilə aid əlyazmada hümayun məqamının pillələrinin funksional izahı və mümkün olan sıçrayışlar cədvəli göstərilməyib.

7. Ü.Hacıbəylinin əlyazmalarında əsas məqamlar sırasında səkkizinci məqam kimi zabul öz əksini tapmış, onun şüştərlə eyni səsqsatara malik olması göstərilmişdir. Zabul məqamının pillələrinin funksional izahı verilmişdir. Zabul və segah məqamlarının səsqsatları və pillələrinin funksional izahında oxşar və fərqli cəhətlər öz təzahürünü tapmışdır. Zabul məqamında tam və yarım kadanslar göstərilmişdir.

8. Apardığımız müqayisəyə əsasən belə qənaətə gəlirik ki, Ü.Hacıbəyli muğam sisteminin öyrənilməsinə həsr olunmuş tədqiqat üzərində çalışmış. Lakin, onun həmin kitabı işıq üzü görməyib. Belə hesab etmək olar ki, o kitabın müddəaları müəyyən mənada “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində öz əksini tapmışdır.

9. Əlyazmalarda dəstgah anlayışı şərh edilmişdir. Dəstgah for-

ması məqamlarla əlaqəli şəkildə izah olunmuşdur. Ü.Hacıbəyli əlyazma və məqalələrində müxtəlif muğam dəstgahların adını çəkmişdir. Əlyazmalarda “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Şüştər”, “Bayatı-Şiraz”, “Çahargah”, “Hümayun” və “Zabul” dəstgahlarının şöbələri göstərilmişdir. Ü.Hacıbəyli 1943-cü ilə aid əlyazmada “Rast” dəstgahında “Hüseyni”, “İraq” və “Rak” şöbələrinin adlarının mənasını şərh etmişdir. O, dəstgahların bədii-ruhi emosional təsiri barədə geniş məlumat vermiş, onların formasının izahında modulyasiya məsələlərinə toxunmuşdur.

“Üzeyir Hacıbəylinin elmi irsində Azərbaycan məqamlarının nəzəri əsasları” adlı araşdırmamızda yekun olaraq onu vurğulamaq istəyirik ki, böyük alimin elmi fundamental əsəri ilə yanaşı, həmin kitabın əlyazmalarında da açıqlanan müddəalar Azərbaycan məqam nəzəriyyəsinin gələcək perspektivlərini işıqlandıran mühüm amildir və bütün bunların dərinədən öyrənilməsi musiqişünaslığın inkişafı üçün geniş yollar açar.

## ƏLAVƏLƏR

Cədvəl №1. RAST MƏQAMI

| “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında |                | 1933-cü ilə aid əlyazmada                                                                                                                                                                                                                          | 1941-ci ilə aid əlyazmada | Həmin əlyazmada II variantda | Həmin əlyazmada III variantda |
|--------------------------------------------------|----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|------------------------------|-------------------------------|
| Pillə sayı                                       | Not yazısı     | Pərdələrin lad vəzifələri və onların sıçrayış imkanları                                                                                                                                                                                            |                           |                              |                               |
| I                                                | g <sub>k</sub> | Mayenin alt kvartasıdır. Bu pərdədən ardıcıl seslər hərəkəti ancaq yuxarıya doğru mümkündür. Alt kvarta səsi mayəyə və onun üst aparıcı tonuna sıçrayış etmək üçün bir başlanğıcdır.                                                               | Eynidir                   | Eynidir                      | Eynidir                       |
| II                                               | a <sub>k</sub> | Mayenin mediantasıdır. O, mayenin aparıcı tonlarını hazırlayır: böyük sekundaya hərəkət etməklə alt aparıcı tonu və kvartaya sıçrayış etməklə üst aparıcı tonu. Bu pərdədən bilavasitə mayəyə və onun üst aparıcı tonuna sıçrayış etmək mümkündür. | “ ” —                     | “ ” —                        | “ ” —                         |
| III                                              | h <sub>k</sub> | Mayenin alt aparıcı tonudur. O, mayəyə keçmədən əvvəl sekunda aşağıya hərəkət edə bilər. Alt aparıcı tondan ancaq üst aparıcı tona sıçrayış edilə bilər.                                                                                           | “ ” —                     | “ ” —                        | “ ” —                         |
| IV                                               | c <sup>1</sup> | Əsas ton olub, mayə vəzifəsini görür. Mayədən yuxarıya doğru: tersiyaya, üst kvartaya, kvintaya və kvintanın üst aparıcı tonuna, aşağıya doğru isə mediantaya və alt kvartaya sıçrayış edilə bilər.                                                | “ ” —                     | “ ” —                        | “ ” —                         |

| Cədvəl №1-in ardı |                |                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                          |                                                                                                                                         |                                                                                                                                           |     |
|-------------------|----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| V                 | d <sup>1</sup> | Üst aparıcı tondur. Bu pərdədən yuxarıya doğru mayenin kvartası və kvintasına aşağıya doğru isə mayenin alt aparıcı tonuna, mediantasına və alt kvartasına sıçrayış edilə bilər. | Üst aparıcı ton və alt kvartanın kvintası funksiyası daşıyır.                                                                                            | Tonikanın üst aparıcı tonudur. Bu pərdədən alt aparıcı tona, tonikanın üst kvartası və kvintasına və tersiyaya tədrici keçid mümkündür. | Kitabda göstərilən bütün cəhətləri özündə əks etdirir. Lakin fərqli olaraq aşağıya doğru istiqamətdə alt kvartaya sıçrayışa yol verilmir. | " — |
| VI                | e <sup>1</sup> | Mayenin tersiyasıdır. Bu pərdədən yuxarıya doğru mayenin kvintasına, aşağıya doğru isə mayəyə sıçrayış edilə bilər.                                                              | Tersiyadan tonikaya, tonikanın kvintasına və kvintanın aparıcı tonuna sıçrayış edilə bilər və onu kvintaya həll etmək mümkün olar.                       | Üst aparıcı tonu hazırlayır və üst kvartaya həll olur. Bu pərdədən tonikaya və tonikanın kvintasına sıçrayışlara imkan verilir.         | " —                                                                                                                                       | " — |
| VII               | f <sup>1</sup> | Mayenin üst kvartasıdır. Bu pərdədən yuxarıya doğru mayə kvintasının üst aparıcı tonuna, aşağıya doğru isə mayəyə və onun üst aparıcı tonuna sıçrayış edilə bilər.               | Üst kvartadan tonikaya, kvintanın alt aparıcı tonuna sıçrayış olur ki, onu kvintaya həll etmək mümkün olsun (Əlyazmada məhz bu şəkildə göstərilib. N.F). | " —                                                                                                                                     | " —                                                                                                                                       | " — |

| Cədvəl №1-in ardı |                      |                                                                                                                                   |     |     |                                                                                                                                                                      |
|-------------------|----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                   |                      |                                                                                                                                   |     |     | Mayenin kvintasi rolunu oynayır. Bu pərdədən yuxarıya doğru sərhəd tonuna, aşağıya doğru isə tonikanın tersiyasına, üst aparıcı tona və tonikaya sıçrayış mümkündür. |
| <b>VIII</b>       | <b>g<sup>1</sup></b> | Mayenin kvintasıdır. Bu pərdədən ancaq aşağıya doğru tersiyaya, mayenin üst aparıcı tonuna və mayenin özünə sıçrayış edilə bilər. | " " | " " | " "                                                                                                                                                                  |
| <b>IX</b>         | <b>a<sup>1</sup></b> | Mayə kvintasının üst aparıcı tonu vəzifəsini görür. Bu pərdədən ancaq aşağıya doğru mayenin üst kvartasına sıçrayış edilə bilər.  | " " | " " | " "                                                                                                                                                                  |
| <b>X</b>          | <b>b<sup>1</sup></b> | Ladın sərhəd tonudur. Bu pərdədən sıçrayış edilə bilməz; qonşu pərdələrlə isə ancaq aşağıya doğru hərəkət etmək mümkündür.        | " " | " " | " "                                                                                                                                                                  |

Cədvəl №2. ŞUR MƏQAMI

| “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında |                | 1933-cü ilə aid əlyazmada                                                                                                                                     | Həmin əlyazmada II variantda | 1941-ci ilə aid əlyazmada                                                                                               | “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” adlanan əlyazmada |
|--------------------------------------------------|----------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| Pillə sayı                                       | Not yazısı     | Pərdələrin lad vəzifələri və onların sıçrayış imkanları                                                                                                       |                              |                                                                                                                         |                                                                            |
| I                                                | ak             | Əsas tonun mediantasıdır. Bu pərdənin “şur” ladi mayəsi ilə bilavasitə əlaqəsi olmur və o, nə qonşu pillələrə hərəkətdə və nə də sıçrayışlarda iştirak etmir. | Eynidir                      | Səsqatının birinci pərdəsi praktiki olaraq istifadə olunmur.                                                            | Eynidir                                                                    |
| II                                               | hk             | Əsas tonun alt aparıcı tonudur. “Şur” ladında bu pərdədən sıçrayış etmək olmaz.                                                                               | “ ”                          | Rast ladinin tonikasının alt aparıcı tonudur. Bu pərdədən sıçrayışlara icazə verilmir.                                  | “ ”                                                                        |
| III                                              | c <sup>1</sup> | Səsqatının əsas tonudur. Bu pərdədən tersiyaya, kvartaya və əsas tonun kvintasına sıçrayış etmək olar.                                                        | “ ”                          | Şur ladinin tonikasına münasibətdə rast ladinin tonikasındır. Bu pərdə tonikanın alt aparıcı tonu funksiyasını daşıyır. | “ ”                                                                        |
| IV                                               | d <sup>1</sup> | Ladin mayəsidir. Bu pərdədən ancaq yuxarıya doğru üst medianta, kvarta və kvintaya sıçrayış etmək olar.                                                       | “ ”                          | “ ”                                                                                                                     | “ ”                                                                        |

| Cədvəl №2-nin ardı |                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                     |                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                          |
|--------------------|----------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|
| V                  | e <sup>1</sup> | Mayenin üst aparıcı tonu və üst mediantanın alt aparıcı tonudur. Bu pərdə aşağıda göstərilən hallarda yumşaq səslənmə (alçalma yolu ilə) tələb edir: 1) iki mayə arasında və bunların təkrarı zamanı; 2) əsas tondan bu pərdəyə sıçrayış edərkən; 3) mayədən sonra əsas tona sıçrayış edərkən. | Əsas tonun tersiyası və əsas tonun kvartasının alt aparıcı tonudur. | Əsas tonun kvartasının alt aparıcı tonu və əsas tonun tersiyasıdır.     | Bu pərdə iki funksiya daşıyır: 1) üst mediantanın alt aparıcı tonu. 2) rastın tonikasının tersiyası.                                                                                                                                                                                                                                    | Əsas tonun tersiyasıdır. |
| VI                 | f <sup>1</sup> | Mayenin üst mediantasıdır. Bu pərdədən yuxarıya doğru mayenin kvintasına, aşağıya doğru isə mayə və əsas tona sıçrayış etmək olar.                                                                                                                                                             | Əsas tonun kvartası və əsas tonun tersiyasının üst aparıcı tonudur. | Əsas tonun üst kvartası və əsas tonun tersiyasının üst aparıcı tonudur. | Bu pərdə iki funksiya daşıyır: 1) tonikanın üst mediantası; 2) rast ladinin tonikasının üst aparıcı tonu. (Bu pillə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında rastın mayəsinin üst kvartasıdır). Bu pərdədən növbəti sıçrayışlar; yuxarıya doğru tonikanın kvintasına, aşağıya doğru isə şurun və rastın tonikalarına mümkündür. | Əsas tonun kvartasıdır.  |

| Cədvəl № 2-nin ardı |                |                                                                                                                                                                                                                        |                                               |                                                                  |                                                                                            |
|---------------------|----------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| VII                 | g <sup>1</sup> | Mayenin kvartasıdır. Bu pərdədən yuxarıya doğru mayə kvintasının üst aparıcı tonuna və həm də səşqatının sərhəd tonuna, aşağıya doğru isə üst mediantının alt aparıcı tonuna, mayəyə və əsas tona sıçrayış etmək olar. | Tonikanın kvartası və əsas tonun kvintasıdır. | Tonikanın kvintası və tonikanın əsas tonun kvartasıdır.          | Əsas tonun kvintası və tonikanın kvintasıdır. (Əlyazmada məhz bu şəkildə göstərilib. F.N). |
| VIII                | a <sup>1</sup> | Mayenin kvintasıdır. Bu pərdədən yuxarıya sərhəd tonuna, aşağıya isə mayenin üst mediantasına və mayəyə sıçrayış etmək olar.                                                                                           | “ — ”                                         | Tonikanın kvintası və tonikanın kvartasının üst aparıcı tonudur. | Əsas tonun kvintasının üst aparıcı tonudur.                                                |
| IX                  | b <sup>1</sup> | Mayə kvintasının üst aparıcı tonudur. Bu pərdədən ancaq mayenin üst kvartasına sıçrayış etmək olar.                                                                                                                    | “ — ”                                         | “ — ”                                                            | Ladın sərhəd tonudur.                                                                      |
| X                   | c <sup>2</sup> | Ladın sərhəd tonudur. Bu pərdədən ancaq aşağıya doğru kvinta və kvartaya sıçrayış etmək olar.                                                                                                                          | “ — ”                                         | Kvartanın kvintası olub sərhəd tonudur.                          | “ — ”                                                                                      |

## Cədvəl №3. SEGƏH MƏQAMI

| "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları"<br>kitabında |                      | 1933-cü ilə aid<br>əlyazmada                                                                                                                                                | 1941-ci ilə aid əlyazmada                                                                                                            |
|-----------------------------------------------------|----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Pillə sayı                                          | Not<br>yazısı        | Pərdələrin lad vəzifələri və onların sıçrayış imkanları                                                                                                                     |                                                                                                                                      |
| I                                                   | <b>h<sup>k</sup></b> | Əsas tonun alt aparıcı tonudur. Bu pərdədən sıçrayışlar etmək olmaz.                                                                                                        | Si, rast ladi tonikasının alt aparıcı tonudur. Bu pərdədən sıçrayışlara yol verilmir.                                                |
| II                                                  | <b>c<sup>1</sup></b> | Əsas ton, yəni mayənin alt tersiyasıdır.                                                                                                                                    | Rast ladinin tonikası və segəhin tonikasının alt tersiyasıdır.                                                                       |
| III                                                 | <b>d<sup>1</sup></b> | Səsqatərinin üçüncü pərdəsinin heç bir vəzifəsi yoxdur.                                                                                                                     | Eynidir.                                                                                                                             |
| IV                                                  | <b>e<sup>1</sup></b> | Ladin mayəsidir. Bu pərdədən yuxarıya doğru əsas tonun kvintasına, aşağıya doğru isə tersiyaya (əsas tona) sıçrayış etmək olar.                                             | Ladin tonikasıdır. Bu pərdədən yuxarıya doğru sıçrayış rastın tonikasının kvintasına, aşağıya doğru isə rastın tonikasına mümkündür. |
| V                                                   | <b>f<sup>1</sup></b> | Üst aparıcı tonudur. Bu pərdədən yuxarıya doğru əsas tonun kvintasının üst aparıcı tonuna (mütləq kvintada tamamlanmaq şərtilə), aşağıya isə əsas tona sıçrayış etmək olar. | Əsas tonun kvartası və tonikanın üst aparıcı tonudur.                                                                                |

| Cədvəl №3-ün ardı |                      |                                                                                                                                                                 |                                                                     |                                                                                                                                                         |     |
|-------------------|----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>VI</b>         | <b>g<sup>1</sup></b> | Əsas tonun kvintasıdır. Bu pərdədən yuxarıya doğru əsas tonun oktavasına, aşağıya isə mayəyə və əsas tona sıçrayış etmək olar.                                  | " "                                                                 | " "                                                                                                                                                     | " " |
| <b>VII</b>        | <b>a<sup>1</sup></b> | Əsas tonun kvintasının üst aparıcı tonudur. Bu pərdədən yuxarıya doğru əsas tonun oktavasına, aşağıya doğru isə mayenin üst aparıcı tonuna sıçrayış etmək olar. | " "                                                                 | Rast ladinın kvintasının üst aparıcı tonudur. Bu pərdədən sıçrayış aşağıya doğru tersiyaya, yuxarıya doğru isə rastın kvintasının kvartasına mümkündür. |     |
| <b>VIII</b>       | <b>b<sup>1</sup></b> | Əsas tonun kvintasına nisbətən mediantadır. Bu pərdədən ancaq sekvensiyalarda tersiyavari sıçrayışlar etmək mümkündür.                                          | Əsas tonun kvartasının kvartasıdır.                                 | Rast ladi tonikasının üst mediantasıdır. İstisna hallarda aşağıya doğru rastın tonikasının kvintasına hərəkətə icazə verilir.                           |     |
| <b>IX</b>         | <b>c<sup>2</sup></b> | Əsas tonun oktavasıdır. Bu pərdədən ancaq aşağıya doğru əsas tonun kvintasına və həmin kvintanın üst aparıcı tonuna sıçrayış etmək olar.                        | Əsas tonun kvartasının kvintasıdır.                                 | Rastın tonikasının üst kvartasıdır.                                                                                                                     |     |
| <b>X</b>          | <b>d<sup>2</sup></b> | Sərhəd tonudur. Bu pərdədən sıçrayışlar etmək olmaz.                                                                                                            | Sərhəd tonu olub, əsas tonun kvintasının kvintası vəzifəsini görür. | " "                                                                                                                                                     |     |

## Cədvəl №4. ÇAHARGAH MƏQAMI

| "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabında |                  | 1933-cü ilə aid əlyazmada                                                                                                                                          | 1941-ci ilə aid əlyazmada       |
|--------------------------------------------------|------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|
| Pillə sayı                                       | Not yazısı       | Pərdələrin lad vəzifələri və onların sıçrayış imkanları                                                                                                            |                                 |
| I                                                | g <sup>k</sup>   | 1) Mayenin alt kvartası və 2) mayə alt tersiyasının alt aparıcı tonudur.                                                                                           | Əsas tonun alt aparıcı tonudur. |
| II                                               | as <sup>k</sup>  | Mayenin alt tersiyasıdır. Bu pərdədən mayəyə və onun üst aparıcı tonuna sıçrayış etmək olar.                                                                       | Əsas ton rolunu daşıyır.        |
| III                                              | h <sup>k</sup>   | Mayenin alt aparıcı tonudur.                                                                                                                                       | Eynidir.                        |
| IV                                               | c <sup>1</sup>   | Ladın mayəsidir. Bu pərdədən yuxarıya doğru üst tersiyaya, kvarta və kvintaya, aşağıya doğru isə tersiyaya və kvartaya sıçrayış etmək olar.                        | Eynidir.                        |
| V                                                | des <sup>1</sup> | Mayenin üst aparıcı tonudur.                                                                                                                                       | " "                             |
| VI                                               | e <sup>1</sup>   | Mayenin üst tersiyasıdır. Bu pərdədən yuxarıya doğru mayenin kvintasına, aşağıya doğru isə mayəyə sıçrayış etmək olar.                                             | " "                             |
| VII                                              | f <sup>1</sup>   | Mayenin üst kvartasıdır. Bu pərdədən yuxarıya doğru mayədən kvintanın üst aparıcı tonuna, aşağıya doğru isə mayəyə və onun üst aparıcı tonuna sıçrayış etmək olar. | " "                             |

| Cədvəl №4-ün ardı |                 |                                                                                                                                                    |       |                                                                                                                                                                                                      |
|-------------------|-----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| VIII              | g <sup>1</sup>  | Mayənin kvintasıdır. Bu pərdədən yuxarıya doğru mayənin oktavasına, aşağıya doğru isə mayəyə və onun tersiyasına sıçrayış etmək olar.              | " — " | Tonikanın üst kvartasıdır. Bu pərdədən sıçrayışlar yuxarıya doğru tersiyaya və kvartaya, aşağıya doğru isə tonikanın tersiyasına və tonikaya mümkündür. (Əlyazmada məhz bu şəkildə göstərilib. F.N). |
| IX                | as <sup>1</sup> | Mayə kvintasının üst aparıcı tonudur. Bu pərdədən aşağıya doğru mayənin üst kvartasına, yuxarıya doğru isə mayənin oktavasına sıçrayış etmək olar. | " — " | " — "                                                                                                                                                                                                |
| X                 | h <sup>1</sup>  | Mayə oktavasının alt aparıcı tonudur. Bu pərdədən ancaq mayənin kvintasına sıçrayış etmək olar.                                                    | " — " | " — "                                                                                                                                                                                                |
| XI                | c <sup>2</sup>  | Mayənin oktavasıdır. Bu pərdədən kvintanın üst aparıcı tonuna və mayənin kvintasına sıçrayış etmək olar.                                           | " — " | " — "                                                                                                                                                                                                |

Cədvəl №5. BAYATI-ŞİRAZ MƏQAMI

| “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında |                | 1933-cü ilə aid əlyazmada                                                                                                                               | 1941-ci ilə aid əlyazmada                                                                                                                                       |
|--------------------------------------------------|----------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Pillə sayı                                       | Not yazısı     | Pərdələrin lad vəzifələri və onların sıçrayış imkanları                                                                                                 |                                                                                                                                                                 |
| I                                                | g <sup>k</sup> | Eynidir.                                                                                                                                                | Eynidir.                                                                                                                                                        |
| II                                               | a <sup>k</sup> | Mayənin alt mediantasıdır. Bu pərdədən mayəyə və onun üst aparıcı tonuna sıçrayış etmək olar.                                                           | Həm də ikinci tonika funksiyası daşıyır.                                                                                                                        |
| III                                              | h <sup>k</sup> | Mayənin alt aparıcı tonudur. Bu pərdədən mayənin üst aparıcı tonuna sıçrayış etmək olar.                                                                | “ ”                                                                                                                                                             |
| IV                                               | c <sup>1</sup> | Ladin mayəsidir. Bu pərdədən yuxarıya doğru kvarta və kvintaya, aşağıya doğru isə medianta və kvartaya sıçrayış etmək olar.                             | “ ”                                                                                                                                                             |
| V                                                | d <sup>1</sup> | Mayənin üst aparıcı tonudur. Bu pərdədən yuxarıya doğru mayənin kvarta və kvintasına, aşağıya doğru isə mayənin alt aparıcı tonuna sıçrayış etmək olar. | Bu pərdədən yuxarıya doğru sıçrayış kitabda olduğu kimidir. Aşağıya doğru sıçrayış isə həm alt aparıcı tona, həm alt mediantaya, həm də alt kvartaya ola bilər. |

| Cədvəl № 5-in ardı |                 |                                                                                                                            |                                                |                                                                                        |
|--------------------|-----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| VI                 | es <sup>1</sup> | Mayənin üst mediantasıdır. Bu pərdədən aşağıya doğru mayənin üst aparıcı tonuna və mayəyə sıçrayış etmək olar.             | Alt kvartanın kvintasının üst aparıcı tonudur. | " " —                                                                                  |
| VII                | f <sup>1</sup>  | Mayənin üst kvartasıdır. Bu pərdədən aşağıya doğru mayənin üst aparıcı tonuna və mayəyə sıçrayış etmək olar.               | " " —                                          | " " —                                                                                  |
| VIII               | g <sup>1</sup>  | Mayənin kvintasıdır. Bu pərdədən aşağıya doğru mayənin üst mediantasına, üst aparıcı tonuna və mayəyə sıçrayış etmək olar. | " " —                                          | " " —                                                                                  |
| IX                 | as <sup>1</sup> | Mayə kvintasının üst aparıcı tonudur. Bu pərdədən ancaq mayənin üst kvartasına sıçrayış etmək olar.                        | " " —                                          | Ladın sərhəd tonudur. Bu pərdədən sıçrayış ancaq aşağıya doğru üst kvartaya mümkündür. |

# İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

## *Azərbaycan dilində*

1. Abasova E. İstedadın əzəməti. / “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti. 11 oktyabr, 1985-ci il. s.7
2. Abdullazadə G; Abbasova İ. Ü.Hacıbəyovun “Leyli və Məcnun” operası haqqında bəzi düşüncələr. / “Bəstəkar və zaman” məqalələr toplusu. B.: 2008. s. 3-6.
3. Abduləliyev A. Bəstəkarın elmi yaradıcılığı. / “Bakı” qəzeti. 16 avqust, 1985-ci il. s. 3
4. Abduləliyev A. V.M.Belyayev və Azərbaycan musiqisi. 30-cu illər. // Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri. III buraxılış. B.: Elm, 1999. s. 56-82.
5. Abduləliyev A. Ü.Hacıbəyovun və V.Belyayevin elmi-yaradıcılıq əlaqələrinə dair qiymətli tarixi sənəd. / “Musiqi dünyası” jurnalı. № 3-4/25 2005. s. 25-30.
6. Adıgözəlzadə H. Üzeyir Hacıbəyov və onun müasirlərinin etnomusiqişünaslıq sahəsində fəaliyyəti. / “Musiqi dünyası” jurnalı. № 1-2/19 2004. s. 113-119.
7. Adıgözəlzadə H. Üzeyir Hacıbəyov və onun müasirlərinin fəaliyyətinin etnomusiqişünaslıq aspekti. / “Musiqi dünyası” jurnalı. № 3-4/21 2004. s. 178-186.
8. Ağayeva X. Böyük bəstəkar. / “Kommunist” qəzeti, 24 avqust, 1945-ci il. s. 3.
9. Ağayeva X. Böyük bəstəkar. / “İnqilab və mədəniyyət” jurnalı. № 6, 1948. s. 75-99.
10. Ağayeva X. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. / “Kommunist” qəzeti, 8 aprel, 1950-ci il. s. 4.
11. Axundov N. Ü.Hacıbəyov xaricdə. B.: Azərbaycan SSR “Bilik” cəmiyyəti, 1986. 53 s.

12. Axundova Ş. Qayğıkeş insan. / “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti. 21 noyabr, 1975-ci il. s. 11.
13. Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Memarlıq və İncəsənət İnstitutu. Üzeyir Hacıbəyovun anadan olmasının 90 illiyinə həsr edilmiş Elmi Konfransın materialları 11-12 noyabr. B.: Elm, 1975. 64 s.
14. Babayev E. Ənənəvi musiqimiz. B.: Elm, 2000. 113 s.
15. Bağirov K. (Azərbaycan KP Mərkəzi Komitəsinin birinci katibi). Onun həyatı yaradıcılıq hünəridir. / “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti. 11 oktyabr, 1985-ci il. s. 2.
16. Bağirova S. Azərbaycan muğamı. Məqalələr, məruzələr, tədqiqatlar. B.: Elm, 2007. 298 s.
17. Bakıxanov Ə. Ömrün sarı simi. Məqalələr və xatirələr. B.: Işıq, 1985. (Tərtibçilər: T.Bakıxanov və M.Bakıxanov). 78 s.
18. Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969. 245 s.
19. Bədəlbəyli Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi. S.Mümtaz ad. Dövlət Ədəbiyyat və incəsənət Arxiv. Fond 595, Siyahı 164, S v 37.
20. Bəstəkarın xatirəsi. B.: Azərnəşr, 1976. 155 s.
21. Cahangirov C. Ədəbiyyət yolçusu. / “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti. 21 noyabr, 1975-ci il. s. 11.
22. Əliyev T. Musiqişünaslıq elmimizin akademiyası. / “Ulduz” jurnalı. № 5, 1985, s. 77-81.
23. Əliyeva J. Şərq musiqi elmi və Üzeyir bəy. / “Mədəni-maarif” jurnalı. № 8, 2004, s. 36-38.
24. Əliyeva F. XX əsr Azərbaycan musiqisi: Tarix və Zamanla üz-üzə. B.: Elm-2007. 312 s.
25. Əmirov F. Üzeyir məktəbi. / “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti. 13 sentyabr, 1975-ci il. s. 6.
26. Əmirov F. Musiqi səhifələri. B.: Işıq, 1978. 140 s.
27. Fərəcov S. Üzeyir bəyin əsərləri talan edilir. / “Xalq” qəzeti. 12

fevral, 1999-cu il. s. 5.

28. Hacıbəyov Ü. Kompozitor Üzeyir Hacıbəyov nə üzərində çalışır. / "Kommunist" qəzeti, 28 yanvar, 1939-cu il. s. 4.
29. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. / "İstiq-lal" qəzeti, 1919-cu il. (Təqdim edən, ön söz və lüğətin müəllifi F.Əliyevadır. B.: Adiloğlu, 2005, 74 s.).
30. Hacıbəyov Ü. Biblioqrafik məlumat. B.: AZB. Dövlət Kitab Pala-tası nəşriyyatı, 1941. (Tərtib edəni: Qubad) 68 s.
31. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. (Red: K.Sə-fərəliyeva.) B.: Az. SSR Elm. Akademiyasının nəşriyyatı, 1945. 112 s. Rus dilində.
32. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Red: (M.S.İsmayilov və S.Hacıbəyov.) B.: Az. SSR Elm. Akademiya-sının nəşriyyatı, 1950. 118 s.
33. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Red: (K.Sə-fərəliyeva.) 2-ci nəşr. B.: Az. Döv. Mus. nəşriyyatı, 1957. 114 s. Rus dilində.
34. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Red; (Ə.Eldarova.) B.: Az. SSR Döv. Mus. Nəşriyyatı, 1962. 109 s.
35. Hacıbəyov Ü. Əsərləri, 10 cildə, II cild, Red: (M.İbrahimov.) B.: Az. SSR Elm. Akademiyasının nəşriyyatı, 1965. 412 s. Tərtibat, kommentariya və lüğət Q.Qasımovundur.
36. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Red: (Ə.El-darova.) Dördüncü nəşr. B.: Yazıçı, 1985. 151 s.
37. Hacıbəyov Ü. Biblioqrafiya. B.: Elm, 1978. 214 s.
38. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Apostrof, 2010. 173 s.
39. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Musiqi mək-təbləri şagirdləri üçün "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları", "Solfecio", "İmprovizasiya və bəstələmə", "İxtisas aləti", "Ümumi fortepiano" fənlərində Azərbaycan ladlarının öyrənilməsinə dair adaptasiya olunmuş dərs vəsaiti. Adaptasiyanın tərtibçisi

- Tərlan Seyidov. B.: Təhsil, 2014. 48 s.
40. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Şərq-Qərb, 2019. 355 s.
41. Həsənova A. Azərbaycan xalq məişət mahnılarında şüştər və çahargah ladlarından istifadə məsələləri. / "Musiqi dünyası" jurnalı. № 1-2/31 2007. s. 172-174.
42. Həsənova C. Üzeyir Hacıbəyovun elmi irsində məqam və muğam terminlərinin şərhinə dair. / "Musiqi dünyası" jurnalı. № 3-4/37 2008. s. 84-89.
43. Həsənova C. Azərbaycan musiqi elmində məqam nəzəriyyəsinin təşəkkülü və təkamülü məsələləri. / "Konservatoriya" jurnalı. 2009. № 1. (Yanvar-fevral) s. 47-58.
44. Həsənova C. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları. B.: Mars-Print, 2009. 320 s.
45. Həsənova C. Azərbaycan musiqisinin məqamları. B.: Elm və təhsil, 2012. 231 s.
46. Hüseynova E. Azərbaycan xalq musiqisi rus musiqi xadimlərinin tədqiqatlarında. B.: Elm, 2009. 132 s.
47. Hüseyinov H. Böyük sənətkar. / Az. SSR E.A. Xəbərləri, № 12, 1948. s. 21.
48. Xalıqzadə F. Folklorşünaslığımızın istiqaməti. / "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti. 30 avqust, 1985-ci il. s. 5.
49. İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik очерklər. B.: Elm, 1991. 117 s.
50. İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. /Yenidən işlənmiş və tamamlanmış nəşr//. B.: İşiq, 1984. 100 s.
51. İsmayılov M. Görkəmli musiqişünas alim. / "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti. 1975-ci il. s. 5.
52. İsmayılova F. Məslək dostları. / "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti. 11 oktyabr, 1985-ci il. s. 7.
53. Kərimov K. Musiqidən keçən ömürlər. B.: İsmayıl NPM, 1998. 288 s.

54. Kərimov N. Görkəmli təşkilatçı publisist və pedaqoq Üzeyir Hacıbəyov. / "Qobustan" jurnalı. № 3, 1985-ci il. s. 18-19.
55. Kərimova T. Üzeyir Hacıbəyovun məqam nəzəriyyəsinə tarixi mövqedən bir baxış. / XX-əsrin Azərbaycan musiqisi (Elmi məqalələr toplusu.) B.: 1994. s. 66-80.
56. Qarabağlı S. Üzeyir bəy Hacıbəyovun publisistikasında musiqi məsələləri. B.: Pedaqogika, 2004. 76 s.
57. Qarayev Q. Azərbaycan xalqının böyük kompozitoru. / "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti. 21 noyabr, 1953-cü il. s. 4.
58. Qarayev Q. Azərbaycan musiqisinin iftixarı. / "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti. 5 dekabr, 1975-ci il. s. 4.
59. Quliyev C. Böyük humanist. B.: Yazıçı, 1981. (Ü.Hacıbəyovun həyat və yaradıcılığından səhifələr). 227 s.
60. Qurbanov B. Musiqinin bədii-estetik məsələləri. B.: Ağrı dağ 2000. 374 s.
61. Qurbanov B. Mükəmməl bünövrə. / "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti. 26 dekabr, 1986-cı il. s. 5.
62. Məmmədli Q. Koroğlu yaranarkən. / "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti. 14 noyabr, 1970-ci il, s. 12.
63. Məmmədli Q. Bir faktın izi ilə. / "Bakı" qəzeti, 8 yanvar, 1979-cu il. s. 3.
64. Məmmədova R. Muğam sonata qovşağı. B.: Işıq, 1989. 19 s.
65. Məmmədova R. Azərbaycan muğamı. B.: Elm, 2002. 280 s.
66. Məmmədova R. Azərbaycan muğamının bəzi aspektlərinin tədqiqinə dair. // "Musiqi dünyası jurnalı, № 3-4 (37), 2008, s. 78-84.
67. "Muğam aləmi" beynəlxalq elmi simpoziumunun materialları (18-20 mart 2009, Bakı). B.: Şərq-Qərb. 2009. 432 s.
68. Nəbiyeva F. Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan musiqisinə dair bəzi əlyazmaları. / "Konservatoriya" jurnalı. № 1, 2009-cu il. s. 28-31.
69. Nəbiyeva F. Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları elmi-fundamental əsəri haqqında. / "Konservatoriya"

- jurnalı. № 2, 2009-cu il. s. 113-117.
70. Niyazi. Ustadımız. / “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti. 21 noyabr, 1975-ci il. s. 2-3.
71. Niyazi. Zülfüqar bəy və Üzeyir bəyin ilk təhsili. S.Mümtaz ad. Dövlət Ədəbiyyat və incəsənət Arxivi. Fond 42, Siyahı 1, Saxlanma vahidi 133.
72. Rafiqqızı L. Öz valideynlərinin oğlu (Bəstəkar A.Rzayevin 75 illiyinə). / “Musiqi dünyası” jurnalı. № 1-2/27 2006. s. 12-13.
73. Rüstəmov S. Üzeyir Hacıbəyov bir xalq müəllimi kimi. /Az. SSR E.A. Xəbərləri, № 9, 1945. s. 79-82.
74. Rzayeva A. Üzeyir Hacıbəyov haqqında xatirələr. S.Mümtaz ad. Dövlət Ədəbiyyat və incəsənət Arxivi. Fond 43, Siyahı 2, S v 39.
75. Səfərova Z. Azərbaycanın musiqi elmi. (XIII-XX əsrlər). B.: Elm, 1998. 557 s.
76. Səfərova Z. Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığında nəzəri və estetik problemlər. B.: Elm, 1985. 205 s.
77. Səfərova Z. Səfiəddin Urməvi və Üzeyir Hacıbəyov. / “Musiqi dünyası” jurnalı. № 34/25 2005. s. 13-18.
78. Səfərova Z. Həmişəyaşar ənənələr. B.: Elm, 2000. 317 s.
79. Səfərova Z. Üzeyir Hacıbəyov Azərbaycan musiqisinin lad sistemi haqqında. / “Qobustan” jurnalı. № 1, 1979-cu il. s. 29-31.
80. Səfərova Z. Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığında bəzi nəzəri problemlər. / “Qobustan” jurnalı. № 3, 1985-ci il. s. 5-8.
81. Səfərova Z. Böyük bəstəkar və musiqişünas. / “Təşviqatçı” jurnalı. № 12, 1985-ci il. s. 21-25.
82. Səməd Vurğun. Böyük bəstəkar. / “Kommunist” qəzeti, 18 sentyabr, 1945-ci il. s. 3.
83. Şəfiyeva N. Üzeyir Hacıbəyovun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi-nəzəri əsərinin yaranma tarixinə dair. / “Musiqi dünyası” jurnalı. № 1 (2) / 2000, s. 14-17
84. Şəfiyeva N. Üzeyir Hacıbəyovun Hümayuna aid lad-nəzəri əsasları üzrə araşdırmalar. / “Musiqi dünyası” jurnalı. № 3-4/5 2000.

s. 88-91.

85. Şixəliyev İ. Azərbaycan musiqisinin lad nəzəriyyəsi. B.: Zərdabi, 2015. 168 s.
86. Üzeyir Hacıbəyov ensiklopediyası. B.: Azərnəşr, 1996. 304 s.
87. Üzeyir Hacıbəyov ensiklopediyası. AMDF. B.: Şərq-Qərb, 2008. 239 s.
88. Zöhrabov R. Bəstəkarlarımız haqqında söz. B.: Şur, 1995. 88 s.
89. Zöhrabov R. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991. 218 s.
90. Zöhrabov R. Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi. Dərs vəsaiti. B.: Azərbaycan ensiklopediyası, 1996. 72 s.
91. Zöhrabov R. "Çahargah" muğam dəstgahının nəzəri əsasları. B.: Şur, 2000. 85 s.
92. Zöhrabov R. "Rast" muğam dəstgahının nəzəri əsasları. B.: Mars-Print, 2002. 130 s.

### ***Rus dilində***

93. Аббасова Э. Узеир Гаджибеков. Б.: АГИ, 1975. 141 с.
94. Агаева Х. Узеир Гаджибеков. Б.: АГИ, 1955. 15 с.
95. Алекперова Н; Заболотских Б. Узеир Гаджибеков. М.: Музыка, 1988. 101 с.
96. Алексеева Т. Классик азербайджанской музыки. / Ж. «Музыкальная Жизнь». № 17, 1985. с. 55-57.
97. Алиева Н. Некоторые принципы полифонии и полифонические формы в творчестве Узеира Гаджибекова. / Изв. АН Азерб. СССР. Серия литературы, языка и искусства. № 3, 1969, с. 127-136.
98. Бадалбейли А. О творческом наследии У.Гаджибекова. с. 62. Азербайджанское Национальное Архивное Управление. Архив литературы и искусства им. С.Мумтаз. Фонд А.Бадалбейли. Фонд 595, Опис 1, Ед. хр 108.
99. Бадалбейли А. Великий композитор. / Газ. «Бакинский

Рабочий». 23 ноября, 1949. с. 3.

100. Беляев В. Азербайджанская музыкальная культура. Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 2, М.: Музгиз, 1969, с. 5-81.
101. Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М.: Советский композитор, 1971. 234 с.
102. Бокшанина Е. История Музыки Народов ССР. М.: Музыка, 1978. 429 с.
103. Виноградов В. Узеир Гаджибеков и Азербайджанская музыка. М.: Музгиз, 1938. 178 с.
104. Виноградов В. Классические традиции иранской музыки. М.: Советский композитор, 1982. 183 с.
105. Гаджибеков У. О музыкальном искусстве Азербайджана. Б.: Аз.Гос.Изд-во, 1966. 150 с.
106. Гаджибейли У. Материалы по основам азербайджанской тюркской народной музыки. (I часть). Рукопись. 1933 г. Институт рукописей им. М.Физули НАНА. Фонд 17, Архив 22, Ед. хр 103.
107. Гаджибейли У. Об основах азербайджанской народной музыки. Рукопись. 1943 г. Баку. Институт рукописей им. М.Физули НАНА. Фонд 17, Архив 22, Ед. хр 104.
108. Гаджибейли У. Материалы по основам азербайджанской народной музыки. Рукопись. Автограф. Институт рукописей им. М.Физули НАНА. Фонд 17, Архив 22, Ед. хр 105.
109. Гаджибейли У. Материалы по основам азербайджанской народной музыки. Рукопись. Институт рукописей им. М.Физули НАНА. Фонд 17, Архив 22, Ед. хр 106.
110. Гаджибейли У. Материалы по основам азербайджанской народной музыки. Рукопись. 1942 г. Институт рукописей им. М.Физули НАНА. Фонд 17, Архив 22, Ед. хр 107.
111. Гаджибейли У. Основы азербайджанской народной музыки. Рукопись. Институт рукописей им. М.Физули НАНА.

- Фонд 17, Архив 22, Ед. хр 108.
112. Гаджибейли У. Теория азербайджанской народной музыки. Рукопись. Институт рукописей им. М.Физули НАНА. Фонд 17, Архив 22, Ед. хр 109.
113. Гаджибейли У. Основы азербайджанской музыки. Рукопись. Институт рукописей им. М.Физули НАНА. Фонд 17, Архив 22, Ед. хр 110.
114. Гаджибейли У. Разные примечания по основы азербайджанской народной музыки. Рукопись. Институт рукописей им. М.Физули НАНА. Фонд 17, Архив 22, Ед. хр 111.
115. Гаджибейли У. Часть труда об основах азербайджанской народной музыки. Рукопись. Институт рукописей им. М.Физули НАНА. Фонд 17, Архив 22, Ед. хр 111.
116. Гаджибейли У. Основы азербайджанской народной музыки. Рукопись. Институт рукописей им. М.Физули НАНА. Фонд 17, Архив 22, Ед. хр 112.
117. Гаджибейли У. Предисловие к книге «Основы азербайджанской тюркской народной музыки». Рукопись. Институт рукописей им. М.Физули НАНА. Фонд 17, Архив 22, Ед. хр 113.
118. Гаджибейли У. Основы азербайджанской народной музыки. (Предисловие и введение). Рукопись. 1944 г. Институт рукописей им. М.Физули НАНА. Фонд 17, Архив 22, Ед. хр 114.
119. Гаджибейли У. Основы азербайджанской народной музыки. Рукопись. 1941 г. Фонд архива дом музея Узеира Гаджибейли.
120. Гасанова Д. Об историческом значении научно-фундаментального труда Узеира Гаджибекова «Основы азербайджанской народной музыки». // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. № 12 (42), декабрь 2009 г. Курск: 2009. с. 49-51.
121. Гинзбург С.Л. Узеир Гаджибеков в Петербургской Консерватории. Из. АН Азерб. СССР. № 3, 1969. с. 100-105.

122. Узеир Гаджибеков. Материалы научной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения Узеира Гаджибекова. Б.: Элм, 1975. 64 с.
123. Зохрабов Р. Теоретические проблемы азербайджанского мугама. Б.: Шур, 1992. 247 с.
124. Зохрабов Р. Теоретические проблемы азербайджанской профессиональной музыки устной традиции. Автореф. Дисс... доктора искусствоведения. Б.: 1994, 40 с.
125. Илин Р. Научный труд замечательного композитора. / Газ. «Вышка», 9 июль, 1957. с. 2.
126. Исазаде А. Азербайджанская народная музыка в трудах Московских ученых-музыковедов. / Известия Академии наук Азербайджанской СССР. Серия литературы, языка и искусства. 1987, № 4, с. 93-97.
127. Исмаилов М. Ладовые особенности азербайджанской народной музыки. // Ученые записки АГК им У.Гаджибекова. Серия XIII. История и теория музыки. № 2 (7), Б.: 1969, с. 3-33.
128. Исмаилов М. Родственные связи азербайджанских ладов. // Ученые записки АГК им. У.Гаджибекова, Б.: 1972, № 9. с. 3-18.
129. Исмаилов М. К вопросу о структуре лада чаргях. // Ученые записки АГК. № 1, 1975, История и теория музыки. Серия XIII, с. 3-9.
130. Исмаилов М. Структурные особенности ладов азербайджанской народной музыки (Методическая разработка). Б.: 1982. с. 3-22.
131. Касимов К. Узеир Гаджибеков. Б.: Изд-во Аз.ССР, 1945. 93 с.
132. Композиторы Азербайджана. В.: Ишыг, 1986. 250 с.
133. Кривоносов В. Материалы по изучению истории Азербайджана. Архив НАНА.
134. Меликов Х. Ладово-интонационные особенности мугама Хумаюн. Методическая разработка. Б.6 1988. 24 с.

135. Меликов Х. Ладово-интонационные особенности мугамов Раст, Шур, Сегях-Забул. Методическая разработка к разделу курса «Основы азербайджанской народной музыки». Б.6 1990. 92 с.
136. Сафаралиева К. О труде Узеира Гаджибекова «Основы азербайджанской народной музыки». / Изв. АН Азерб. СССР. Серия литературы, языка и искусства. № 9, 1945. с. 68-71.
137. Сафаралиева К. Основы азербайджанской народной музыки. / Газ. Бакинский рабочий». 18 сентября. 1945. с. 3.
138. Сафаралиева К. Основоположник теории азербайджанской народной музыки. /Изв. АН Азерб. СССР. Серия литературы, языка и искусства. № 12, 1948, с. 57-59.
139. Сафаралиева К. Сила примера. / Газ. «Бакинский рабочий». 21 ноября, 1975. с. 4.
140. Сафаралиева К. К истории создания «Основы азербайджанской народной музыки». / Ученые записки АГК. 1976 г. История и теория музыки. Серия XIII, с. 24-31.
141. Сафарова З. Великий композитор и музыковед. / Ж. «Агитатор», № 12, 1985. с. 21-25.
142. Слова об Узеира Гаджибекове. Б.: Элм, 1985. 216 с.

## SAYTLAR

143. Üzeyir Hacıbəyov. "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları".  
URL: <http://musbook.musigi-dunya.az/>
144. Üzeyir Hacıbəyov internet portalı.  
URL: <http://uzeyirbook.musigi-dunya.az/>
145. Üzeyir Hacıbəyov elektron ensiklopediyası.  
URL: <http://uzeyir.musigi-dunya.az/>
146. Əfrasiyab Bədəlbəylinin "Musiqi lüğəti".  
URL: <http://lugat.musigi-dunya.az/>

*Tədqiqatda istifadə olunan müxtəlif əlyazmalardan  
istifadəyə şərait yaratdıqlarına görə  
AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun,  
Üzeyir Hacıbəylinin ev muzeyinin,  
Salman Mümtaz adına Azərbaycan Respublikasının  
Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət Arxivinin  
rəhbərliyinə və əməkdaşlarına dərin təşəkkürümü bildirirəm.*

***Müəllifdən***

*Qeydlər*

---

**Fazilə Ramiz qızı Nəbiyeva**

*sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*

**ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN  
ELMİ İRSİNDƏ AZƏRBAYCAN  
MƏQAMLARININ NƏZƏRİ ƏSASLARI**

*Üzeyir Hacıbəylinin anadan olmasının 140 illiyinə həsr olunur*

**BAKİ-2025**

---

Mətbəənin direktoru – Fuad HÜSEYNOV  
Texniki redaktor – Azər RƏSULOY  
Texniki korrektor – Təranə FAZİLQIZI  
Dizayner – Samirə QAMBAYEVA  
Çap – Oktay YUSİFOV  
Səhifələnmə – Günel ƏSƏDOVA  
Cild – Gövhər NURULLAYEVA  
– İlhamə MİKAYİLOVA

*Kitab “**AFPolıqrAF**” mətbəəsində hazır diapozitivlərdən  
ofset üsulu ilə çap olunmuşdur.*

|                      |                           |
|----------------------|---------------------------|
| afpolıqraf@mail.ru   | Tel.: +994 (12) 510 96 74 |
| afpolıqraf@gmail.com | Mob.: +994 (50) 405 96 74 |

Yığılmağa verilmişdir: 04.11.2025  
Çapa imzalanmışdır: 10.12.2025  
Qarnitura: Cambria  
Şərti işarələrin sayı: 136689  
Şərti çap vərəqi: 7,5  
Formatı: 70x100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Tiraj: 100



**Fazilə Ramiz qızı Nəbiyeva** 1984-cü ildə Naxçıvan şəhərində anadan olub. Orta təhsilə 12 Nəli məktəbdə, musiqi təhsilinə isə 1 Nəli musiqi məktəbində başlayıb. Ailəsi ilə Bakıya köçdükdən sonra təhsilini orada davam etdirib. O, 1999-2003-cü illərdə A.Zeynallı adına musiqi texnikumunda (hazırkı Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində Musiqi Kolleci) nəzəriyyə şöbəsində orta ixtisas təhsil alıb. 2003-2007-ci illərdə isə Ü.Hacıbəyov adına Bakı Musiqi Akademiyasında oxuyub. Bakalavr təhsil pilləsini etnomusiqişünas kimi bitirən gənc tədqiqatçı Azərbaycan Milli Konservatoriyasını (2008-2010) magistr dərəcəsi üzrə tamamlayıb. Elmə

olan dərin marağı gənc musiqişünasın yolunu 2011-ci ildə AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu ilə kəsişdirib. F.Nəbiyeva orada Azərbaycan xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi şöbəsində “Ayin dairələri musiqi folklorunda xalqlararası identifikasiya faktoru kimi” adlı fəlsəfə doktoru dissertasiyası üzərində araşdırmaya başlayıb. 2018-ci ildə dissertasiya işinin uğurlu müdafiəsindən sonra ona Azərbaycan Respublikası Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası (AAK) tərəfindən sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi (2019) verilib. O, bir sıra elmi simpoziumların, respublika və beynəlxalq konfransların iştirakçısıdır. Tədqiqatçının müəllifi olduğu məqalələr həm Azərbaycanda, həm də onun hüduqlarından çox-çox kənarda müxtəlif elmi dərgilərdə, konfrans toplularında işıq üzü görüb.

Fazilə Nəbiyeva hazırda pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olur və yeni elmi axtarışlarını həvəslə davam etdirir. O, 2015-ci ildən bu günə kimi Azərbaycan Milli Konservatoriyasında baş elmi işçi vəzifəsində çalışır. **“Sənətinin arifi”** (2023), **“Aqşin Əlizadə xatirələr işığında”** (2004) (tərtibçi-redaktor Lalə Hüseynova ilə birgə) onun əvvəlki illərdə işıq üzü görmüş və Azərbaycanın görkəmli musiqi xadimlərinə həsr olunmuş kitablarıdır. Fazilə Nəbiyevanın qələminin məhsulu olan **“Üzeyir Hacıbəylinin elmi irsində Azərbaycan məqamlarının nəzəri əsasları”** adlı kitab isə musiqimizin peyğəmbəri olan dahi bəstəkarın və musiqişünas alimin anadan olmasının 140 illiyinə həsr etdiyi tədqiqat əsəridir.

