



AZƏRBAYCAN DİLİ VƏ TARİXİ

*Zemfira Səfərova*

---

**AZƏRBAYCANIN MUSIQI ELMI**

---

XIII-XX ƏSRLƏR

M.F.Axundov adına  
Azərbaycan Milli  
Kitabxanası

AZƏRNQŞH BAKI 2006

*Bu kitab «Zemfira Səfərova. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər)»  
(Bakı, «Elm», 1998) nəşri əsasında təkrar nəşrə hazırlanmışdır*

*Rəyçi*  
Azərbaycanın xalq artisti, professor  
**Vasif Adıgözəlov**

*Redaktor*  
**Sevinc Aslanova**

780.94754-dc22

AZE

**Zemfira Səfərova. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər).** Bakı,  
«Azərənşr», 2006, 544 səh.

Bu tədqiqatda Azərbaycanın musiqi elminin XIII əsrdən XX əsrə qədərki dövrünün tarixi, inkişaf yolu ilk dəfə xüsusi monoqrafiya halında təqdim edilir. Araşdırmada Azərbaycanın musiqi elminin inkişaf yollarının əsas mərhələləri, nəzəri və estetik problemləri, həmin dövrdə yaşayıb yaradan musiqi alimlərinin həyat və yaradıcılığı, elmi irsi təhlil və tədqiq olunmuşdur.

Bu tədqiqatda Azərbaycan musiqi elminin korifeyləri, onun inkişaf mərhələlərinin əsas sütunları olan Səfiyyəddin Urməvinin (XIII əsr), Əbdülqadir Marağainin (XIV-XV əsrlər), XV-XIX əsrlərin görkəmli alimləri, Mir Möhsün Nəvvabın (XIX əsr), Üzeyir Hacıbəyovun (XX əsr) elmi irsi, eləcə də bəzi musiqi əsərləri yerli və xarici mənbələr, arxiv materialları əsasında araşdırılmışdır.

ISBN10 9952-8100-0-8

ISBN13 978-9952-8100-0-4

© «Azərənşr», 2006

## ÖN SÖZ

Təqdim etdiyimiz «Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər)» monoqrafiyası görkəmli musiqişünas, Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi, əməkdar elm xadimi, sənətşünaslıq doktoru, professor, EA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun «Musiqi tarixi və nəzəriyyə» şöbəsinin müdiri Zemfira Yusif qızı Səfərovanın iyirmi ildən artıq apardığı gərgin əməyinin məhsuludur. Bu tədqiqatın bəzi fəsilləri ayrı-ayrı illərdə Bakıda və xaricdə çap edilmişdir. Lakin bütövlükdə monoqrafiya ilk dəfə indi çap olunur. Bu tədqiqat haqqında müxtəlif illərdə görkəmli sənət adamları – bəstəkarlar, musiqişünaslar, alimlər öz rəylərini yazmış, fikirlərini bildirmişlər. Ön sözdə biz bu rəylərdən bəzi parçaları oxuculara təqdim edirik.

Üzeyir Hacıbəyov adına Bakı Musiqi Akademiyasının «Musiqi tarixi» kafedrasının bu tədqiqata verdiyi rəyində onun nəşri haqqında deyilən aşağıdakı fikrini gətiririk: «Tədqiqatın daimi elmi dəyərini nəzərdə tutaraq, onun bitkin və fundamental araşdırma kimi nəşr olunmasını arzularıyaraq. Əsərin ayrı-ayrı hissələrinin nəşri öz-özlüyündə qiymətlidir. Amma əsərin həqiqi dəyəri məhz onun tam nəşri zamanı daha aydın üzə çıxar».

Bu monoqrafiyanın birinci fəslini təşkil edən və 1995-ci ildə Bakıda nəşr olunan «Səfiyyəddin Urməvi» adlı kitabın ön sözündə professor, əməkdar incəsənət xadimi A.Tağızadə yazırdı: «Z.Səfərovanın Azərbaycan musiqi tarixinin görkəmli simaları – Üzeyir Hacıbəyov, Qara Qarayev, Mir Möhsün Nəvvab haqqında tədqiqat işləri musiqişünaslıq elminin əhəmiyyətli səhifələridir. Z.Səfərovanın dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəyovun akademik nəşrlərinin, XIX əsrin görkəmli musiqişünas alimi Mir Möhsün Nəvvabın «Vüzühül-ərqam» əsərinin çap olunmasında təşkilatçı kimi təmənnəsiz böyük əməyi, alim kimi ciddi, məsuliyyətli işi xüsusilə qiymətlidir. Alimin yeni işi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin parlaq simalarından biri – orta əsr müsəlman Şərqi qüdrətli alimi Səfiyyəddin Urməvinin elmi-nəzəri irsinə, onun məşhur «Kitabül ədvar» və «Şərəfiyyə» risalələrinə həsr olunur.

Əmin olmaq olar ki, Z.Səfərovanın «Səfiyyəddin Urməvi və onun elmi irsi» tədqiqat işi fundamental əsər kimi respublikamızda və xaricdə mütəxəssislərin diqqətini cəlb edəcək».<sup>1</sup>

Təqdim olunan monoqrafiyanın son fəslini təşkil edən Üzeyir Hacıbəyov haqqında isə hələ 1973-cü ildə Moskvada nəşr olunmuş «Музыкально-эстетический взгляд Узеира Qаджибекова» tədqiqatının ön sözündə böyük bəstəkarımız Qara Qarayev belə yazmışdır: «Müasir Azərbaycan musiqişünaslıq ədəbiyyatında Azərbaycan musiqisinin estetik problemləri öləri şəkildə – bu və ya digər elmi mövzu ilə əlaqədar

<sup>1</sup> «Səfiyyəddin Urməvi» elmi-tədqiqat əsərinə görə Zemfira Səfərova 1996-cı ildə «Bakılı» beynəlxalq mədəniyyət cəmiyyətinin «Humay ilahəsi» mukafatı ilə təltif edilmişdir.

tədqiq edilmişdir. Gənc musiqişünas Z.Y.Səfərova üzərinə çətin iş götürmüşdür – tədqiqatını bütövlükdə bu mövzuya həsr etmişdir.

Z.Y.Səfərovanın xidməti ondadır ki, o, bəstəkarın musiqi əsərlərinin təhlili ilə məhdudlaşmış, onun elmi işlərinin və məruzələrinin, ədəbi əsərlərinin, məqalələrinin, felyetonlarının, müxtəlif diskussiyalarda çıxışlarının təhlilinə çox yer ayırır.

Bu məsələnin Z.Y.Səfərova tərəfindən qoyulmuş şəkildə həlli düzgündür və heç bir şübhə doğurmur.

Kitabın müəllifi Ü.Hacıbəyovun çox mürəkkəb və çoxcəhətli, Azərbaycan xalqının keçmişi, bu günü və gələcəyi ilə bağlı vacib problemlərə toxunan, estetik konsepsiyası haqqında qanunauyğun və doğru əks edilmiş nəticələrə gəlir.

İstanbul Texnik Universitetinin türk musiqisi dövlət konservatoriyasının musiqikoloji bölmünün, etno-musiqikoloji hissə müdiri, musiqişünas Süleyman Şenel isə göndərdiyi rəydə yazırdı: «Ümid edirəm ki, Azərbaycan musiqi tarixi üçün son dərəcə önəmli bir qaynaq əsəri olan bu tədqiqat yaxın zamanda elm və sənət aləminə çap olunaraq bir töhfə olacaq. Çünki bu əsər təkcə Azərbaycan və türk dünyası üçün deyil, eyni zamanda dünya musiqişünaslığı üçün də böyük bir qazandıdır».

Azərbaycanın xalq artisti, professor Vasif Adıgözəlov da bu barədə belə yazır: «Z.Səfərovanın iyirmi ildən artıq üzərində işlədiyi «Azərbaycanın musiqi elmi» əsərinin musiqişünaslığımız üçün, bütövlükdə isə musiqi tariximizin sistemli şəkildə öyrənilməsinə aid sanballı tədqiqat saymaq olar. Mənim üçün bir bəstəkar kimi Əbdülqadir Marağainin musiqi əsərləri çox maraqlıdır. Bu mənada Z.Səfərovanın Ə.Marağainin musiqi əsərlərinin notları əsasında araşdırmaları musiqi elmimiz üçün təzə məsələdir. Və bu, ancaq təqdir edilməlidir».

Moskvadan gələn rəydə professor, Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi L.V.Karagiçeva isə belə yazırdı: «Son dərəcədə əhəmiyyətlidir ki, Urməvidən başlayaraq, Marağaidən Nəvvaba qədər Azərbaycan musiqi elminin əsaslarını qoymuş sonrakı məşhur nəzəriyyəçilərin əsərlərini də araşdıraraq, Urməvi xələflərinin yaşadıkları və yaratdıqları tarixi-mədəni mühitə əsaslanaraq Zemfira Səfərova bizim böyük müasirimiz Üzeyir Hacıbəyovun bu sələfləriylə dərin əlaqələrini və elmi kəşflərinin davamlılığını dəlillərlə sübuta yetirir və bununla da musiqi haqqında Azərbaycan elmi-estetik fikrini ümumi Yaxın Şərq inkişaf prosesinə daxil edir».

«Z.Y.Səfərovanın 1995-ci ildə çap etdirdiyi «Səfiyyəddin Urməvi» monoqrafiyası və zəngin musiqişünaslıq irsimizə həsr olunmuş digər elmi əsərləri respublikamızın elmi və mədəni həyatında örnək olası təqdirəlayiq addımdır». – Bunu Bakı Dövlət Universitetinin ilahiyat fakültəsinin baş müəllimi, görkəmli ərəbşünas Tariel Həsənov yazır və qeyd edir ki, ümid etmək olar ki, Zemfira xanımın uzun illər apardığı axtarıqların faydalı nəticələri Azərbaycanın zəngin musiqi elmi tarixinin öyrənilməsi üçün respublikada ayrıca bir məktəbin yaranıb səmərəli fəaliyyət göstərməsinə lazımi təkan verəcəkdir».

## GİRİŞ

Azərbaycanın musiqisi kimi, onun elminin də dərin kökləri və qədim tarixi vardır. Azərbaycan müstəqilliyini və suverenliyini qazandıqdan sonra, onun öz köklərinə qayıtması – tarixinə, mədəniyyətinə, musiqisinə müraciət etməsi, onun araşdırılması, tədqiq edilməsi işi fəallaşmış, daha labüd və zəruri olmuşdur. Yalnız bu zəngin irsin dərinədən öyrənilməsi nəticəsində, xalqın maddi mədəniyyətinin demokratiya, sosial və iqtisadi təkamül yolu ilə gələcək hərtərəfli inkişafı mümkündür.

Azərbaycanın musiqi tarixi və nəzəriyyəsi çoxəsrlik ümumi tariximizin tərkib hissəsidir. Lakin musiqi tariximizin indiyə qədər yazılmamasının əsas səbəblərindən biri də məhz orta əsr musiqimizin çox az araşdırılıb tədqiq edilməsidir. Bu baxımdan «Azərbaycanın musiqi elmi (XIII–XX əsrlər)» tədqiqatının mövzusunun bütün Azərbaycan musiqisi üçün rolu aydın olur. Bu tədqiqatda ilk dəfə Azərbaycanda musiqi elminin inkişaf yollarını müəyyən edib araşdırmaq və ümumiləşdirmək, onun əsas mərhələlərini, nəzəri və estetik problemlərini təyin və tədqiq etmək, həmin dövrdə yaşayıb yaranan musiqi alimlərinin həyat və yaradıcılığını öyrənilməsi təhlil etmək kimi problemlər qoyulmuş və imkan dairəsində həll edilmişdir.

Bu problemlərin tədqiqi əsasən Azərbaycan musiqi elminin korifeyləri, elmimizin inkişaf mərhələlərinin əsas sütunlarını təşkil edən Səfiyyəddin Urməvinin (XIII əsr), Əbdülqadir Marağainin (XIV–XV əsrlər), XV–XIX əsrlərin görkəmli alimlərinin, Mir Möhsün Nəvvabın (XIX əsr), Üzeyir Hacıbəyovun (XX əsr) elmi irsi, eləcə də bəzi musiqi əsərləri və



digər yerli və xarici mənbələr, arxiv materialları əsasında aparılmışdır.

Bu tədqiqat musiqi elmimizin elə tarixi dövrünə həsr edilmişdir ki, həmin dövrdə Azərbaycan musiqişünaslığının aparıcı təmayülləri və problemləri daha qabarıq və parlaq şəkildə özünü biruzə vermişdir. Bu dövrün xüsusən XIII–XV və XIX–XX əsrlərinin Azərbaycanın musiqi nəzəri fikrinin inkişafında böyük rolu olmuşdur.

Biz XIII–XX əsrlərin musiqi elmi haqqında düşündükdə, onu tədriclə, bərabər inkişaf edən bir xətt kimi təsəvvür edə bilmirik. Əksinə, bu yolu biz qeyri-bərabər inkişaf kimi, yüksələn və enən xətt kimi səciyyələndiririk. Lakin bu o demək deyil ki, orta əsrlərin sonlarında musiqimizin inkişafı, nəzəri problemlərin tədqiqi dayandırılmışdır. Əlbəttə, elə deyil. Bu əsrlərdə sadəcə olaraq tarix bizə Səfiyyəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağai, Üzeyir Hacıbəyov kimi nəhəng şəxsiyyətləri bəxş etməmişdir.

Orta əsrlərdə musiqi sənətinin, xüsusilə musiqi ifaçılığının yüksək inkişafı musiqi haqda elmi əsərlərin, risalələrin yaranmasına səbəb olmuşdu. İlk risalənin kim tərəfindən və nə zaman yazılması məlum deyil. Lakin bu risalələrin IX–X əsrlərdən etibarən bütün orta əsr ərzində, hətta XX əsrə qədər yarandıkları və elmin səviyyəsinin əsas təcəssümçüləri oldukları məlumdur. Bu gün bu risalələr bizi orta əsrin digər abidələri kimi, miniatür sənətimizin inciləri kimi, memarlığımızın gözəl nümunələri kimi heyretləndirir, fərəhləndirir, düşündürür. Böyük miqdarda yazılmış bu risalələr arasında bəziləri çox, bəziləri isə daha az məşhur olmuşlar. Onların çoxlarının müəllifi məlumdur, lakin bəzilərinin müəllifi naməlum olub anonim qalmışdır. Qeyd edək ki, Şərqi və təbii ki, Azərbaycan da ora daxildir, musiqi-nəzəri problemlərinin tədqiqində, işlənməsində Yaxın və Orta Şərqi bir sıra xalqlarının alimlərinin iştirakı və rolu böyük olmuşdur. Onlardan Əl-Fərahidi Xəlil ibn Əhmədi (VIII əsr), Mausili İshaq ibn İbrahimi (VIII–IX əsrlər), Yəqub əl-Kindini (IX əsr), Əhməd Sərəxsini (IX əsr), Übeydullah Tahiri (X əsr), Əbdülfərəc İsfahanini (IX–X əsrlər), Əbu Nəsr Fərabini (X əsr), Yəhya

Münəccimi (X əsr), Əbu Bəkr Razini (X əsr), «İxvan üssəfa və xullan ülvəfa» – «Təmiz qardaşlar və vəfali dostlar» (X əsr), Əhməd Xarəzmini (X əsr), Əbu Əli İbn Sina (X–XI əsrlər), İbn Zaylanı (XI əsr), Səfiyyəddin Urməvini (XIII əsr), Nəsirəddin Tusini (XIII əsr), Qutbəddin Şirazini (XIV əsr), Əli Məhəmməd Cürcanini (XIV əsr), Əbdülqadir Marağaini (XIV–XV əsr), Məhəmməd ibn Mahmud Amulini (XIV əsr), Əbdürrəhman Camini (XV əsr), Fətullah Şirvanini (XV əsr), Zeynalabdin Hüseynini (XV əsr), Kavkabi Buxarini (XVI əsr), Dərviş Əlini (XVII əsr), Mirzə bəyi (XVII əsr), Mir Möhsün Nəvvabı (XIX əsr) və başqalarını göstərmək olar.

Musiqi elmimizin inkişafında alimlərin elmi-nəzəri əsərləri ilə bərabər şairlərimizin yaradıcılığının böyük əhəmiyyətini də qeyd etməliyik. Onlardan Nizami Gəncəvinin (XII əsr), Nəsiminin (XIV əsr), Füzulinin (XVI əsr), Seyid Əzim Şirvaninin (XIX əsr) əsərlərini misal göstərmək olar.

Lakin ən çox XIII–XV əsrlərdə Yaxın və Orta Şərqi musiqi-nəzəri fikrinin inkişafı məhz Azərbaycanın iki böyük alimi və musiqiçisi Səfiyyəddin Əbdül Mömin ibn Yusif ibn əl-Urməvinin və Əbdülqadir ibn Qeybi əl-Hafiz əl-Marağainin adları ilə bağlıdır. Bu alimlərimizin əsərlərinin tapılıb toplanması, tərcüməsi, nəşri, öyrənilməsi, tədqiq edilməsi musiqişünaslığımızın təxirə salınmaz, mühüm və zəruri vəzifələrindən olmuşdur.

Məlumdur ki, Səfiyyəddin Urməvinin, Əbdülqadir Marağainin, Mir Möhsün Nəvvabın və digər alimlərimizin musiqi haqqında risalələri nə rus, nə də Azərbaycan dillərinə çevrilib keçmiş İttifaqda nəşr edilməmişdir. Lakin bu işin zəruriliyi və əhəmiyyəti aydındır.<sup>1</sup>

Bizim orta əsr alimlərimizin bir çox risalələrinin əlyazmaları dünyanın müxtəlif kitabxanalarında və digər fondlarında

<sup>1</sup> Yalnız 1989-cu ildə bizim tərəfimizdən Mir Möhsün Nəvvabın əski əlifba ilə Azərbaycan dilində 1984-cü ildə yazılmış «Vüzuhül-ərqam» risaləsi müasir əlifbaya (kürilə) çevrilib, ön söz, elmi şərhlər və lüğətlə nəşr edilmişdir. Bakı. Elm, 1989. Qeyd edək ki, həmin nəşrdə 1913-cü ildə çıxan «Vüzuhül-ərqam» risaləsinin fotosurəti də verilmişdir.

qorunub saxlanılır – Nyu-Yorkun, Parisin, Londonun, Berlinin, Vyananın, Qahirənin, Tehranın, İstanbulun və b. Özü də bu risalələr o dövrün ənənələrinə uyğun, əsasən ərəb və fars dillərində yazıldığına görə onların tədqiqi üçün dil səddi də əsas maneələrdən biri olmuşdur. Onların əlyazmalarını və müxtəlif nüsxələrini əldə etmək, oxuyub tərcümə etmək, tutuşdurmaq, yeddi əsr öncə olan dili, mətnləri, terminləri dərk etmək, yeni anlama gətirmək, şübhəsiz, çox uzun və çətin prosesdir.

Avropanın və Şərqlin bir sıra alimləri bu risalələri çoxdandır ki, öz dillərinə tərcümə etmişlər. Lakin təəssüflər olsun ki, öz doğma Azərbaycan dilinə onların bəziləri ancaq indi bu tədqiqat ilə əlaqədar tərcümə edilmişlər.

Azərbaycan musiqişünaslığında Səfiyəddin Urməvinin risalələri ilk dəfədir ki, orijinaldan tərcümədə bütünlüklə təhlil və tədqiq olunur.

Ümumiyyətlə, Azərbaycanın musiqi elmi, musiqişünaslığı bütövlükdə indiyə qədər xüsusi tədqiqat mövzusu olmamışdır. Ona görə Azərbaycan musiqi elminə, musiqişünaslığına həsr edilmiş xüsusi elmi işin, tədqiqatın yaranması zəruriliyi, bugünkü müasir musiqişünaslığın mövqeyindən işıqlandırılması və dərk edilməsi vaxtı artıq çoxdandır ki, yetişmişdir.

Akademiyanın musiqi sənəti şöbəsinə uzun illər müəllifin rəhbərliyi, Azərbaycan klassiklərinin musiqi və elmi əsərlərinin akademik nəşrinin<sup>1</sup> və Azərbaycan musiqi tarixini çapa hazırlamaq təcrübəsi də bu mövzunun geniş aspektdə tədqiq edilməsinə böyük köməyi olmuşdur.

Bu tədqiqatda bizim alimlərin elmi irsi ilə əlaqədar və yanaşı Qərb alimlərinin də əsərləri ilk dəfə dilimizə tərcümə olunub tədqiq edilmişdir. Bu alimlərdən Rodolf D'Erlanje, Corc Farmer, Karra deVo və başqalarının əsərlərini göstərmək olar. O cümlədən Henri Corc Farmerin, Rodolf

D'Erlanjenin altı cildlik «Ərəb musiqisi» adlı əsərinin üçüncü cildinə yazdığı məqalənin tərcüməsi və təhlili verilmişdir.

Tədqiqatda Səfiyəddin Urməvinin «Kitabül-ədvar» və «Şərəfiyyə» risalələrinin dünyanın kitabxana və fondlarında, şəxsi kitabxanalarında saxlanılan əlyazma nüsxələrinin yerləri və şifrləri də göstərilmişdir. Qeyd edək ki, XIV-XV əsrlərin böyük alimi və bəstəkarı Əbdülqadir Marağainin qiymətli elmi irsinin tədqiqi ilə bərabər (monoqrafiyada onun da risalələrinin əlyazma nüsxələrinin yerləri və şifrləri gətirilir), bəstəkarın musiqi əsərləri ilk dəfədir ki, verilir və təhlil olunaraq musiqişünaslığımıza təqdim edilir.

Ümumiyyətlə, musiqişünaslığımızın bir qolu olan mənbəşünaslıq Azərbaycan musiqişünaslığının çox geridə qalmış və az tədqiq olunan sahəsidir. Bu baxımdan da təqdim edilmiş tədqiqatın faydalı və lazımlı olmasına ümid edirik.

Tədqiqatın əsas məqsədi Azərbaycanın musiqi elminin inkişafının bütöv bir mənzərəsini yaratmaq, onun əsas dövrlərini və mərhələlərini müəyyən etmək, müasir musiqişünaslıq nöqteyi-nəzərindən və estetik problemlərini qoyub həll etmək və bütün bunların nəticəsində Azərbaycanın musiqi tarixinin böyük bir sahəsini və dövrünü yazmaq idi. Məlumdur ki, Azərbaycan əsrlərdən bəri Yaxın və Orta Şərq xalqlarının özündə birləşdirdiyi geniş bir bölgəyə, regiona daxil idi. Həm də məlumdur ki, bu xalqlar arasında olan əlaqələr və təmaslar onların mədəniyyəti və məişətinin hər bir sahəsində ümumi cəhətlərin yaranmasına səbəb olmuşdur. Ona görə monoqrafiyada Azərbaycanın tarixi, mədəniyyəti, musiqisi, elmi və bu ölkələrdən və eyni zamanda tarixi dövrdən təcrid olunmuş şəkildə deyil, onlarla sıx əlaqədə təhlil və tədqiq edilmişdir. Azərbaycan həmişə Qərb ölkələri ilə təmasda olmuş və son illərdə bu əlaqələr daha fəallaşmışdır. Ona görə müəllif Azərbaycan mədəniyyətini, musiqi elmini ümumdünya mədəniyyəti və elmi fonunda vermiş, onun özünə məxsus spesifik xüsusiyyətlərini göstərməyə, Şərq və dünya elminə gətirdiyi yenilikləri tədqiq etməyə çalışmışdır.

Yuxarıda göstərilən məqsədlərə nail olmaq üçün monoqrafiyada aşağıdakı vəzifələr qoyulub həll edilmişdir:

<sup>1</sup> Ü.Hacıbəyovun akademik nəşrinin cildləri: 1-ci cild «Leyli və Məcnun» operasının partiturası. Bakı, İşıq, 1983; 2-ci cild həmin operanın klaviri. Bakı, İşıq, 1984; 3-cü cild «Koroğlu» operasının partiturası. Bakı, İşıq, 1984–1985; Ön söz və şərhlərin müəllifi – Səfərova Z.Y. Qarayev Q. Elmi-publisistik irs. Bakı, Elm, 1983. Tərtibçi ön söz və şərhlərin müəllifi – Səfərova Z.Y.

– Azərbaycanın musiqi elminin əsas mərhələlərini təşkil edən dövrləri müəyyən etmək və bu dövrləri xarakterizə edən materialları tapıb toplamaq.

– Şərq elminin böyük alimi Azərbaycan musiqi elminin banisi Səfiyyəddin Urməvinin elmi irsini öyrənmək, risalələrini dilimizə tərcümə etmək və təhlilini vermək. Musiqi elmimizin səs, interval, tetraxord və pentaxord, lad, ritm və sair problemlərini araşdırmaq. Səfiyyəddin Urməvini Şərqdə on yeddi pilləli qammanın yaradıcısı kimi və «Sistemçilik məktəbi»nin banisi kimi, «Əbcəd» üsulu ilə not yazısı icad etmiş və XIII əsr melodiyaalarını bizə çatdırmış bəstəkar kimi vermək.

– Səfiyyəddin Urməvinin müasirləri və davamçılarının yaradıcılığını xarakterizə etmək. Onlardan Əbdülqadir Marağainin elmi irsi ilə yanaşı, musiqi əsərlərini tapmaq, açmaq, təqdim və təhlil etmək.

– Ə.Marağaidən sonrakı dövrün musiqi elmini araşdırmaq. Mir Möhsün Nəvvabın elmi irsini öyrənmək, «Vüzuhül-ərqam» risaləsinin müasir əlifbaya tərcüməsini və təhlilini vermək.

– Üzeyir Hacıbəyovun elmi irsinin tədqiqini, «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» əsərinin risalə baxımından təhlilini vermək.

– Qara Qarayevin elmi-publisistik irsini toplayıb nəşr etmək. Bu baxımdan müasir Azərbaycan musiqişünaslığının aktual problemlərini göstərmək.<sup>1</sup>

Mövzunun işlənilməsi haqda danışarkən qeyd etməliyik ki, «Azərbaycanın musiqi elmi» tədqiqatın mövzusunə bilavasitə həsr edilmiş ədəbiyyat olmasa da, onun qismən bəzi hissələrinə və problemlərinə bu və ya digər şəkildə toxunan ədəbiyyat şübhəsiz ki, mövcuddur və biz bu ədəbiyyatın tənqidi icmalını verməyə çalışacağıq. Ərəb musiqişünası Fəruk Həsən Ammarın Moskvada nəşr etdirdiyi «Ərəb xalq musiqisinin lad prinsipləri» adlı ciddi nəzəri kitabının birinci his-

<sup>1</sup> Qeyd etməliyik ki, Q.Qarayevin elmi-publisistik irsini toplayıb nəşr etmək və araşdırmaq problemini yerinə yetirdiyimizə baxmayaraq, onun təhlilini bu tədqiqata daxil etməmişik. Bu problemi gələcək tədqiqatlarımızda təqdim edəcəyik.

səsinin yığcam ikinci fəslə Səfiyyəddin Urməvinin lad nəzəriyyəsinə həsr edilir. Müəllif bu nəzəriyyəni yalnız alimin bir əsəri – «Kitabül-ədvar» risaləsi üzrə gətirir.

O, Səfiyyəddin Urməvinin risaləsinin 15 fəsildən ibarət olduğunu yazır və nədənsə ancaq 14 fəslinin adını göstərir. (Ola bilər ki, bu texniki səhvdir). Sonra o, bir sıra sərlövhəli xırda bölmələr verir. Ton haqqında, simin bölünməsi və 17 pilləli qamma, intervallar haqqında və sairə. Lad nəzəriyyəsinə aid müəllifin yürütdüyü mülahizələr bizə elə gəlir ki, açılmamış şəkildə verilir. Ammar kitabında şəksiz, sübutsuz Səfiyyəddin Urməvinin doğulduğu yer kimi Bağdad şəhərini göstərir, onun yürütdüyü alimin lad nəzəriyyəsinə isə yalnız ərəb musiqisinə aid edir. İşimizin müvafiq yerlərində bu barədə fikirlərimizi irəli sürüb həmin faktlar və mülahizələr ilə razılaşmadığımızı bildirmişik.<sup>1</sup>

Rus şərqşünas musiqi alimi V.Vinoqradoy isə özünün «İran musiqisinin klassik ənənələri»<sup>2</sup> kitabının «Şkala» hissəsində şərq səsqatları ilə əlaqədar bu məsələnin diskussion mahiyyətindən danışaraq başqa orta əsr alimləri ilə bərabər, Səfiyyəddin Urməvinin səsqatlarının, qamma və ladlarının cədvəlini gətirir. Eyni zamanda o, kitabda Səfiyyəddin Urməvinin «Risaleyi-Şərəfiyyə»də verdiyi melodiyanın not yazısını da təqdim edir. Bu not yazısını V.Vinoqradoy görkəmli özbək alimi İ.Rəcəbovun Səfiyyəddin Urməvinin «Şərəfiyyə» risaləsində verdiyi melodiyanın rəmzinin açılmış not yazısından götürmüşdür.<sup>3</sup> Ammardan fərqli olaraq V.Vinoqradoy Səfiyyəddinin Azərbaycan şəhəri Urmiyədə anadan olduğunu təsdiq edir.

Vacib mənbələrdən biri də XV əsr şairi və alimi Əbdürəhman Caminin «Musiqi haqqında risaləsi»dir. Bu risalənin Daşkənddəki nəşrinin redaksiyası və şərtləri görkəmli şərq-

<sup>1</sup> Вах: Фарук Хасан Аммар. Ладовые принципы арабской народной музыки. М., СК, 1984.

<sup>2</sup> Виноградов В. Классические традиции иранской музыки. М., СК, 1982.

<sup>3</sup> Вах: Раджабов И.Р. К истории нотной письменности на Востоке. Общественные науки в Узбекистане, Ташкент, АН Уз. ССР, 1962, №10.

şünas alim V.M.Belyayevindir.<sup>1</sup> Ümumən orta əsr elmini öyrənən müasir alimlər üçün böyük əhəmiyyət kəsb edən bu şərhlərin xüsusi dəyəri Caminin verdiyi hesablamaların interval ölçüsünün sentlərdə əksinin not işarələrinə keçirilməsidir. Bizim iş üçün yaxınlığı ondadır ki, Caminin risaləsinin müəyyən hissəsi Səfiyyəddin Urməvinin «Kitabül-ədvar» risaləsinə demək olar ki, təkrar edir, ona baxmayaraq ki, bu risalə ilə «Kitabül-ədvar»ın arasında iki əsrə qədər vaxt fərqi var.<sup>2</sup> Bu Səfiyyəddin Urməvinin «Kitabül-ədvar» risaləsinin Şərqdə populyarlığını bir daha sübut edir.

Böyük bəstəkar və alim Üzeyir Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» tədqiqatına da müasir dövrün risaləsidir desək yanılmarıq. O səpgidə yazılmış elmi əsərdir. «Əsasların»... çox qısa tarixi məlumat hissəsində alim Yaxın Şərq xalqları musiqisinin nəzəri və əməli inkişafı tarixində başlıca yeri dünyada məşhur olan iki Azərbaycan alimi, nəzəriyyəçisi, musiqişünas Səfiyyəddin Əbdülmömin ibn Yusif əl-Urməvinin (XIII əsr) və Əbdülqadir Marağainin (XIV əsr) tutduğunu qeyd edir. Elə burada Üzeyir Hacıbəyov özünün artıq xrestomatik olan «Yaxın Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyəti XIV əsrə doğru özünün yüksək səviyyəsinə çatmış və on iki sütunlu, altı bürclü «bina» (dəstgah) şəklində iftixarla ucaldığı haqda söyləmiş dərin mənalı və sərrast müqayisəli fikrini gətirir. Bu kitab Azərbaycan musiqi elminə, musiqişünaslığına rəhbərlik edən, doğru yol göstərən əsas mənbə və ədəbiyyatdır».<sup>3</sup>

Digər Azərbaycan bəstəkarı və alimi Əfrasiyab Bədəlbəyli özünün maraqlı faktlarla zəngin «İzahlı monoqrafik lüğət»ində Səfiyyəddin Urməvinin həyat və yaradıcılığına böyük yer vermişdi. Bədəlbəyli Səfiyyəddin Urməvinin anadan olduğu ili nədənsə 1230-cu il göstərmişdi. Digər təəccüb doğuran fakt isə «Kitabül-ədvar»ın «Şərəfiyyə»dən sonra yazıldığını israr

<sup>1</sup> Беляев В.М. Комментарии к «Трактату о музыке» Абдурахмана Джами. Ташкент, АН Уз. ССР, 1960.

<sup>2</sup> Грунебаум Г. Основные черты арабо-мусульманской культуры. «Концепция плагиата в арабской теории». М., Наука, 1981.

<sup>3</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, Azərb. EA, 1950.

etməsidir. Qeyd edək ki, Ə.Bədəlbəyli də İ.Rəcəbov və görkəmli, mötəbər Avropa alimləri R.D.Erlanje və H.C.Farmer kimi Səfiyyəddin Urməvinin melodiyasının rəmzinin açılması ilə məşğul olmuş və şərhlərini «Elm və həyat»<sup>1</sup> jurnalının səhifələrində və «Lüğət»ində<sup>2</sup> dərc etmişdi.

Məşhur türk alimi Yılmaz Öztünə «Əbdülqadir Marağai» adlı kitabçasının üçüncü bölümündə Səfiyyəddin Urməviyə bir məqalə həsr etmişdi və bu bölümü o, «Əbdülqadirdən öncə türk musiqisi» kimi adlandırmışdı. Məqalə-oçerk əsasən biqrafik səpgidə yazılmışdır.<sup>3</sup>

Ərəb musiqi alimi Əli Hüseyn Məhfuzun Bağdadda faksimilə şəklində nəşr etdirdiyi «Kitabül-ədvar»ına yazdığı müqəddimə də biqrafik səpgidə verilmişdir.

Ərəb musiqişünasları Adil əl-Bəkrinin və Elhac Haşım Məhəmməd Rəcəbin Səfiyyəddin Urməvi haqqında çap etdikləri kitablarını da qeyd etməliyik. Lakin bu əsərlər haqqında söz açmaq yalnız onların dilimizə tərcüməsindən sonra mümkündür.

Əbdülqadir Marağai haqqında isə Səfiyyəddin Urməvidən fərqli olaraq, Türkiyədə daha çox əsər yazılmış, kitab çap edilmişdir. Onlardan qocaman musiqi alimi, «Böyük türk musiqi ensiklopediyası»nın müəllifi, adını çəkdiyimiz Yılmaz Öztünənin «Əbdülqadir Marağai»<sup>4</sup> kitabı və Şərq musiqisi haqqında bir sıra məqalə və kitabların müəllifi Murad Bardakçının «Marağalı Əbdülqadir»<sup>5</sup> kitablarını və başqalarını göstərmək olar.

Bizdə isə S.Ağayevanın «Əbdülqadir Marağai və onun musiqi nəzəri irsi»<sup>6</sup> adlı sənətşünaslıq dissertasiyasını və «Əbdülqadir Marağai»<sup>7</sup> kitabçasını göstərmək olar. Bütün

<sup>1</sup> Bədəlbəyli Ə. «Elm və həyat» jur., 1964, №7, 8.

<sup>2</sup> Bədəlbəyli Ə. Musiqi lüğəti. Bakı, Elm, 1969.

<sup>3</sup> Yılmaz Öztünə. Abdülkadir Meragi. Ankara, 1988.

<sup>4</sup> Yılmaz Öztünə. Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi. I Ankara, 1990.

<sup>5</sup> Murat Bardakci. Maragali Abdulkadir. Istanbul, 1986.

<sup>6</sup> Агаева С.Х. Абдулкадир Мараги и его музыкально-теоретическое наследие. Автореферат, дисс. иск., 1970.

<sup>7</sup> Агаева С.Х. Абдулкадир Мараги. Баку, Язычы, 1983.

bu əsərlərdə Əbdülqadir Marağainin elmi irsi risalələri əsasında tədqiq və təhlil edilmişdir. Təkcə Yılmaz Öztünə əsərinin sonunda Ə.Marağainin musiqi əsərlərindən iki örnək təqdim etmişdir.

Monoqrafiyada müəllif bunların təhlilini vermiş və Türkiyədə Əbdülqadir Marağainin əsərləri kimi tanınan başqa musiqi parçalarını nota yazıb işə daxil etmiş, təhlil etmiş və ilk dəfə musiqişünaslığımızın istifadəsinə vermişdir.

Əbdülqadir Marağainin «Məqasaid əl-əlhan» və «Came əl-əlhan» risalələri Tehrandə İranın musiqi alimi T.Bineşin redaktəsi altında çap edilmişdir.

Orta əsr alimləri və onların risalələri haqqında və həmçinin Yaxın və Orta Şərq musiqi nəzəri və estetik fikri haqqında ümumiləşdirici məqalə «Şərq xalqlarının musiqi estetikası» kitabında verilmişdir. Ümumi redaksiya və giriş məqalə V.İ.Şestakovundur. Yaxın və Orta Şərq məqaləsi İ.Rəcəbov və A.Saqadəyevindir.<sup>1</sup>

XVI əsrə həsr olunan tədqiqatlardan biri L.Kazımovanın «Azərbaycan musiqisində Füzuli qəzəlləri» adlı əsəridir.<sup>2</sup> Bu monoqrafiyada müəllif orta əsr risalələrində qoyulan şərlə musiqinin vəhdəti probleminə toxunaraq Füzuli qəzəlləri ilə Azərbaycan musiqisinin üzvü bağlılığını araşdırır.

XVII əsrə aid mənbələrdən biri Dərviş Əlinin «Musiqi üzrə risalə»sidir.<sup>3</sup> Bu risalədə A.A.Semyonovun rus dilində fars mətnlərinin ixtisarla nəql edilməsi, onun giriş və qeydləri verilmişdir. Risalə orta əsrin məşhur musiqiçilərinin qısa tərcümeyi-halından və başqa musiqi tarixinə aid faktlar və məlumatlardan ibarətdir. Təəssüflər olsun ki, Səfiyəddin Urməviyə və Əbdülqadir Marağaiyə aid məlumatlar qeyri dəqiqdir.

<sup>1</sup> Музыкальная эстетика стран Востока. Ленинград, Музыка, 1967.

<sup>2</sup> Казымова Л. «Газели Физули в азербайджанской музыке». Баку, Азербайджан, 1997.

<sup>3</sup> Семенов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке Девриша Али (XVII века). Ташкент, АН Уз. ССР, 1946.

Bu dövrə aid risalələrdən Mirzə bəyin «Risaleyi-musiqi», Kantemir oğlunun «Kitab əl-musiqi»,<sup>1</sup> anonim müəllifinin risaləsini, həmçinin XVII əsrə aid olan və rus türkoloqu V.D.Smirnov tərəfindən Konya şəhərində əldə etdiyi «Ədvar» («K.ola») əsərlərini göstərmək olar.

Qeyd etmək lazımdır ki, Mirzə bəyin «Risaleyi-musiqi» əsərini ilk dəfə elmimizə musiqi tarixçisi Qubad Qasimov məlum etmişdi.<sup>2</sup> Q.Qasimovun orta əsrlərin müxtəlif dövrlərinə aid tədqiqat işlərini xüsusi qeyd etmək istərdik. Onlardan XII əsrin musiqi mədəniyyətinə aid oçerklərini, bura «Nizami və Azərbaycan musiqisi», XVI–XVII əsrlərdə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin oçerklərində isə «Füzuli və Azərbaycan musiqisi» mövzuları geniş şərh edilmişdi.<sup>3</sup>

Orta əsr risalələri arasında Əbdül Mömin Urməvinin adıyla verilən «Behcət ül-ruh» risaləsi xüsusi maraq doğurur.

XIX əsrin alimi Mir Möhsün Nəvvab haqqında C.Bağdadbəyovun xatirələrini<sup>4</sup> və «Şuşa»<sup>5</sup> qəzetində N.Axundovun dərc etdiyi məqalələrini və müəllifin özünün «Mir Möhsün Nəvvab»<sup>6</sup> kitabını göstərmək olar.

Böyük bəstəkar və alim Üzeyir Hacıbəyovun elmi-nəzəri irsinə gəlincə qeyd etməliyik ki, Q.Qasimovun və E.Abbasovanın<sup>7</sup> birgə məqaləsində və bəzi əsərlərində buna qismən toxunulmuşdur. Bütövlüklə isə ilk dəfə müəllifin Moskvada

<sup>1</sup> Шамилли Г.Б. Система Мураккабат (таркибат), «Гуше. Опыт исследования позднесредневековых трактатов о музыке», Искусство и искусствоведение. Баку, Билик, 1993.

<sup>2</sup> Гасымов Г. Об одном музыкальном трактате средневековья. Доклады АН. Аз. ССР, т. XIII, Баку, 1957.

<sup>3</sup> Гасымов Г. Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII в. Искусство Азербайджана, т. II, Баку, АН Аз. ССР, 1949. Музыкальная культура Азербайджана XVI–XVII вв. Искусство Азербайджана, т. VII, Баку, АН Аз. ССР, 1962.

<sup>4</sup> Bağdadbəyov C. Xatirələri. Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun arxivi, qovluq 149.

<sup>5</sup> Axundov N. Mir Möhsün Nəvvab. Şuşa qəzeti, 1983, 16, 19, 21, 23 iyul və 4, 6, 9, 11, 19 avqust.

<sup>6</sup> Сафарова З. «Мир Мохсун Навваб». Баку, Язычы, 1983.

<sup>7</sup> Аббасова Е., Касимов К. Уз. Гаджибеков «Музыкант-публицист». Искусство Азербайджана, т. XII, Баку, 1963.

və Bakıda çap olunmuş və bu problemə həsr edilmiş monoqrafiyalarını göstərmək olar.<sup>1</sup>

Əsərdə Azərbaycanın musiqi elmi müəyyən ardıcılıqla, müəyyənlaşmış sistemlə araşdırılır. Tədqiqatın hər fəslı elminin müəyyən dövrünə, mərhələsinə və bu dövrün, mərhələnin parlaq nümayəndəsinin-aliminin həyat və yaradıcılığının təhlil və tədqiqinə həsr edilir.

Tədqiqatın birinci hissəsi «Səfiyyəddin Urməvi və onun elmi irsi» adlanır. Burada Səfiyyəddin Urməvi Orta və Yaxın Şərqi musiqi-nəzəri fikrinin güdrətli simalarından biri kimi verilmiş, Azərbaycan musiqişünaslığının banisi kimi göstərilmişdir.

Monoqrafiyanın birinci hissəsi üç fəsildən ibarətdir. Birinci fəsil Urməvi Səfiyyəddin. Dövrü, həyatı və elmi irsi adlanır. Bu fəsildə Səfiyyəddinin maraqlı həyatının əsas faktlarına toxunulmuş, onun yaşadığı dövrün və gələcək nəsillərə qoyduğu elmi irsin qısa xasiyyətnaməsi və icmalı verilmişdir.

İkinci fəsil Səfiyyəddin Urməvinin bütün dünyada məşhur olan «Kitabül-ədvar» risaləsinə həsr edilmişdir. Burada ilk dəfə olaraq «Kitab əl-Ədvar» risaləsi (əlyazmanın fotosurəti üzrə) fəsil-fəsil araşdırılıb təhlil və tədqiq edilmişdir.

Üçüncü fəsil isə Səfiyyəddin Urməvinin «Şərəfiyyə» risaləsinə həsr edilib (əlyazmanın fotosurəti üzrə) təhlil və tədqiq edilmişdir.

Beləliklə, müəllif Səfiyyəddin Urməvinin hər iki risaləsinı ilk mənbə, əlyazma üzrə ərəb dilindən Azərbaycan dilinə tərcümədə təhlil və tədqiq edərək, şərhlərlə bərabər musiqişünaslığımızın istifadəsinə təqdim edir.

Monoqrafiyanın ikinci hissəsi «Əbdülqadir Marağai və onun elmi irsi» adlanır. Bu hissə də üç fəsildən ibarətdir. Birinci fəsil Marağai Əbdülqadir. Dövrü və həyatına, ikinci fəsil Əbdülqadir Marağainin elmi irsinə, üçüncü fəsil Əbdülqadir Marağainin musiqi irsinə həsr edilir.

Birinci fəsildə Marağai Əbdülqadirin həyatının bəzi faktları və yaşadığı dövrün qısa icmalı verilmişdir. İkinci fəsildə Səfiyyəddin Urməvidən sonra Əbdülqadir Marağainin elmə gətirdiyi yeniliklərdən bəhs edilir, lakin birinci hissədən fərqli olaraq burada Marağainin risalələri fəsil-fəsil araşdırılmır, (çünki əvvəl göstərdiyimiz tədqiqatlar bu problemə həsr edilmişdir), yalnız alimin elmə gətirdiyi yeniliklər irəli sürülərək tədqiq edilir. Üçüncü fəsildə Əbdülqadirin musiqi əsərləri kimi qəbul edilən musiqi parçaları ilk dəfə musiqişünaslığımıza təqdim edilərək araşdırılır, təhlil edilir.

Tədqiqatın üçüncü hissəsində Əbdülqadir Marağaidən sonra gələn görkəmli alimlərdən söz açılır, lakin onlar üzərində müfəssəl dayanmayaraq musiqi elmimizin sonrakı inkişaf mərhələsi olan Mir Möhsün Nəvvabın elmi irsinə və onun «Vüzuhül-ərqam» risaləsinə keçilir və bu hissənin ikinci və üçüncü fəsilləri XIX əsrin görkəmli alimi Mir Möhsün Nəvvaba və onun «Vüzuhül-ərqam» risaləsinə həsr edilir.

Monoqrafiyanın dördüncü hissəsi Azərbaycan musiqişünaslığının yeni mərhələdə, yeni dövrdə korifeyi və banisi olan Üzeyir Hacıbəyovun elmi-nəzəri və estetik irsinə həsr edilir. Bu hissədə alimin elmi məqalələri və «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» tədqiqatı risalə baxımından təhlil və tədqiq edilir. Onun orta əsr risalələri ilə, xüsusilə də «Kitabül-ədvar»la olan ümumiliyi və fərqləri irəli sürülür. Hacıbəyovun elmi irsinin və yaradıcılığının nəzəri və estetik konsepsiyası araşdırılır.

Sonluqda ümumiləşdirici nəticələr verilərək Azərbaycanın musiqi elminin XIII-XX əsrlərdə əsas inkişaf mərhələlərinə yekun vurulur. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, bununla bu dövrün musiqişünaslığının araşdırılması tamamlanmır. Bu araşdırma yeni tədqiqatların əsası olaraq alimlər üçün perspektivli yeni yollar açır.

<sup>1</sup> Сафарова З. Музыкально-эстетические взгляды Уз.Гаджибекова. М., СК, 1973, Сафарова Земфира. Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığında nəzəri və estetik problemlər. Bakı, Elm, 1985.

## BİRİNCİ HİSSƏ

### SƏFİYƏDDİN URMƏVİ VƏ ONUN ELMİ İRSİ

*Ölümümüzdən sonra məzarımızı yerdə arama,  
Ariflərin könuələrindədir məzarımız bizim.  
Cəlaləddin Rumi*

XIII yüzilliyin böyük filosofu və şairi Cəlaləddin Ruminin bu fəlsəfi misralarını tədqiqatımızın bu hissəsinə epigraf gətirərək, şairin böyük müasiri Səfiyəddin Urməvinin həyat və yaradıcılığına bütünlüklə şamil edirik.

Yaxın və Orta Şərq musiqi nəzəriyyəsinin inkişafında misilsiz rol oynamış, XIII əsrin böyük alimi, musiqişünası, «Sistemçilik» məktəbinin banisi, əbcəd hərfləri ilə melodiya nümunələrini risalələrində həkk etmiş bəstəkar, şair, mahir ifaçı, yeni alətlərin ixtiraçısı, gözəl xəttat Səfiyəddin Əbdülmömin ibn Yusif ibn Fahir əl-Urməvi (1217–1294) haqqında bu tədqiqat alimin ölümündən 700 il keçən vaxt yazılmış və onun xatirəsinə həsr edilmişdir.

Gərək nə qədər dahi alim olasan və dahiyənə əsərlər yazasan ki, onlar orta əsrin qaranlıqlarını yarıb öz dəyərini, əhəmiyyətini itirmədən bu günə qədər gəlib çıxsınlar, başqa dillərə tərcümə edilsinlər, onlar üzərində araşdırmalar aparılsın, şərhlər yazılsın. Urməvili Səfiyəddin belə böyük alim idi və onun yaratdığı risalələr də belə qiymətli əsərlər olmuşdur.

Artıq yarım əsrdən çoxdur ki, qərb alimləri bizim həmvətənimiz Urməvili Səfiyəddinin əsərlərini nadir unikal elmi əsərlər hesab edərək Avropa dillərinə tərcümə etmiş, onlar üzərində araşdırmalar aparmışlar.

Məşhur Avropa alimi Rafael Georq Gizevetter (1773–1850) Səfiyəddin Urməvini «Şərqin Zarlinozu» adlandırmışdır. Böyük ingilis alimi və bəstəkarı Çarlz Hubert Pari (1848–

1918) Səfiyəddinin cədvəlini o vaxta qədər yaranmış cədvəllərin ən mükəmməli hesab edirdi. Digər böyük ingilis alimi Henri Corc Farmer (1882–1966) Səfiyəddini parlayan ulduzla müqayisə edib, onu «Sistemçilik» məktəbinin banisi adlandırmışdır. Farmerin dediyinə görə Səfiyəddindən sonra gələn bütün ərəb, fars, türkdilli müəlliflərin hamısı onun nəzəriyyəsinin davamçıları olmuşlar. Bu alimlərdən biz Əli ibn Məhəmməd Curcanini (XV əsr), Əbdülqadir ibn Qeybi əl-Hafiz-əl-Marağaini (XVI–XV əsrlər), Qütbəddin Şirazini (XV əsr), Məhəmməd ibn Mahmud Amulini (XIV əsr), Əbdürrəhman Camini (XV əsr), Zeynalabdin əl-Hüseynini (XV əsr), Kavkabi Buxarini (XV əsr), Dərviş Əlini (XVI əsr), Mirzə bəyi (XVII əsr), Mir Möhsün Nəvvabı (XIX əsr) və eləcə də Üzeyir Hacıbəyovu (XX əsr) misal gətirə bilərik. Bu alimlər Səfiyəddin Urməvinin əsərlərini yüksək qiymətləndirmiş, onlardan qidalanmış, onun yolunu davam etdirmişlər.

Səfiyəddin Urməvinin həcmcə kiçik olan «Kitabül-ədvar» əsərinin böyük əhəmiyyəti həm də ondan məlum olur ki, bir sıra alimlər bu əsərə şərhlər yazmışlar, onu araşdırmışlar. Onlardan Səfiyəddinin yaradıcılığının davamçısı və üçüncü nəslə onun tələbəsi hesab olunan Əbdülqadir Marağainin şərhlərini, görkəmli fransız alimi Rodolf D'Erlanjenin (1872–1932) altı cildlik «Ərəb musiqisi» əsərinin üçüncü cildində fransız dilinə tərcümədə verdiyi «Mübarək şah üçün» adlı şərhləri və başqalarını göstərə bilərik.

Qeyd etməliyik ki, hələ XV əsrdə türk musiqi alimi Əhməd oğlu Şükrullah (1388–1470) S.Urməvinin «Kitabül-ədvar» əsərini türk dilinə tərcümə etmiş və ona türk musiqisi və alətləri haqqında əlavələr yazmış, şərhlər vermişdir. Digər böyük türk alimi Rauf Yekta bəy də (1871–1935) bu əsəri türkcəyə çevirmişdir. Lakin bu tərcümələrin heç biri indiyə qədər çap edilməmişdir.

Təəssüflə qeyd etməliyik ki, bütün dünyada məşhur olan bu musiqi aliminin əsərləri son vaxtlara qədər Azərbaycan dilinə tərcümə olunub vətəninə nəşr edilməmişdir. Aparacağımız tədqiqatla əlaqədar S.Urməvinin musiqi haqqında iki fundamental risaləsini dilimizə çevirib üzərində araşdır-

## BİRİNCİ FƏSİL

### URMİYƏLİ SƏFİYƏDDİNİN DÖVRÜ VƏ HƏYATI

malar aparmışdıq. Urməvi haqqında bu tədqiqat bizim uzun illərdən bəri Azərbaycan musiqisinin, elminin böyük alimləri, sənətkarları, bəstəkarları haqqında apardığımız tədqiqatların davamıdır. Həmin tədqiqatlardan XX əsrin böyük bəstəkarları, alimləri Üzeyir Hacıbəyov və Qara Qarayev, XIX əsrin musiqişünas alimi Mir Möhsün Nəvvab haqqında kitablarını və çaplarını hazırladığımız bu sənətkarların öz əsərlərinin akademik nəşrini nəzərdə tuturuq.<sup>1</sup>

Səfiyyəddin Urməvi haqqında müxtəlif dövrlərdə xaricdə və bizim ölkədə<sup>2</sup> çıxan ədəbiyyatı izlədikdə, onun öz risalələrini – «Kitabül-ədvar»ı və «Şərəfiyyə»ni araşdırdıqda, bir daha əmin olursan ki, bu böyük şəxsiyyətin qoyduğu irs yalnız öz dövrü üçün deyil, sonrakı zamanlar üçün nəzəriyyə məktəbi olmuşdur. Bu baxımdan, nə qədər gecikmiş olsa belə, bu böyük alimin özü və əsərləri haqqında təqdim etdiyimiz bu tədqiqatın önəmli olmasına ümid bəsləyirik.

<sup>1</sup> Сафарова З. Музыкально-эстетические взгляды Уз.Гаджибекова. М., СК, 1973, yəni onun, Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığında nəzəri və estetik problemlər. Bakı, Elm, 1985 və bunlardan qabaq girişdə gətirilən nəşrlər nəzərdə tutulur.

<sup>2</sup> Azərbaycanda Səfiyyəddin Urməvinin həyat və yaradıcılığı haqqında ilk qısa məlumatı verən alimlər görkəmli musiqişünas və bəstəkar Ə.Bədəlbəyli (Musiqi lüğəti, Bakı, 1969) və görkəmli xalçaçı Kərimov L. («Azərbaycan» jurnalı №7, 1965) olmuşlar.

Urmiyəli Səfiyyəddinin yaşadığı XIII yüzillik xalqımızın tarixinə böhran əsri kimi daxil olmuşdur. Bu da XIII əsrin əvvəllərindən başlayan monqol istilası ilə bağlı idi. Qonşu ölkələrin feodal dağıntılığından istifadə edərək, Temuçinin, sonralar o, Çingiz xan adı ilə məşhur olmuşdu, başçılığı ilə monqollar bir sıra işğalçı yürüşlər etmişdilər, artıq 1211-ci ildə onlar Şimali Çinə soxulmuşdular və Şərqi Türkünstanı tutmuşdular. Az bir zamanda monqol istilaları geniş bir ərazini əhatə etmişdi. Çin, Cənubi Türkünstan, Orta Asiya, İran, Zaqafqaziya, Cənubi Avropa, Rusiya və başqa ölkələr istila edilmişdi və bu istila bir sıra ölkələrdə bir neçə əsr sürmüşdü.

1220-ci ildə monqollar İrana və sonra isə Azərbaycana girmişdilər. Onlar bu ölkələrin şəhərlərini, kəndlərini viran edir, əhaliyə qanlı divan tuturdular. Ciddi müqavimətə baxmayaraq, monqollar Azərbaycanın Təbriz, Gəncə, Şamaxı, Ərdəbil, Xoy, Beyləqan kimi iqtisadi və mədəni cəhətdən inkişaf etmiş şəhərlərini zəbt etmişdilər, dağıtmışdılar. Monqolların işğal etdiyi başqa ölkələrdə olduğu kimi, Azərbaycanda da zülm hökm sürürdü.

«Azərbaycan tarixi»ndə oxuyuruq: «1258-ci ilin fevralında Hülaku və onun sərkərdəsi Baqu bir həmlə ilə Bağdadı aldılar. Qırğın 40 gün davam etdi, xəlifənin yaşadığı şəhərin sədləri, qüllələri, darvazaları dağıdıldı, çox gözəl binalar və elmi kolleksiyalar yandırıldı. Bağdad işğal edilərkən son xəlifə Müstəsim öldürüldü. 500 ildən artıq hökm sürən Abbasilər xilafətinə son qoyuldu».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Azərbaycan tarixi. I c., Bakı, 1958, s. 195–196.



Bu dövrdə Səfiyyəddin Urməvi Bağdadda Abbasilər sülaləsinin axırncı 37-ci xəlifəsi Müstəsimin sarayında onun nədimi, musiqiçisi, xəttatı və kitabdarı vəzifəsində çalışmışdır. Bəzi mənbələrdə, xüsusən ərəb mənbələrində qeyd edilir ki, Səfiyyəddin yalnız Abbasilər dövrü ərəb musiqisinin nümayəndəsidir və novatorudur, o, özündən əvvəl gələn ərəb musiqisinin nailiyyətlərini yaradıcılığında yekunlaşdırmışdır. O, sırf ərəb ruhludur və ərəb musiqisini yunan və fars təsirlərindən qoruduğu üçün ərəb musiqişünası sayılmalıdır.

Qeyd etmək istərdik ki, əvvəla, Abbasilər sülaləsi süquta yetdikdə və son xəlifə Müstəsim öldürüldükdə Səfiyyəddinin hələ 42 yaşı var idi və həyatının qalan 35–36 ilini o, Elxanilərin hökmranlığı dövründə sürmüşdür, özü də yalnız Bağdadda deyil, həm də digər şəhərlərdə, o cümlədən Azərbaycan şəhəri Təbrizdə yaşamışdır. Səfiyyəddinin özünün qiymətli elmi əsəri olan «Şərəfəyye»ni həmin şəhərdə yazmışdır. İkincisi də, böyük ərəb xəlifəti müxtəlif xalqlardan təşkil olunduğu kimi, bu geniş imperiyanın daxilində yaranmış mədəniyyət də sırf ərəb mədəniyyəti deyil, ümumi Şərq mədəniyyəti kimi qəbul olunmalıdır. Bu fikri bizdən öncə görkəmli şərqşünas alimlər A.Mets, H.A.Gibb, Y.E.Bertels, İ.P.Petruşevski, İ.Y.Kraçkovski və başqaları söyləmişlər.

«Ərəb müsəlman mədəniyyəti oçerk»lərində bu barədə oxuyuruq:

«İctimai həyatları, milli ənənələri, tarixi taleləri bir-birindən çox fərqlənən müsəlman xalqları son nəticədə mədəni sintezə gətirən mürəkkəb və uzun qarşılıqlı təsir yolu keçərək vahid ümumi mədəniyyət yaratmışlar, islamın əhatə dairəsinə daxil olmuş bu xalqların ənənələri, həyat tərzini, əxlaq normaları, idealları, psixoloji, ictimai quruluşu və davranış modelləri müəyyənləşdirilmişdir».<sup>1</sup>

«Oçerk»in müəllifləri yazırlar ki, «ədəbi ərəb dili sanki milli xüsusiyyətlərini itirir, fate ərəblərin dili kimi qavranıl-

<sup>1</sup> Фильштинский И.М., Шидфар Б.Е. Очерк арабо-мусульманской культуры, М., 1971, с. 92.

mır o, ali bir mədəniyyətin aləti kimi qəbul olunur, ərəb dilini bilmək hər bir oxumuş adam üçün vacib və mütləq idi».<sup>1</sup>

Ərəb dilində yazan İrənin, Orta Asiyanın, Zaqafqaziyanın bir çox nümayəndələri ərəblərlə birlikdə ərəbdilli müsəlman ədəbiyyatını və mədəniyyətini yaradırdılar. Ərəb dili əsrlər boyu müsəlman Şərqində, latın dilinin Qərbdə oynadığı rolunu oynamışdır. Görkəmli şərqşünas İ.Y.Kraçkovski yazırdı ki, «Ərəb ədəbiyyatı və ümumiyyətlə, ərəb mədəniyyəti özünün inkişafı üçün tək ərəblərə yox, bir sıra digər xalqların nümayəndələrinə borcludur».<sup>2</sup>

Görkəmli alim Y.E.Bertels də böyük Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin yaradıcılığı ilə əlaqədar analoji fikirləşmişdir. O yazırdı: «İrəni ədəbiyyatı yalnız bugünkü İrənin torpağında yaranmamışdır; bu ədəbiyyatın yaradılmasında bir çox xalqlar iştirak etmişdir».<sup>3</sup>

Yaxın və Orta Şərqin musiqi mədəniyyətinin və elminin inkişafında Fərabî, İbn-Sina və Səfiyyəddin Urməvi kimi musiqiçilərin böyük rol oynamışlar.

«Bunlardan birinci ikisi musiqi nəzəri fikrin dahiləri Orta Asiyadandırlar, üçüncüsü isə Azərbaycan şəhəri Urmiyədən çıxmışdır».<sup>4</sup> (Bu sözlərin müəllifi isə rus musiqi alimi V.Vinoqradovdur.) Böyük Azərbaycan bəstəkarı və alimi Üzeyir Hacıbəyov özünün «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» kitabında Yaxın Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyəti sarayının tikilişində qədim yunan musiqi nəzəriyyəsini yaxşı bilən və hərtərəfli biliyə malik olan Əbu Nəsr Fərabî, Avropada Avisenna adı ilə məşhur olan alim-mütəfəkkir Əbu Əli Sina, Əl-Kindi və başqalarının iştirak etdiyini söyləmişdir.<sup>5</sup>

Mönqol istilası zəbt olunmuş ölkələrdə mədəniyyətin, elmin inkişafını çox ləngitmiş, ona mənfi təsir göstərmişsə də

<sup>1</sup> Фильштинский И.М., Шидфар Б.Е. Очерк арабо-мусульманской культуры, М., 1971, с. 92.

<sup>2</sup> Крачковский И.Е. Избранные произведения. Пч. М., 1956, с. 569.

<sup>3</sup> Bertels Y.E. Böyük Azərbaycan şairi Nizami. Bakı, 1940, s. 17.

<sup>4</sup> Виноградов В. Узейр Гаджибеков и Азербайджанская музыка. М., 1938, с. 36.

<sup>5</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, 1950, s.14.

lakin onun inkişafını tam saxlaya bilməmişdir. İqtisadi və mədəni inkişaf səviyyəsinə görə Azərbaycan xalqından və əsarətə alınmış digər xalqlardan xeyli aşağıda olan monqollar həmin xalqların mədəni təsiri altına düşürdülər.

Azərbaycanda o illər Övhədi Marağai, Zülfüqar Şirvani, İzzəddin Həsənoğlu kimi şairlər yaşayıb yaradırlar. XIII əsrdən başlayaraq Azərbaycan dili ədəbi dil olmağa başlayır. Lakin elmi əsərlər hələ ərəb dilində, bir çox şairlər isə fars dilində yazırdılar. Həsənoğlunun Azərbaycan dilində yalnız bir şeri bizə qədər gəlib çatmışdır.

Abşeronda, Naxçıvanda, Təbrizdə Azərbaycan memarlığının gözəl nümunələri – qalalar, qüllələr, məqbərələr, məscidlər Urmiyə gölü rayonunda çıxarılan mərmərdən tikilirdi. Bu illərdə Təbrizdə Ərk qalası, Urmiyədə isə gözəl məscid binası tikilmişdi.

Azərbaycan memarları Zeynalabdin Şirvani, Əbdülmömin Təbrizi, Mahmud ibn Məqsud, Ömər, Tacəddin və başqa memarlar məşhur idi.

1259-cu ildə Marağa şəhərinin yaxınlığında rəsədxana açıldı. Bu rəsədxananın əsasını görkəmli alim, astronomiya, riyaziyyat və fəlsəfə əsərlərinin müəllifi Məhəmməd Nəsirəddin Tusi (1201–1274) qoymuş və ona rəhbərlik etmişdi. Tez bir zamanda bu rəsədxana geniş şöhrət tapdı. Yaxın və Orta Şərqi ölkələrindən, Çindən gəlmiş tədqiqatçılar bu elm ocağında çalışırdılar. Marağa rəsədxanasında yazılan əsərlər, risalələr, çəkilən cədvəllər yunan dilinə də tərcümə edilirdi.

Əsasən astronom alim və filosof kimi məşhur olmuş Nəsirəddin Tusi «Musiqi haqqında» da iki hissədən ibarət risalə yazmışdır. Səfiyyəddin Urməvinin digər böyük müasiri Cəlaləddin Rumi olmuşdur. Cəlaləddin Rumi böyük şair, «Divan» və altı cildlik «Məsnəvi» kitablarının və sair şerhlərin müəllifi, görkəmli filosof, sufi fəlsəfəsinin parlaq nümayəndəsi idi.

Cəlaləddin Ruminin musiqiyə aid əsəri olmasa da, onun adı ilə bağlı musiqili dərviş səma mərasimləri İndiyə qədər onun çox illər yaşayıb yaratdığı və vəfat etdiyi Türkiyənin Konya şəhərində hər il şairin ölüm günü dekabr ayının 17-də

keçirilir. (Bu sətirlərin müəllifinə də Ruminin ölümünün 720 illiyinə həsr edilmiş və «Mövlanə mərasimləri» adı ilə məşhurlaşan bu maraqlı musiqili tamaşada iştirak etmək nəsbət olmuşdur.)

XIII əsrdə Azərbaycan filosofları arasında Mahmud Şəbüstəri (1252–1310) özünün «Gülşəni-raz» («Sirlərin gülşəni») və «Səadətname» əsərləri ilə görkəmli yer tuturdu.

XIII əsrin sonu XIV əsrin əvvəllərində Təbrizdə yaşayan tarixçilər fars dilində «Cami əl-təvarix» («Səlnamələr məcmuəsi») adlı böyük bir əsər yazdılar. Bu əsərin redaktoru və müəlliflərindən biri alim Fəzlullah Rəşidəddin (1247–1318) idi. Bu əsər Azərbaycanın və bir sıra başqa şərqi ölkələrinin tarixini öyrənmək üçün mühüm bir mənbə oldu.

XIII əsrdə Təbrizin böyük xəttatlıq məktəbi yaranmışdı. Kitabları gözəl xətlə köçürmək, binaların üzərində həfləri həndəsi fiqurlar şəklində həkk etmək geniş yayılmışdı. Bu məktəbin nümayəndələri Səfər Təbrizi, Mahmud Sərraf, Seyid Heydər, Mir Əli və başqalarını göstərmək olar. Bu dövrün ən böyük xəttatı və nəqqaşı isə Urmiyəli Səfiyyəddin idi.

Azərbaycan xalqı XIII əsrdə öz musiqisini də inkişaf etdirirdi. Bu sahədə də ən böyük ustad Səfiyyəddin Əbdül Məmin Urməvi olmuşdur.

\* \* \*

XIII yüzillikdə yaşayıb yaradan Şərqi ən böyük şəxsiyyətlərindən biri Səfiyyəddin Əbdülməmin ibn Yusif ibn Fahir əl-Urməvi Azərbaycanın qədim elm və mədəniyyət mərkəzlərindən biri olan Urmiyə şəhərində 1217-ci ildə (Hicri 613) doğulmuşdur.<sup>1</sup> Onun ölümünün ili və yeri mənbələrdə tam dəqiq göstərilirsə, yəni 28 yanvar 1294-cü il (Hicri 693) Bağdad şəhəri, doğulduğu ili və yeri isə bəzi fikir ayrılıqlarına səbəb olmuşdur.

<sup>1</sup> Urmiyə Təbrizin 293 km cənub-qərbində yerləşən və bir ara Rizaiyyə adını daşıyan, cənubi Azərbaycanda bu gün də Urmiyə adı ilə mövcud olan şəhərdir.

Urmiyə gölünün qərb sahilinə yaxın, Türkiyə sərhədindən 50 km-dədir.

Məsələn, alimin anadan olduğu tarix müxtəlif mənbələrdə müxtəlif cür göstərilir. 1215, 1216, 1217 və hətta 1230-cu il verilir.<sup>1</sup>

Səfiyyəddin özü doğulduğu yerin adını əsərlərində göstərmişdirsə də, yəni kitablarını Urmiyəli və ya Urməvi imzalamışdırsa da, bəzi müəlliflər sənətkarın çox illər yaşadığı və vəfat etdiyi yerin adı ilə ona Bağdadi də deyirdilər. Səfiyyəddinin Urmiyədə anadan olduğunu şübhə altına alanlar belə onun kökünün Azərbaycandan olduğunu inkar etmirdilər.<sup>2</sup>

Məşhur İran bəstəkarı və musiqişünası Ruhulla Xaleqi özünün «İranın musiqi tarixi» kitabında Səfiyyəddin Urməvinin yaradıcılığından bəhs edərək belə fikir söyləmişdir ki, Azərbaycanın cənnətə bənzəyən yerlərindən görkəmli musiqişünaslar, məşhur xəttatlar çıxmışdır ki, onların başında Səfiyyəddin dururdu. Onun adı Urməvi idi, çünki Urmiyədə anadan olmuşdur.<sup>3</sup>

Bu fikri görkəmli alim Məmmədəli Tərbiyyətdə «Danışməndani Azərbaycan» («Azərbaycanın alimləri») kitabında təsdiq etmişdir.

Səfiyyəddin Urməvinin adının yazılışı da müxtəlif mənbələrdə müxtəlif cür verilir. Məsələn, türklər onun adını Safiyəddin, ruslar defislə Safi-ad-din, bəzən isə Safi-al-Din, azərilər Səfiyyəddin kimi yazırlar.

Səfiyyəddin Urməvi uşaqlıq illərini doğma şəhərində keçirmiş və ilk təhsilini Urmiyənin Böyük məscid yanındakı mədrəsədə almışdır. O, təhsilini davam etdirmək üçün o vaxt islam dünyasının elm və mədəniyyət mərkəzi hesab olunan Bağdada getmiş (ili məlum deyil) və «Müstənsiriyə» mədrəsəsində təhsilini davam etdirmişdir.

Səfiyyəddin «Müstənsiriyə» mədrəsəsinin fiqh fakültəsinə daxil olmuş və onu bitirmişdir.

Urməvinin müasiri tarixçi Həsən əl-Erbilinin dediyinə görə Səfiyyəddin ərəb dilini, tarixi, fəlsəfəni, ədəbiyyatı və başqa fənləri gözəl bilirdi. Həsən əl-Erbili yazırdı ki, «Mən onunla (Səfiyyəddinlə – Z.S) Hicri 689-cu ildə Təbriz şəhərində rastlaşdım və o, özü haqda mənə belə dedi: «Hələ uşaqkən Bağdada gəlmiş və Müstənsiriyəyə daxil olmuşam. Orada mühazirələr dinləmiş, ərəb dili və ədəbiyyatı ilə məşğul olmuş, kamil xəttat kimi yetişmişəm. Özümü indi xəttatlıqda daha qabil hesab edirəm».<sup>1</sup>

XIII əsrin birinci yarısında bir çox xalqların nümayəndələri, şairlər, alimlər, musiqiçilər, memarlar ərəb dövlətinin mərkəzi olan Bağdad şəhərinə axışb gəlirdilər.

Bağdad Abbasi sülaləsi dövründə özünün çiçəklənməsini, demək olar ki, «Qızıl dövrünü» yaşayırdı. Bağdad dünyanın ən gözəl şəhərinə, Şərqdə mədəniyyət və elmin mərkəzinə çevrilmişdir. Orada olan «Dərül-hükəmə» «Müdrilər evin»də alimlər, şərhçilər işləyirdilər. Onlar qədim yunan müəlliflərinin əsərlərini ərəb dilinə tərcümə edir, köçürürdülər. O dövrdə, hələ çap maşınları olmayan vaxtlar, köçürücülərin, xəttatların rolu xüsusilə böyük idi. Yunan alimlərinin əsərlərinin içərisində musiqiyə aid də çoxlu kitablar var idi. Ərəblər yunanlardan musiqi terminologiyasını, musiqi sisteminin akustik əsaslarını və s. mənimsəmişdilər.

O vaxt Bağdada Azərbaycanın da müxtəlif şəhərlərindən çoxlu azərbaycanlı gəlirdi. Tək elə Urmiyədən Bağdada Abu Bəkr Urməvi, Əbu əl-Ğənaim Urməvi, Məhəmməd Urməvi, Əbdül Fəzl Urməvi, Əbu Qeyb Urməvi, Tacəddin Urməvi kimi görkəmli alimlər yaşayıb işləyirdilər. Bunların arasında Səfiyyəddin Urməvinin xüsusi yeri var idi.

<sup>1</sup> Adil Əl-Bəkr Səfiyyəddinin anadan olduğu ili 1215 göstərir. Bağdad, 1980, Bədəlbəyli Ə. «İzahlı lüğət»də 1230-cu il, Bakı, 1969. Bir çox digər mənbələrdə isə 1216 və 1217-ci illər göstərilir. Bizim hesabımıza görə 1217-ci il həqiqətə daha uyğundur.

<sup>2</sup> Вах: Фарук Хасан Аммар. Ладовые принципы арабской народной музыки. М., 1984, с. 45. (Xüsusi red. L.V.Karagışevadır)

<sup>3</sup> «İranın radiosu» jurnalı. Tehran, 1958, № 26, s. 2.

<sup>1</sup> Tarixçi, Səfiyyəddinin müasiri Həsən əl-Erbilinin gətirdiyi bu sitat S.Urməvinin Urmiyədə anadan olduğunu bir daha təsdiqləyir. Bax: Bayramova N. «Səfiyyəddin Urməvi haqqında araşdırma». «Ədəbiyyat və incəsənət», 5 sentyabr 1980.

Abbasilər sülaləsinin sonuncu 37-ci xəlifəsi Müstəsim-Billah (Xəlifəliyi 1242–1258) Səfiyyəddini sarayına dəvət etmiş, kitabxananın açarını ona tapşıraraq, istədiyi kitablardan istifadə etmək imkanını ona vermişdir. Səfiyyəddin bu imkandan səmərəli istifadə etmiş, görünür elə bu dövrdə o, özündən əvvəl gələn alimlərin əsərlərini oxumuş, köçürmüş, dərinlən mənimsəmişdir. Səfiyyəddin ən əvvəl mahir xəttat kimi məşhur olmuşdur. Xəlifə əl-Müstəsim sarayının qarşısında iki gözəl kitabxana binası tikdirmişdir və binaları şəkəllərlə süsləmək üçün bacarıqlı bir xəttat axtarırmış, ona Səfiyyəddini nişan vermişlər. Əl-Müstəsim Səfiyyəddinin xəttatlıq və nəqqaşlıq məharətinə heyran olmuş və ona bu iş üçün ildə beş min dinar maaş vermişdir. Bu hadisədən sonra Səfiyyəddinin xəttatlıq və nəqqaşlıq bacarığı bütün Şərqi yayılmışdır və Bağdada gələnlər sənətkarın bu zərif, gözəl əl işlərinə baxıb onun ustalıqından heyranlıqla danışmışlar. O, öz dövrünün ən gözəl xəttatı adını almışdır. Sonralar məşhur olmuş xəttat Yaqub əl-Müstəsim də (*H. 698-də vəfat etmişdir*) Səfiyyəddinlə oxumuşdur.

Xəttatlıqla bərabər Səfiyyəddin Urməvi musiqiyə böyük maraq göstərirdi və ud alətində məharətlə çalırdı. Səfiyyəddinin ud alətində böyük məharəti, yüksək ifaçılıq qabiliyyəti sənətkar haqqında bir sıra əfsanəvi hekayətlərin yaranmasına səbəb olmuşdur.

Məsələn, hekayətlərin birində deyilir ki, şərtə görə qırx gün susuz saxlanmış bir dəvəni bulaq başına gətirirlər, elə bu zaman Səfiyyəddin ud çalmağa başlayır. Su üstünə yüyürən dəvə udun səsinə ayaq saxlayır, nəgmə bitəndən sonra yenə su içməyə üz qoyur. Səfiyyəddin yenə udun qüdrəti ilə dəvəni yolundan eləyir. Bu hadisə üçüncü dəfə təkrar olunduqda dəvənin gözlərindən iri yaşlar tökülməyə başlayır.<sup>1</sup>

«Məcmu-məxtut» adlı kitabda isə Səfiyyəddinin musiqi məharətinə dair belə maraqlı faktlar vardır. Əsərdə oxuyuruq: «Sözsüz ki, Səfiyyəddin musiqi sənətində kamala yetmiş-

dir. O, nəgmə qoşub mahnı bəstələməkdə, muğam çalmaqda, yeni nəzəri mülahizələr söyləməkdə fəvqəladə qüdrətə malik bir şəxsiyyətdir. O, musiqi işarələrini (notu) ortaya çıxaran ilk alimdir... O, ud çalmaqda öz zamanında əvəzsizdir».

XIV əsrin başlanğıcında yaşayan bir ədib Səfiyyəddinin məclisində iştirak edib hadisəni müşahidə edənlərdən biri ilə danışmışdır. Müşahidəçi demişdir: - bu gün ruzigarın əlləməsi, hünər və sənətin atası ustad Səfiyyəddin Əbdülmöminün hüsurunda Bağdadin bağlarından birində imiş. Ustad ud çalır. Musiqinin gözəl sədası yaxınlıqda pərvaz edən bülbülü cəlb edir. Bülbül səse gəlir. Uçub qarşıdakı budağa qonur. Sonra daha da yaxınlaşıb musiqi dinləyənlərin yanına gəlir. Nəhayət, sevincindən coşub qanad çalmağa başlayır, udun səsinə səs verir, axırda o qədər şeyda olur ki, gəlib adamların arasında ötür, oxuyur».

«Fəvatül vəfiyat» adlı kitabda isə Səfiyyəddinin bəstəkarlığı haqda belə bir məlumat verilmişdir: «Bir gün Müstəsimbillah sarayının ən məşhur xanəndəsi Lihaz, xəlifənin hüsurundakı tənənəli məclisdə çox gözəl bir mahnı oxudu. Məclis əhlini heyran qoydu. Xəlifə ondan mahnının kim tərəfindən bəstələndiyini soruşanda müğənni qız: «Ustadım Səfiyyəddindir»-deyə cavab verdi. Bu hadisə bəstəkarın nüfuzunu daha da artırdı.<sup>1</sup>

Səfiyyəddinin bəstələdiyi musiqi əsərləri həm müəllifin ifasında, həm də dövrünün musiqiçiləri tərəfindən ifa olunub bütün Şərqi yayılırdı. Təəssüflər olsun ki, bu günə qədər bəstəkarın yalnız bir neçə melodiyası qalmışdır. Sənətkarın gənc nəslin təlim-tərbiyəsində də böyük zəhmətini göstərmək lazımdır. Onun məktəbini bitirən tələbələr sonralar bütün Şərqi tanınmış musiqiçilər olmuşdur. Bu barədə onun məktəbinin davamçısı olan Xoca Əbdülqadir Marağai «Məqasid

<sup>1</sup> Bu faktlar Səfiyyəddin Urməvi haqqında olan bir çox mənbələrdə verilir. Bax: Hüseyn Əli Məshuzun «Kitabül-ədvar»a yazdığı müqəddiməyə. Bağdad, 1961, s. 3.

صفي الدين الامروي      كتاب الادوار في معرفة النغم والادوار

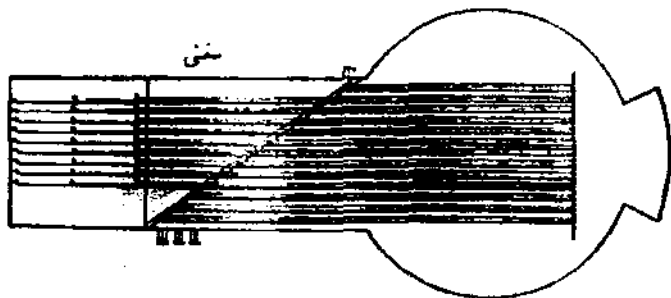
اخرجه الدكتور حسين علي محفوظ

<sup>1</sup> Qeyd edək ki, bu rəvayət orta əsrin müxtəlif kitablarında verilmişdir, maraqlıdır ki, XVIII əsrin anonim «Ədvar»ında da («Kola»da) gətirilmişdir.

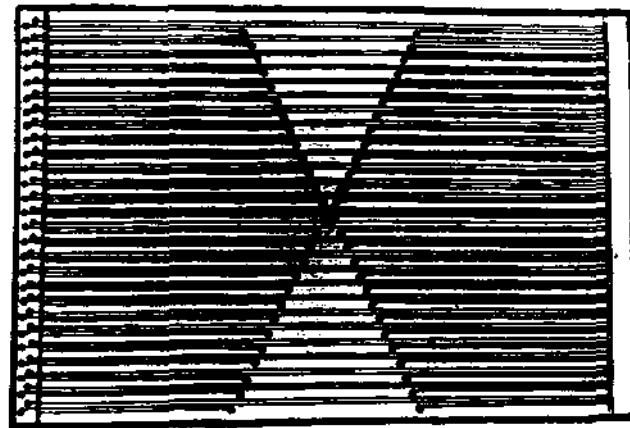
əl-əlhan» risaləsində belə yazır: «...Müstəsim zamanın ən böyük alimlərindən biri olan Əbdülmömün Səfiyyəddin Urməvi bir çox görkəmli şəxsiyyətlərin müəllimi olmuşdur. Şərqi məşhur musiqişünasları Şəmsəddin Səhrəvərdi, Əli Sitayi, Həsən Zəmir və Hüseməddin Qutluq Buğa onun yetirmələ-rindəndir...»<sup>1</sup>

Ud alətində mahir ifaçı olan Səfiyyəddin bu aləti təkmilləş-dirmiş və zənginləşdirmişdi. Səfiyyəddin iki gözəl musiqi aləti-nin də ixtiraçısı olmuşdur. Onlardan biri «Əlnüzhət» və ya «Nüzhə» (Əyləncə) adlanan qanona bənzər musiqi alətidir, ikincisi isə «Əlmüğənnə» və ya «Muğni» (Sövt verən) adla-nan qövsi uddur.

Urməvi özü «Nüzhə» musiqi alətinin yaranmasını belə şərh edir: «Mən adamların musiqi alətinin kamilləşməsinə meyl etdiklərini gördüm. Məsələn, simlərin çoxluğuna görə cəngini uddan üstün tutduqlarını müşahidə etdim. Mən də onlar üçün «Nüzhə» adlandırdığım qərribə bir musiqi aləti ixtira etdim». «Müğənni» və ya «Muğni» adlanan, uda oxşar, bir dirsək uzunluğunda, çoxlu simləri olan musiqi aləti idi. Urməvi bu aləti İsfahan şəhərində olduğu vaxt icad etmişdir.



<sup>1</sup> Marağai Ə. «Məqasid əl-Əlhan». Tehran, 1965, s. 8.



Urməvinin icad etdiyi alətlər: «Nüzhə» və «Muğni»

Türk musiqişünası Şükrüllah bu alətləri belə təsvir etmiş-dir: «Dördbucaq formalı qırmızı söyüd, şümşad və yaxud sərv ağacından düzəlmiş nüzhə 108 girişdən (teldən) ibarət-dir. Alətin uzunluğu iki qarış (təqribən 45 sm) və dərinliyi dörd açıq barmaq – (təqribən 16 sm)-dir. Onun hər yanı iki hissəyə və hər hissə iyirmi yeddi bölgüyə qismət olunur. Belə-liklə, alətin hər tərəfində 54 bölgü (54 sim) yerləşir. Nüzhə, cəng kimi iki əl ilə ifa edilir. 39 girişdən (teldən) ibarət olan muğninin çanağı rübabdan böyükdür. Bu alətin uzunluğu bir qarış və beş qoşa barmaq (təqribən 33 sm), eni bir qarış dörd qoşa barmaq (təqribən 31 sm) və dərinliyi dörd açıq barmaqdır (17 sm). Dəstəsinin uzunluğu iki qarış və üç açıq barmaq (təqri-bən 60 sm), qalınlığı iki qoşa barmaqdır (4 sm).»<sup>1</sup>

Səfiyyəddin Urməvi bəzi mənbələrə görə ilk elmi əsərini 1252-ci ildə yazmışdır. Onun tam adı «Kitabül-ədvar fi məri-fətün-nəqəmə vəl ədvar»dır, qısaca isə «Kitabül-ədvar»dır.

<sup>1</sup> Şükrüllahın bu təsvirini L.Kərimovun «Səfiyyəddin Urməvi» məqaləsi üzrə gətirik. «Azərbaycan», Bakı, 1965, №7, s. 170.

Yeni «Dairələr və ya dövrlər kitabı».<sup>1</sup> Əvvəldə dediyimiz kimi bu əsərin bütün Şərqi musiqi elmində böyük əhəmiyyəti oldu. «Kitabül-ədvar» yazanda alimin yetkinlik dövrü idi, yeni-yeni əsərlər yaratmaq əzmiylə yaşayırdı. Lakin təəssüflər olsun ki, bu uğurlu illər çox sürmədi.

Artıq 1258-ci ildə monqol xanı Hülaku sonuncu Abbasi Xəlifəsi əl-Müstəsimi və onun uşaqlarını öldürərək Abbasilər xilafətinə son qoydu. Hülaku xan bütün Yaxın və Orta Şərqi mədəniyyət ocaqları kimi, 600 illik İslam imperiyasının mədəniyyət mərkəzi Bağdadı da dağıtdı, qarət etdi, xalqını kütləvi qırğına məruz qoydu. Bu vaxt Səfiyyəddinin həyata keçirdiyi ağıllı tədbirin nəticəsində onun yaşadığı məhəllənin əhalisi qırğından xilas olmuşdur. Köhnə paltar geyib qapısına gəlmiş Nanu adlı monqol zabiti otuz nəfər adam ilə evinə çağırır, qonaqlıq verir, çalğı və rəqslərlə. Zabit məclisi bəyənir. Səfiyyəddin isə ona deyir: «Bu gün mənim qapıma xəbərsiz gəldiniz, lazımı hörməti edə bilmədiyim üçün sizdən üzr istəyirəm. İnşallah sabah daha şən məclis qurub xələtinizdən çıxaram».

O, məhəlləsinin varlılarını yığıb qiymətli hədiyyələr toplayıb sabaha hazırladı. Beləliklə, Səfiyyəddin, eləcə də həmin məhəllədə yaşayan camaat ölüm təhlükəsindən xilas oldu. Bu hadisədən sonra monqol xanın hüzuruna çağırılan Səfiyyəddin özünü ağıllı və mərdanə aparır. Həsən əl-Erbili ilə söhbətində Səfiyyəddin deyir ki, udda çalmağın və müxtəlif sahələrdəki biliyim Hülaku xanın xoşuna gəlir və o, mənə şəhərin və qalalardan birinin idarəsini təklif edir. Lakin Səfiyyəddin bundan imtina edir və yalnız özünün yaşadığı kəndlə məhdudlaşır. Həsən əl-Erbili ilə söhbətində Səfiyyəddin onu da etiraf

etmişdir ki, sonralar bağışlanan kənd də onun əlindən alınmışdı.

Elə bu vaxtlar Elxanilərin (1258–1335) baş naziri Sahib-Divan Şəmsəddin Məhəmməd Cüveyni Səfiyyəddini Bağdad divanxanasının rəisi təyin edir. Sarayda Səfiyyəddin 10.000 dinar maaş alır. O, bu vəzifədə bir neçə il işlədikdən sonra 70-ci illərdə Təbrizə göndərilir. Burada Cüveyninin xahişi ilə onun oğullarının təlim-təربiyəsi ilə məşğul olur, Şərəfəddin Haruna isə musiqi dərslərini verir.

1265-ci ildə Səfiyyəddin o vaxtkı İraki Acəm əyalətinin mərkəzi olan İsfahan şəhərinə, tələbəsi Bahəddin Cüveyni ilə gedir və bir müddət orada qalır. Lakin 1284-cü ildə Cüveyni ailəsi fəlakətə uğrayır. Cüveyni qardaşları Şəmsəddin Sahib-divanın və Əlaəddin Ətaməlikin vəfatından sonra alimin vəziyyəti tamamilə dəyişir. Hər bir himayədən məhrum olan Səfiyyəddin qoca yaşlarında yenidən vətəni Təbrizi tərk etməyə məcbur olur və Bağdadda qayıdır. Gəncliyində şöhrət və sərvət içində yaşayan Urməvi həyatını yoxsulluq içində bitirir. Bir tərəfdən din xadimlərinin hər cür təzyiqləri və ağır vergiləri, digər tərəfdən külfət və qocalıq onu əldən salmışdır. Müamələçilərin şikayəti əsasında, guya 300 dinar bərcundan ötrü, bu böyük alimi və alicənab insanı dini məhkəməyə cəlb edirlər və Bağdad qazisinin məhbəsinə salırlar. 1294-cü ilin 28 yanvarında 77 yaşına çatmamış Səfiyyəddin Urməvi həbsdə vəfat edir.

<sup>1</sup> Faruk Həsən Ammarın yazdığına görə Farmer də belə hesab edirdi ki, Urməvi «Kitabül-ədvar» 1252-ci ildə yazmışdır. Ammar isə deyir ki, bu tarix şübhəsiz səhvdir, çünki ondan əvvəl yaranan siyahı vardır. Onun dediyinə görə Farmere üç siyahı məlum idi. 1) Qahirə Milli kitabxanasında olan 1326-cı il siyahısı, 2) Asitanda əl-Fatih məscidinin kitabxanasında 1325-ci il siyahısı və 3) Londonda Britaniya muzeyinin kitabxanasında 1663-cü il siyahısı. Beləliklə, Farmer 1333–34-cü ilə aid Oksfordda olan siyahı ilə tanış deyildi, 1236-cı ildə elmə məlum olan ən əvvəlki siyahını da bilmirdi.

## SƏFİYƏDDİN URMƏVİNİN ELMİ İRSİ

Səfiyyəddin Urməvinin elmi irsini araşdırmağa keçməzdən əvvəl onun əsərləri haqqında qısa icmal verməyi, o cümlədən Şərq və Qərb alimlərinin, xüsusən də ingilis alimi Henri Corc Farmerin, fransız alimi R.D'Erlanjenin altı cildlik «Ərəb musiqisi» əsərinin üçüncü cildinə S.Urməvi haqqında yazdığı giriş məqaləsinin icmalını və təhlilini verməyi vacib və zəruri bilir. Eyni zamanda dünyanın bir sıra kitabxana və fondlarında saxlanılan alimin əlyazmalarının kopyalarının müxtəlif nüsxələrinin yerlərini və şifrlərini göstərməyi də lazım bilir. Həmçinin alimin indiyə qədər çap edilmiş əsərlərinin də siyahısını verir.

Səfiyyəddin aşağıdakı risalələrin müəllifidir: onlardan ikisi öncədən adlarını çəkdiyimiz musiqi nəzəriyyəsi üzrə fundamental risalələr olan «Kitabül-ədvar və mərifətün nəqamü vələdvar» və ya qısaca «Kitabül-ədvar», yəni «Dairələr kitabı», onu «Dövlər, çevrələr», «Musiqi modusları haqqında kitab», «Melodiyalar haqqında kitab» kimi tərcümə edirlər. Müxtəlif mənbələrdə bu kitabın adının tərcüməsi müxtəlif cür də verilir.

Səfiyyəddinin ikinci əsəri «Ər-risalet Əş-Şərəfiyyə-fi-n-nisab ət-Təlifiyə» və ya qısaca «Risalei-Şərəfiyyə» və ya elə «Şərəfiyyə» adlanır. Bu əsər «Kompozisiyasının əsasları haqqında «Şərəfiyyə» risaləsi» kimi də tərcümə edilir, ya da «Musiqidə nisbətər haqqında risalə» kimi də verilir. Səfiyyəddin bu əsərini sevimli şagirdi Şərafəddin Haruna ithaf etmiş, onun adına, şərəfinə yazmışdır.

Səfiyyəddinin digər risalələri bu ikisi qədər məşhur olmasa da, onların adlarını çəkməyi lazım bilir.

«Əl-iqa», yəni ritm haqqında risaləsi farscadır, risaləni ilk dəfə türk dilinə çevirən Şükrullah Amasyalı olmuşdur.

«Fi ülmül əl-əruz və qəvafi və –I bədi» əruz elmi, qafiyələr və üslubiyyət haqqında kitab ərəbcədir.

Səfiyyəddin Urməvinin bütün risalələri musiqi və şerin nəzəri məsələlərinə həsr edilmişdir. Qeyd edildiyi kimi, onun elmi əsərləri ərəb dilində, yalnız «Əl-iqa» risaləsi farsca ya-

zılmışdır. Səfiyyəddin «Kitabül-ədvar» risaləsini 1252-ci ildə Bağdadda xəlifə Müstəsimə təqdim etmişdir. XV əsrin türk musiqi alimi, tarixçisi, dövlət xadimi Əhməd oğlu Şükrullah (1388–1470) Səfiyyəddinin «Kitabül-ədvarı»nı «Tərcümeyi kitabül-ədvar» adıyla türk dilinə çevirmişdir. O, bu yazısına türk musiqisi və musiqi alətləri haqqında 22 fəsildən ibarət yeni məlumat dəxi əlavə etmişdir. Əhməd oğlu Şükrullahın həmin əlyazmasının bir nüsxəsi görkəmli türk musiqişünası Rauf Yekta bəyin (1878–1935) şəxsi kitabxanasında saxlanılır.

İran musiqi tarixçisi Abbas Əzavi Səfiyyəddin Urməvinin «Kitabül-ədvarı»nın bəzi fəsillərinin Şükrullahın tərcüməsində əsrin əvvəllərində İstanbulda çıxan «Şəhbal» toplusunun son nömrələrində çap edildiyini göstərirdi. Risalə sonralar fars və fransız dillərinə tərcümə edilmişdir.

«Kitabül-ədvar» faksimile şəklində Hüseyn Əli Məhfuz tərəfindən onun müqəddiməsi ilə Bağdadda 1961-ci ildə «Kitabül-ədvar fi mərifətün nəqam və ədvar» adıyla çap edildi.

1980-ci ildə yenə Bağdadda Haşım Məhəmməd ər-Rəcəb tərəfindən «Səfiyyəddin Əbdül Mömün əl-Urməvi əl-Bağdadi»nin «Kitabül-ədvarı» adıyla çap edildi. Əvvəlcə Səfiyyəddinin tərcümeyi-halı verilmişdir.

«Kitabül-ədvar»ın hələ ki, son nəşri 1986-cı ildə Qahirədə Qəttas Əbdülməlik və Əhməd əl-Hifni tərəfindən həyata keçirilmişdir.

Fransız alimi Baron Karra de Vo «Kitabül-ədvarı» fransız dilinə ixtisarla tərcümə etmişdir.

Baron D'Erlanje isə özünün altı cildlik «Ərəb musiqisi» adlı monumental əsərinin üçüncü cildində «Kitabül-ədvarı»nı özünün mətnini deyil, ona yazılmış şərhlərin fransız dilinə tərcüməsini vermişdir.

Bəziləri bu mətni Səfiyyəddinin özünün əsəri kimi qələmə verirlər. Bəzən isə bunu D'Erlanjenin özünə aid edirlər. Bu şərhlər, əsərin sərlövhasında adı verilən naməlum «Mövlana Mübarək şaha» da aid edilir. Əslində isə bu şərhlərin müəllifi XIV əsrin böyük alimi Cürçani olduğunu elmi dəlillərlə ingi-

lis alimi Corc Farmer əsərə yazdığı giriş məqaləsində göstərmiş və isbat etməyə çalışmışdır.

Türk musiqişünası Yılmaz Öztünə isə bu şərhlərin Mövlana Mübarək şaha aid olduğunu iddia etmişdir.<sup>1</sup>

«Kitabül-ədvar» risaləsinin böyük əhəmiyyətini təsdiq edən daha bir vacib cəhət ondan ibarətdir ki, bu kitabın geniş yayılması və izah olunması üçün neçə-neçə müəllif onun şərhlərini vermişdir. İngilis alimi Corc Farmer Cürcaniyə aid etdiyi «Mövlana Mübarək şah üçün» yazılmış şərhləri bunların ən qiymətli sayır. Həmin bu şərhlərin fransız dilinə tərcüməsini, dediyimiz kimi, alim Rodolf D'Erlanje öz əsərinin üçüncü cildində vermişdir. Səfiyyəddin Urməviyə həsr edilmiş bu cildin giriş məqaləsinin əhəmiyyətini nəzərə alaraq, onun üzərində daha ətraflı dayanacağıq. Həmin məqalədə Farmer ən əvvəl bu şərhin mübahisələr doğuran sərlöv-həsini araşdırır, şərhin nə üçün məhz Cürcaniyə aid edildiyini inandırıcı surətdə isbat edir. Farmer yazır ki, bu böyük əsərin səhifələrini vərəqlədikcə onun müəllifinin geniş erudisiyasıyla tanış oluruq. O, yalnız bir musiqçi deyil, həm də nəzəriyyənin mükəmməl bilicisi, musiqi praktiki, gözəl riyaziyyatçı, akustika, fizika, fiziologiya, məntiq və fəlsəfə üzrə mütəxəssisdır. Qeyri-ixtiyari bu nəticəyə gəlirsən ki, bu gözəl əsərin müəllifi dövrünün ən böyük zəkalarından biridir. Farmer fikrini davam etdirərək yazır ki, məlum olduğuna görə bu şərhlər 1375-ci ildə yazılmışdır və Farsa, Gırmana, Kürdüstana rəhbərlik edən Müzəffərid sülaləsindən olan Soltan şah Şücayə ithaf edilmişdir. Əgər əsərin yalnız başlanğıcını araşdırsaq, onda elə təsəvvür oyana bilər ki, müəllif naməlum Mübarək şahdır. Əslində isə başlıq müəllifin adını deyil, tədqiqatın kimə ithaf olunduğunu göstərir. «Mübarək» sözünün şəxs adı kimi yox, sifət kimi işləndiyini nəzərə alsaq sərlöv-hə belə oxunmalıdır. «Əl-Ədvar» risaləsinə bizim Mübarək şah üçün yazılmış şərhlər. Farmer müqayisə üçün göstərir ki, əgər Böyük Britaniyanın «Virçiniya kitabı» haqda danışılarsa, onun kraliça Yelizaveta tərəfindən yazıldığı deyil, ona ithaf

<sup>1</sup> Yılmaz Öztünə. Böyük Türk Müsiki Ansiklopedisi. I Ankara, 1990, s. 263.

olunduğu söylənir. Güman ki, bu görkəmli əsərin müəllifi öz dövrünün qabaqcıl alimi Əli ibn Məhəmməd Əli Səid əl-Şəfi əl-Cürcani olmuşdur. Bu tədqiqatı ən böyük ehtimalla yalnız ona aid etmək olar. O, şair, Hafiz və hüquqşünas Əl-Taftazi ilə bərabər şah Şücanın himayəsi altında yaşamışdır. Farmer yazır ki, Cürcaninin bir çox tədqiqatları bizə gəlib çatmışdırsa da, biz bu alim haqqında çox az şey bilirik. Əsərlərindən aydın olduğu kimi Cürcani bir sıra elmlərə vəqif idi. Onda fitri tənqidçilik və şərhçilik istedadı vardı. Tusinin astronomiyaya aid risaləsinə və əl-Sacavəndinin hüquq barədə risaləsinə yazdığı şərhlər bu janrın klassik nümunələri sayılır. Musiqi elminə aid şərhlərinə gəldikdə Səfiyyəddinin «Kitabül-ədvarı» (Cürcani onu «Risalə əl-Ədvar» adlandırır) bir asıqlıqdır ki, o, dəlillərini ona asır.<sup>1</sup>

Müəllif orijinal, yalnız özünə məxsus fikirləri söyləyir. Cürcani yazır ki, tibb dərslərini bitirdikdən sonra onun başına musiqi nəzəriyyəsi ilə məşğul olmaq fikri gəlmişdir. Əslində səs üzvləri haqqında qiymətli düşüncələr elə buradan irəli gəlirdi. Farmer qeyd edir ki, Cürcanidən əvvəl heç kəs insan səsinin mexanizmini belə dolğun və parlaq təsvir etməmişdir (hər halda ərəb dilli müəlliflər arasında).

Farmerin qeyd etdiyi kimi, şərhlərdə biz elə məlumatlara rast gəlirik ki, onları digər əsərlərdə axtarmaq mənasızdır. Məsələn, buradakı ladlar siyahısında biz tamamilə yeni adlar və formalar tapırıq. Onlardan bəzilərinin yaranması, hər halda adlarının yaranması çox qədimdir. Məsələn «Mixracan» kimi. Bərbədin «ləhnlərindən», melodiyalarından biridir.

Farmer belə hesab edir ki, bu siyahının köməyi ilə ladların adlarını bərpa etmək olar. Farmer Cürcaninin bu şərhlərini Fərabinin «Kitab əl-musiqi əl-Kəbir» əsərindən sonra ərəb musiqi ədəbiyyatının ən böyük abidəsi hesab edir. Farmerin fikrincə Cürcaninin bu əsərini digərlərdən üstün qoyan müəl-

<sup>1</sup> D'Erlanger B.R. La musique arabe. Tome Trolsleme. Paris, Librairie orientaliste Raul Genthner, 1938, v. 172, (Fransız dilindən tərcümə bizimdir).



lifin mövqeyidir, onun fənnə tənqidi münasibətidir. Cürcani üçün özündən qabaqkı müəlliflərin böyük nüfuzlarının elə bir əhəmiyyəti yoxdur. O, həmin alimlərin səhvlərini tapan kimi, onları ciddi tənqiddə tuturdu. Cürcani obyektiv qiymətverici kimi çıxış edir, yalnız elmi həqiqətin mənafeyini güdürdü. Farmer Cürcaninin əsərini o dövrün Avropa musiqişünaslarının tədqiqatları ilə müqayisə edərək yazır ki: «Şərh Mövlana» bürkü otaqda meh əsməsi təsiri oyadır.

Farmer Səfiyyəddin haqqında yazdığı məqaləsini belə fikirlə başlayır: «Səfiyyəddin Urməvinin adı ərəb musiqi tarixinin səhifələrini işıqlandıran, ona nur saçan adlardandır. «Kitabül-ədvar» və «Risalei-Şərəfiyyə»nin müəllifi doğrudan da «Sistemçilik» məktəbinin yaradıcısıdır. Ondan sonra gələn bütün ərəb, fars, türk dilli müəlliflərin hamısı onun nəzəriyyəsinin davamçılarıdır».<sup>1</sup>

Şübhəsiz, biz qərb tədqiqatçılarının – Fərabî, İbn-Sina və Urməvi kimi alimlərinin ərəb adlandırılmalarını qeyd edərkən, əslində onların ərəb dilində yazan Orta Asiyalı, Urməvinin isə Azərbaycan mənşəli olduqlarını unutmamalıyıq.

Səfiyyəddin Urməvinin digər tədqiqatı «Risalei-Şərəfiyyə»si 1270-ci illərdə yazılmışdır. Risalənin adı müxtəlif nüsxələrdə müxtəlif cür verilmişdir. Məsələn, Parisin Milli kitabxanasında olan nüsxənin adı «Ər-Risaleyi-Şərəfiyyə Fi-n-nisabit-Təlifiyə» şəklindədir. Baron Rodolf D'Erlanjenin fransızcaya tərcümə etdiyi nüsxə budur. Bu tərcümə D'Erlanjenin altı cildlik əsərinin üçüncü cildində çap edilmişdir.

Fransız alimi Karra de Vo 1891-ci ildə Parisdə fransız dilində çıxan «Jurnal Aziatik»də dərc olunmuş məqalələrində oxucuları Səfiyyəddin Urməvinin «Risalei-Şərəfiyyə»si ilə tanış etmişdir<sup>2</sup> (Jurnal çox kiçik tirajla çıxmışdır).

Bəziləri bu yazıları «Şərəfiyyə»nin tam tərcüməsi hesab etmişdir. Əslində fransız alimi Urməvinin əsərinin daha çox məzmununu nəql etməklə kifayətlənmişdir. Karra de Vonun

rəyincə Səfiyyəddin «Şərəfiyyə» risaləsi bir neçə əlavələrlə Fərabî risaləsinin konspektindən başqa bir şey deyildir. Karra de Vonun bu fikrini başqa bir alim Qroive də öz musiqi lüğətində təsdiq edir. Farmerin rəyincə bu fikir Səfiyyəddinə aid edilə bilməz, «Şərəfiyyə» əslində orijinal əsərdir. Doğrudur, Səfiyyəddin Fərabî və İbn-Sinadan bütöv parçalar sitat gətirir. Lakin tədqiqatın səpgisi, onun fənnini nəzərə alsaq, müəllif başqa cür edə bilərdimi? Farmer qeyd edir ki, «bizim dövrdə fizikanın və fiziologiyanın səsə aid qanunlarını xarakterizə edərkən Helmholsun təcrübələrini nəzərə almamaq olarmı?» Fikrini davam etdirərkən Farmer yazır: «Səfiyyəddin səsi və onun fiziologiyasını öyrənərkən böyük sələflərindən yalnız onların təyinlərinin qeyri-dəqiq olduğunu göstərmək üçün sitat gətirir və bu halda o, özünün fizik kimi üstünlüyünü nümayiş etdirir».<sup>1</sup>

Janrlar bölməsində Səfiyyəddin nə Fərabidən, nə də İbn-Sinadan heç bir şey götürməmişdir. Problemin öyrənilməsi, işlətdiyi terminologiya isbat edir ki, Urməvi bilavasitə yunan müəlliflərinə əsaslanmış və onların irsinə də həmişə gözüaçıq və tənqidi yanaşmışdır.

Corc Farmer D'Erlanjenin bu tədqiqatı haqqında yazır ki, bu əsər zəhmətkeş insana abidə olaraq qalacaq. Musiqişünaslar böyük ərəb nəzəriyyəçilərinin irsinin öyrənilməsi və hifz olunması üçün ona minnətdar olmalıdırlar.

Farmerin fikrincə Səfiyyəddin həm musiqi nəzəriyyəsinə, həm də təcrübəsinə göstərdiyi ən böyük xidmət – «Sistemçilik» məktəbini yaratmasıdır. Hərçənd Helmhols, həm də Ellis belə hesab edirlər ki, bu sahədə birincilik ona aid deyil, lakin tabulaturanın əsl yaradıcısı Səfiyyəddin Urməvi olmuşdur. Helmhols hətta belə hesab edir ki, «Sistemçilik nəzəriyyəsi» hələ Sasanilər dövrünə aiddir. Farmer isə yazır ki, bu dövrdən həmin mətləbə dair bizə heç bir məlumat çatmamışdır. Land isə belə hesab edir ki, bu prinsipin əsasını «İxvan üs-Səfa» risaləsində axtarmaq lazımdır. Farmer həmin fikrə də

<sup>1</sup> D'Erlanger B.R. La musique arabe. Tome Troisième. Paris, Librairie orientale Raul Genthner, 1938, v. 172.

<sup>2</sup> Karra D'Vo Journal Asiatique. Paris, 1891, v. 279.

<sup>1</sup> Farmer H.G. Preface, v. 10. D'Erlanger B.R. La musique arabe. III Paris, 1938.

etiraz edir: O deyir ki, bu risalədə bu fərziyəni təsdiq edən heç bir şey tapa bilmirik. Fetis də bu cədvəlin əl-Kindidə və əl-Sərəhsidə məxsus olduğu gümanını ortaya atdığı zaman həqiqətdən çox uzaq idi. Əl-Kindinin bizə üç-dörd əsəri çatmışdır. Həmin müəllif «Mücənnəb»in Pifaqor limmasına keçirilməsində yaranan çətinliyi yaxşı bilirdi. Fetis əl-Sərəhsiyə müraciət etdikdə səhvə yol vermişdir, çünki onun heç bir risaləsi bizə çatmamışdır.

Sonra Farmer qeyd edir ki, Avropa musiqişünaslarında «Sistemçilik cədvəli» haqqında uzun müddət səhv təsəvvür olmuşdur. Bu da Vilotto və Kizevetterin işlərindən başlamışdır. Vilotto ərəb musiqisinə həsr olunmuş məşhur «Misrin təsviri» əsərində (Paris, 1809–1826) ərəb musiqisinə aid fəsillərin tərtibçisidir. O, nə şərqsünas, nə də riyaziyyatçı idi. Məlum deyil ki, nəyə görə o, sistema qammasının 17 bərabər 1/3 intervaldan ibarət olduğunu iddia etmişdir.

Kizevetter də özünün «Ərəblərin musiqisi» tədqiqatı ilə məşhur olsa da (Leypsiq 1842), əvvəla, alim kimi bu cür tədqiqatlara hazır deyildi. Kizevetter cədvəlin əsasında olan düsturun bölünməsinə verir, lakin bu düsturu dəqiq tədqiq etməkdənsə, daim 1/3 ton olan intervallardan danışır.

Farmer qeyd edir ki, bu müəlliflər musiqişünasların böyük qismini yanlış yola salaraq, 1/3 ton haqda gülünc nəzəriyyəsinin əsiri olmuşdur. Bunların arasında Fetis, Engel, Rovbotan, Riman musiqişünas idilər. Leyn isə musiqidən xəbəri olmayan şərqsünas idi. Farmerə görə onların səhvləri bağışlanmazdır, bir də ona görə ki, bu vaxt artıq Lyabodun «Qədim və müasir musiqi təcrübəsi» (Paris, 1870) əsəri çıxmışdı. Həmin tədqiqatda sistem cədvəli haqda dəqiq məlumat verilmişdi. Farmerin dediyi kimi bu məlumat elm aləmində uzun zaman naməlum qalmışdır. Landın və Ellisin tədqiqatlarından sonra məsələ aydınlaşmışdır. Həqiqətdə bu cədvəl nədən ibarət idi?

Artıq yuxarıda qeyd olundu ki, qədim məktəbin musiqiçiləri tərəfindən qəbul edilmiş cədvəl hələ tam mükəmməl deyildi.

Bu məsələdə Səfiyyəddin Urməvinin sistemi dönüş yaratdı. Onun yaratdığı sistem Helmholsun fikrincə «Pifaqor sisteminə baş verən həlledici tərəqqi idi.» Bunu Farmer də təsdiq edərək yazır ki, «həqiqətdən uzaqlaşmayaraq deməliyə ki, onun sistemçilik nəzəriyyəsi XVI əsrə qədər bütün Yaxın və Orta müsəlman Şərqində məşhur olmuşdur».

D'Erlanjenin üçüncü cildində verdiyi şərhlərə biz hələ tədqiqatımızın sonrakı bölümündə qayıdacağıq. İndi isə Səfiyyəddin Urməvinin əsərlərinin əlyazma nüsxələrinin siyahısıyla işimizin bu hissəsini tamamlayırıq.

Məlumdur ki, musiqi haqqında risalələrin böyük hissəsi bizə müəllif orijinallarında deyil, sonrakı vaxtlarda olunmuş kopyalar şəklində çatmışdır.

«Kitabül-ədvar» risaləsinin əlyazma nüsxələri də dünyanın müxtəlif kitabxanalarında saxlanılır. Bu siyahını aşağıda gətiririk:

- Peterburq Universitetinin Şərq fakültəsinin kitabxanası, №474,
  - London, Britaniya universiteti muzeyinin şərq şöbəsi, №136 və №1660,
  - Oksford Bodlean kitabxanası, №521,
  - Parisin Milli kitabxanası, №2865,
  - İstanbul, Nuru-Osmaniyyə kitabxanası, №3653 və №3654,
  - İstanbul, Məmməd Fateh məscidi, №3661,
  - Tehran, deputatlar məclisi kitabxanası, №1,
  - Nyu-York, Kolumbiya Universitetinin kitabxanası, №306,
  - Berlin Dövlət kitabxanası, №105,
  - İstanbul, Ayasofya muzeyi kitabxanası, №2413,
  - İstanbul, Atif əfəndi kitabxanası, №1598,
  - Hollandiya, Leiden Universitetinin kitabxanası, №175.
- Müasir ərəb bibliografi Əbdül Həmid əl Əluçi isə «Şərəfiyyə» risaləsinin əlyazmasının yerlərini və sifrlərini müəyyənləşdirmişdir. Bu siyahını da gətiririk:
- Vyana, dövlət kitabxanası, №1515,
  - Misir Darül kitabı fizun cəlilə, №8 və №348,

- İstanbul, Ümum Bayazed kitabxanası, №4524,
- İstanbul, Topqapı sarayı kitabxanası, №2130,
- İstanbul, Vəli Əfəndi kitabxanası, №2167,
- Oksford Bodlean kitabxanası, №115,
- Roma, Vatikan kitabxanası, №3193,
- Berlin, dövlət kitabxanası, №5506,
- Paris Milli kitabxana, ərəb kitabları fondu, №2479.

Lakin Əbdül Həmid əl Əluçinin siyahısında İstanbulun Nuru-Osmaniyyə kitabxanasındakı №3131 və №3648 altında saxlanılan nüsxələr göstərilməmişdir.

Bizim sifarişimiz və iştirakımızda «Kitabül-ədvar» ərəb dilindən rus dilinə İstanbulun Nuru-Osmaniyyə kitabxanasında saxlanılan nüsxələrin əsasında, №3653 və №3654 ərəbşünas T.Həsənov çevirmişdir ki, ona öz böyük minnətdarlığımızı bildiririk.

1940-cı illərdə Üzeyir Hacıbəyovun təşəbbüsü ilə bu əlyazmaların fotokopiyası çıxarılmışdır və hal-hazırda Bakıda Akademiyanın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun arxivində saxlanılır, №535.

Mütəxəssislərin fikrincə bu əlyazmalar «Kitabül-ədvar»ın ən gözəl nüsxələridir.

«Şərəfiyyə» risaləsinin tərcüməsi isə İstanbulun Nuru-Osmaniyyə kitabxanasındakı №3133, №3648 nömrələri altında olan nüsxələr üzrə edilmiş və həm də D'Erlanjenin «Ərəb musiqisi»nin III cildində verilən nüsxədən, fransız dilindən tərcümə edilmişdir. Eləcə də Karra de Vonun fransızcaya etdiyi tərcüməsindən də istifadə edilmişdir.

## İKİNCİ FƏSİL

### SƏFİYƏDDİN URMƏVİNİN «KİTABÜL-ƏDVAR» RISALƏSİ

Səfiyyəddin Urməvinin elmi irsi dedikdə biz ilk növbədə alimin ümumdünya şöhrəti qazanmış iki risaləsinə «Kitabül-ədvar»ı və «Şərəfiyyə»ni nəzərdə tuturuq. Bu tədqiqatda biz hər iki risalədə əks olunmuş nəzəri və estetik problemləri araşdırmağa çalışacağıq. Hər iki risalədə qoyulan eyni problemlərdən, misal üçün, səs nəzəriyyəsini təkrarlamaq üzündən ümumiləşdirib bir yerdə, digərlərini isə ayrı-ayrılıqda təhlil edəcəyik. Qeyd etməliyik ki, «Kitabül-ədvar»ın bütünlüklə tərcüməsi və təhlili bizdə ilk dəfədir ki, görülür. «Şərəfiyyə»ninki heç qismən də görülməmişdir.

S.Urməvinin «Kitabül-ədvar»ı 15 fəsildən ibarətdir.

Onun birinci fəslə səsə, onun keyfiyyətinin müəyyənlişməsinə həsr edilmişdir. İkinci fəsildə müəllif pərdələrin bölüm qaydalarını təqdim edir. Üçüncü fəsil intervallar və onların nisbətləri məsələlərinə həsr edilmişdir. Dördüncü – dissonantlığın səbəbləri haqqındadır. Beşinci – tetraxordları, pentaxordları və onların nisbətlərini göstərir. Altıncı fəsil dairələrə, yəni muğam dairələrinə həsr olunur. Yeddinci fəsildə müəllif iki simli alətlərdə çalma qaydalarından danışır. Səkkizinci – ud haqqında, onun səs düzümü və udda muğam dairələrinin ifa olunması haqqındadır. Doqquzuncu – məşhur, çox yayılmış muğamların adlarını təqdim edir. Onuncu fəsil muğamlarda səslərin paralelliyi haqqındadır. On birinci – muğam dairələrinin transpozisiyasını göstərir. On ikidə – udun qeyri-adi sazlaşmasından danışılır. On üç – ritm məsələlərinə və onların dairələrinə həsr olunur. On dörd – muğamların emosional təsiri haqqındadır. On beş – musiqi təcrübəsinin başlanğıcını nümayiş etdirir.

Səfiyyəddin Urməvi «Kitabül-ədvar» və «Şərəfiyyə» risalələrini orta əsrlərə xas olan ənənəylə – Allaha müraciətlə başlayır. «Kitabül-ədvar» risaləsində deyilir: «Əmrlərinə tabe olduğum və qəlbinin istəklərinə əməl etməkdə xoş əlamət gördüyüm mənə tapşırırdı ki, onun üçün müəyyən intervallar və silsilələr haqqında, ritmik dairələr və onların növləri haqqında qısa məlumat yazım, bu elmə və təcrübəyə bir xeyir versin. Onun tapşırığına itaətkarlıqla əməl edərək, mən hafizəmdə olanları yazdım. Bu sənəti diqqətlə öyrənən, əvvəllər bilmədiyi və çoxusunu zamanın məhv etdiyi bir sıra şeylərə vaqif olar.»<sup>1</sup>

Adətən orta əsr alimlərinin risalələrində girişdən sonra musiqinin yaranmasına, «musiqi» termininin müəyyənləşdirilməsinə aid bölmələr verilir. Urməvinin risalələrində belə bölmələrə rast gəlmirik. Bu fakt «Kitabül-ədvar» risaləsinə yazılmış şərhlərdə belə izah olunur: «Əsərlərinə bitginlik vermək naminə alimlər əvvəldə müraciət etdikləri elmin tərifi açır, onun əsas prinsiplərini və tətbiq sahələrini göstərirlər. Əgər bizim müəllif (yəni, Səfiyyəddin Urməvi – Z.S.) bu məsələlərdən vaz keçirsə, bunun yalnız bircə səbəbi var: o, elə məsələlərə qurşanmışdır ki, onları bilmək bütün bu sənətlə məşğul olanlar üçün daha vacibdir».<sup>2</sup>

Alim hər iki risalənin birinci fəslini səsə, onun əsas xüsusiyyətlərinə, fiziki və musiqi xassələrinə həsr edir, səsin tərifini verərək, onu tədqiq edir. Biz də birinci problem kimi təhlilimizi bu mövzudan başlayırıq.

S.Urməvi «Kitabül-ədvar»da «Nəqamə» terminini səs və ton mənasında işlətməmişdir. «Şərəfiyyə»də isə «sövtü» musiqi sədasi və səsi kimi vermişdir. D'Erlanje isə «Nəqamə»ni nota kimi tərcümə edib işlətməmişdir.

«Kitabül-ədvar»da Urməvi «Nəqamə»ni aşağıdakı şəkildə müəyyənləşdirir: «Nəqamə» (ton) vaxt ərzində, hansısa zillik

<sup>1</sup> Səfiyyəddin Urməvi «Kitabül-ədvar». Nuru Osmaniyyə, №3654, v. 2a.

صفي الدين الأرموي كتاب الأوتار في معرفة النغم والأوتار

<sup>2</sup> D'Erlanger B. R. La musique arabe, Tome Troisième. Paris, Librairie orientale Raul Genthner, 1938, v. 172.

və bəmlik səviyyəsində davam edən səsdir ki, ona təbii meyli duyursan. Hər tonun yüksəkliyi və aşağılığı etibarilə öz nəzərəsi, yəni ekvivalenti var. «Nəqamə»ni yalnız başqasıyla müqayisə etdikdə onun zil və ya bəm olması barədə danışmaq olar.

Belə ki, simin ortasından alınan ton bütün simin səslənməsiylə müqayisədə zil, çərək simdən alınan səslə müqayisədə bəmdir. Eləcə də çərək tondan alınan səs simin orta tonuyla müqayisədə zil, simin səkkizdə birindən alınan tonla müqayisədə isə bəmdir. Bu tonların hər biri başqasıyla analojidir və onların hər biri kompozisiyada digərini əvəz edə bilər».<sup>1</sup>

Urməvi burada səslənmənin zil və bəm olmasının səbəbləri haqqında söz açır və bunu belə izah edir:

«Bəm səslənmənin səbəbləri uzun, yoğun və gərilməmiş simdir. Nəfəsli alətlərdə isə səbəb nəfəs yerinin genişliyi və uzaqlığıdır. Zil səslənmənin səbəbi isə bunun tam əksidir, yəni qısa, nazik və gərilməmiş sim, dar deşik və onun nəfəs verilən yerə yaxınlığıdır».<sup>2</sup>

Yuxarıda bəhs etdiklərimiz «Kitabül-ədvar» risaləsinin bütün ilk fəslini təşkil edir.

«Şərəfiyyə» risaləsinin beş fəslinin hər birini müəllif bəhs adlandırır. «Şərəfiyyə» risaləsinin də ilk bəhsi səs məsələsinə həsr olunur. O elə belə də adlanır: «Səs (sövt) və bütün ona aid olanlar».

Urməvi «Şərəfiyyə»də həmin məsələyə çox geniş yer verir. Başlanğıcda biz onun digər alimlərin bu barədə fikirlərinə bəzi hallarda şübhəylə yanaşdığını, onlarla razılaşmadığını görürük. Risalədəki bu ilk bəhsi alim 11 kiçik bəndlər şəklində verir. İlk bənddə o böyük alim Şeyx Əbu Nəsr əl-Fərabinin fikrini gətirir:

«Bəzi cisimlərə təzyiq göstərəndə, onlar buna dözmür və tabe olurlar. Belə cisimlər aşağıdakılardır: yumşaq xəmir kimi öz içlərinə yoğrulmuş cisimlər, deşilib keçilən sıyıq mayelər, habelə, heç bir müqavimət göstərmədən ilk zərbənin istiqə-

<sup>1</sup> «Kitabül-ədvar», v. 3b.

<sup>2</sup> Elə orada.

mətində yönələn cisimlər. Yuxarıda göstərdiyimiz hər üç halda zərbə zamanı heç bir səs çıxmır».<sup>1</sup>

Sonra o deyir: «Başqa hallarda zərbə almış cisim ona tab edir, içinə çəkilir, içinə buraxmır, habelə təkan istiqamətinə yönəlmir. Bu elə hallarda olur ki, cisim bərkdir və onunla toqquşan cismi möhkəmlik cəhətdən üstələyir. Belə halda toqquşmadan səs çıxır. Və sonra:

Zərbə – bərk cismin öz hərəkəti nəticəsində doğan təzyiqli göstərdiyi başqa cisimlərlə toqquşmasıdır. Sonra qeyd olunur ki, «hava öz-özlüyündə qamçıyla qamçılanan zaman səsin yaradıcısı ola bilər».

İkinci bənddə Urməvi əl-Fərəbinin yuxarıda gətirdiyimiz fikirlərindən yaranmış bəzi şübhələrini göstərir. Məsələn, o, aşağıdakı fikri gətirir: «bütün bu hallarda həmin cisimlərə vurulan zərbə heç bir səs çıxarmır».

Urməvi yazır: «Müəllif bununla demək istəyir ki, səsin çıxarılması cismə zərbə vuranın deyil, zərbə alan cismin öz keyfiyyətindən asılıdır. Ancaq bu düz deyil. İki daşın bir-birinə dəyməsindən çıxan səs, ancaq vuran və ya əksinə, yalnız vurulan daşa aid ola bilməz».<sup>2</sup> Urməvi iddia edir ki, digər tərəfdən cismin zərbə zamanı sınıması, zərbəni öz içindən buraxması, başqa cismin həmləsiylə dəyişməsi, yaxud yox olması, səsin mövcudluğu və qeyri-mövcudluğu baxımından vacib və kifayət dərəcəli şərt sayıla bilməz.

Urməvi qeyd edir: «Hansı bir səbəbdənsə bir cisim başqasıyla toqquşarsa, mən sadəcə olaraq onu deyə bilərəm ki, səs zərbə müqavimətlə rastlaşarkən çıxır və əksinə, müqavimət yoxsa səs də eşidilmir. Və hətta əgər cisimlərdən birisi, ya bəlkə hətta ikisi də sınırsa, ya biri digərinin içərisinə buraxılırsa, yaxud da, birinin həmləsi nəticəsində başqası yerini dəyişir və yoxa çıxırsa, bu heç də mənim fərziyyəmi inkar etmir. Doğrudan da, cisim parçalandığı zamanda da səs çıxır.

bilər. Məsələn, parçanın cırılması zamanı çıxan səs bu qəbildəndir».<sup>1</sup>

Müəllif davam edir: «Cisim sınımaya da bilər, öz içindən heç nəyi buraxmaya da, yerini dəyişməyə də bilər və bununla bərabər, bütün bunlarsız müqavimət göstərə və səs çıxarda bilər».

Urməvi əl-Fərəbinin aşağıdakı tərifini göstərir: «Bir möhkəm cismin başqasıyla təması nəticəsində onun özündən təkan yaranır». Bu tərif Urməvi əl-Fərəbinin öz fikriylə təkrar edir: «Hava özü də qamçıyla qamçılanan zaman səs çıxarda bilər...»<sup>2</sup>

Urməvi belə deyir: «Səs yalnız havadan çıxmır. O vuran cisimdən də, yəni yuxarıdakı misalı götürsək, qamçıdan da yaranır. Bəzən müəllif səmtlərdən gələn hava axınları da toqquşa və səs çıxara bilərlər. O ki qaldı təkanın hərəkətin nəticəsi olması şərti, bu ancaq tautologiya – söz oyunudur. Başqa cür desək, səsin yaradıcısı və toxunularaq səs yaradan cisim haqqında fikrin ayrı şəkildə təkrarıdır».<sup>3</sup>

Urməvinin rəyincə səsin yaranmasının səbəbi onun bilavasitə yaxınlığında olan havanın sıxlaşmasıdır: bir hava titrəyişi başqasına təsir edir və bir-birinə ötürülə-ötürülə ehtizaza gəlmiş hava nəhayət, eşitmə üzvlərinə çatır. Məhz o vaxt biz səsi eşidirik. Səsin havadan gəlməsindən asılı olmayaraq biz onu eşidirik, bu havanın sirkulyar və dairəvi dalğalarının nəticəsidir. Eynilə axma suya daş atarkən onun üzündə gördüyümüz dalğa çevrələri kimi. Bəzi hallarda səs zəifləyir, bəzi hallarda zəifləmir, çünki birinci halda səs küləyin əksinə yayılır, ikinci halda isə üzü küləyədir.

Üçüncü bənddə Urməvi səsin yaranma nöqtəsinin məsafəsi və səsin qulağımıza çatması üçün lazım olan vaxt haqqında məlumat verir. Alim yazır ki, «bunu dərk etmək yerə pax vuran adamın əlini müşayiət etmək yetər. Görəcəksiniz ki, zərbədən sonra əl havaya qalxıb və yalnız bu zaman səs sizin

<sup>1</sup> «Şərəfiyyə», v. 3a.

<sup>2</sup> Elə orada.

<sup>1</sup> «Şərəfiyyə», v. 3a.

<sup>2</sup> Elə orada.

<sup>3</sup> Elə orada, v. 3b.

qulağınıza çatır. Əlbəttə, sizinlə onun arasındakı məsafə çox böyük olmalıdır ki, səs sizin qulağınıza çata bilsin. Əgər məsafə qısdırsa, səs və əlin hərəkəti eyni vaxtda qavranılır. Bu halda səs doğrudan da qulağa tez çatır. Biz udun üçüncü və dördüncü simlərinə toxunuruqsa, səsin qulağımıza çatması üçün çox az vaxt lazımdır».<sup>1</sup>

Alimin dediği kimi onların hər ikisi teldən ibarət cütləşmiş simlərdir. Aydın ki, yuxarıdan aşağı hərəkət edən və zərbə vuran mizrab əvvəl birinci, sonra ikinci simə toxunur, amma bu iki simdən çıxan səsi biz eyni bir vaxtda eşidirik.

Risaləsinin dördüncü bəndində Urməvi yazır ki, toqquşan cisimlər nə qədər möhkəmdirsə, çıxan səs də daha aydın, daha kəskindir və əksinə. O, Fərabinin fikrini gətirir: Bir cismin o birinə dəyən zərbəsi nə qədər güclüdirsə, səs də o qədər aydındır, zərbə nə qədər zəifdirsə, bundan çıxan səs də bir o qədər boğucudur.

Alim qeyd edir ki, Əbu Nəsr əl-Fərabi istisnası olmayan mutləq bir qanun müəyyənləşdirə bilməyib. Urməvi qeyd edir ki, əgər belə olsaydı, bir simli alətin müxtəlif kəskinliyə və yüksəkliyə malik olan pərdələrilə müxtəlif zərbələr vurmaqla tonlar almaq mümkün olardı. Əslində isə bu, məlum olduğu kimi, qeyri-mümkündür.

Alim tamamilə doğru olaraq göstərir ki, zərbə güclüdirsə, səs daha yüksək yox, daha intensiv çıxır. Və əksinə, zərbə zəifləsə, səs daha boğuc yox, daha yavaş çıxır.

Nəfəsli alətlərin, məsələn tütəyin tonlarının təcrübəsinə əsaslanaraq bu qanunu alırıq, çünki təzyiqin (məsələn, nəfəsin) gücünü artırmaqla eyni bir deşikdən çıxan səsin kəskinliyini artırmaq olar. Alimin fikrincə, məhz elə buna görə həmin alətdə səsin çıxması üçün cəmi səkkiz deşik var. Alətdənsə bu deşiklərin sayından qat-qat artıq miqdarda səs çıxır. Buna ya nəfəsin gücünün azalmasıyla, yaxud da hava çıxan deşiklərdən bəzilərinin qapanmasıyla nail olmaq mümkündür.

<sup>1</sup> «Şərəfiyyə», v. 3b.

Beşinci bəndin əvvəlində Urməvi əl-Fərabinin, İbn-Sinanın və başqa alimlərin fikirlərini gətirir. Məsələn, əl-Fərabə belə deyir:

«Musiqi sədasi müəyyən vaxt ərzində yarandığı cisimdən çıxan sadəcə səsdır».<sup>1</sup>

Şeyx Əbu Əli ər-Rəis musiqi sədasi başqa cür təyin edir: «Səda müəyyən vaxt davam edən və müəyyən yüksəkliyi olan səsdır».

Başqaları sədanın tərifinə «xoş təsir bağışlamaq» anlayışını da əlavə edirlər. Urməvi özü sədanın tərifini belə verir: «Səda materiyadır, onun forması kəskinlik və yüksəklikdir. Bunlar ayrılmaz vəhdətdirlər. Kəskinlik və yüksəklik ümumiyyətlə, sədanın xüsusiyyətləridir. Bundan başqa, səda möhkəm zəmin üzərində dartılıb aparılan hər hansı cisim kimi məhdudlaşmış və duyulan kəskinliyə və yüksəkliyə malik ola bilər, habelə kəskinliyin və yüksəkliyin müəyyən səviyyəsinə qalxa bilər. Bu dəyişkən səviyyə təmasda olan iki cisimdən birinin və ya hər ikisinin möhkəmliyinə uyğundur və onların ehtiyacına münasib şəkildə yaranan səs, heç də həmişə musiqi sədasi olmur. Deməli, musiqi sədasi və ümumiyyətlə, hər hansı səsin məxsus cəhəti olan başqa bir keyfiyyəti tapmaq lazımdır. Bu keyfiyyət aşağıdakı tərifdən doğa bilməz: «Sədaya təbii xoş meyl duyulması vacibdir». Axı bəzən elə olur ki, qulağımız xoş gəlməyən səsi bəyənmir, amma bu səs hər halda yenə də musiqi sədasi olaraq qalır».<sup>2</sup>

Altıncı bəndi Urməvi belə fikirlə başlayır: «Tutaq ki, iki səda var, onlar ya bərabərdir, ya da biri yüksək, digəri isə aşağıdır. Əgər biz bu iki sədanın müxtəlif səviyyələrini duyuruqsa, əgər dinləyərkən dəqiq qulaq onların bərabərliyini, yaxud birinin digərindən yarım ton, üçdə bir, ya dördüdə bir ton, ya mümkün olan nisbətlərin hər hansı başqası qədər üstünlüyünü müəyyənləşdirirsə, onda deməli, söhbət iki musiqi tonundan gedə bilər».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> «Şərəfiyyə», v. 4a.

<sup>2</sup> Elə orada.

<sup>3</sup> Elə orada.

Beləliklə, aydın olur ki, kəskinlik və yüksəklik səda və ton arasında spesifik fərqləndirmə vasitəsi deyil, bizim qarşıya qoyduğumuz şərtə də riayət olunmamışdır. Odur ki, musiqi tonunu aşağıdakı kimi səciyyələndirmək lazımdır:

Sədanın kəskinlik və yüksəklik dərəcəsinə görə hər hansı başqa sədayla müqayisə etmək mümkün deyilsə, heç bir sədadan, yüksəklikdən asılı olmayaraq melodiya yaratmaq olmaz.

Yeddinci bənddə Urməvi «Kitabül-ədvər»-in birinci fəslində bəhs etdiyi – sədanın yüksəklik və kəskinliyinin səbəblərini şərh edir. O yazır: «Simin uzunluğunun, habelə yoğunluğunun və gərilməsinin sədanın yüksəkliyinə çox təsiri var. Söhbət nəfəsli alətlərdən gedirsə, dəşiklərin böyüklüyü sədanın yüksəkliyinə təsir göstərir. Tütək kəsiyinin diametri və habelə havanın çıxdığı dəşiklərin arasındakı məsafə və ifaçının dodaqlarına qədər olan məsafə də sədanın yüksəkliyinə təsir edir. Kəskinliyin səbəbləri isə bunun əksinədir».<sup>1</sup>

Urməvi qeyd edir ki, bəzən nisbətən nazik və gödək simdən alınan səs daha uzun və yoğun simdən alınan səsə nisbətən aşağıdır. Buna səbəb, ikinci, üçüncü simin dartılmasıdır. Buna baxmayaraq tamamilə aydındır ki, nazik və gödək sim yüksək səslər çıxartmaq üçün daha yararlıdır».<sup>2</sup>

Səkkizinci bənddə Urməvi ikicə cümləylə insan boğazında səsin yaranmasından danışır. «Səslər insanın boğazında necə dəyişir. Səs insan boğazının dərinliyində güclü təkəndən yaranır, bu zərbədən əmələ gəlir. Odur ki, rahat nəfəs alanda, heç bir şey eşidilmir».

Doqquzuncu bənddə alim nəfəsli alətlərdən alınan səslərə qayıdır. «Nəfəsli alətlərə birdən-birə kəskin şəkildə hava dolanda bu hava alətin içindəki divarlara toxunur, sonra yoluna davam edir, ta onacan ki, qarşıdan gələn hava axınıyla toqquşur, əks təkan alır, geri çəkilib və çəkildikcə özü də

<sup>1</sup> «Şərəfiyyə», v. 4b.

<sup>2</sup> Elə orada.

təzyiq göstərir, itələyir, spiral üzrə hərhlənir. Hava bax beləcə gah yığılıb, gah genişlənərək səs çıxarır».<sup>1</sup>

Risələnin onuncu bəndində simli alətlərin çıxardığı səslərdən danışılır. Urməvi yazır: «Simlərə toxunanda onlar hərəkətə gəlir, təmasda olduqları havanı tərpədir, itələyirlər. O zaman havada müəyyən təkanlar əmələ gəlir. Hərəkətin səbəbi olan zərbə simlə kontakt bitəndən sonra da havada bu təkanlar davam edirlər. Bu zaman səs yayılır. Get-gedə təkanlar zəifləyir və onda səs də yoxa çıxır».<sup>2</sup>

On birinci bənd aşağıdakı cümləylə başlanır, «Səslərin bir neçə növ mövcudluğu vasitələri var, məhz bununla onlar aydın, ya tutqun, kəskin ya məlahətli, gur ya zəif olurlar». Alim qeyd edir ki, səslər tıntın adamın danışığında olduğu kimidirsə, deməli, dodaqlar kip bağlıdır, hava bir qədər ağızdan və bir qədər də burun pərlərindən çıxır. Səsin əsas xüsusiyyəti — kəskinlik və yüksəklikdir ki, yalnız bununla bir not başqa-sından, bir səs digərindən fərqlənir.

Sonra Urməvi səslərin estetik-psixoloji xarakterindən danışır. Hər hansı bir zahiri səbəbdənsə, insanın qəlbində qorxu, kədər, sevinc, xəcalət, qürur və bu kimi hisslər baş qaldırarkən, həmin hisslər bu və digər şəkildə səsə də ifadə olunur. Bütün bu keyfiyyətlər səsi hay-küydən fərqləndirir.

Urməvinin qeyd etdiyi başqa bir cəhət – ümumiyyətlə, bütün səslərə aid xüsusiyyətlər – fonemlərdə musiqi yaratmaqdır. Fonemlər bir-biriylə uzlaşaraq müəyyən ideyaların ifadəsi olan sözləri təşkil edirlər. Onların arasında notu xoşagəlməz edənlər də var, məsələn: Qa, Da, Hayn, Sad, Dad, Xaf (boğaz səsi). Ələlxüsus da bunları lazımi yumşaqlıqla tələffüz etməyəndə pis səslənir. Bununla Urməvi «Şərəfiyyə» risaləsində səs məsələlərinin tədqiqini bitirir.

Fransız alimi Karra de Vo Urməvinin «Şərəfiyyə» risaləsini Fransa oxucularına çatdırmış, hələ 1891-ci ildə Parisdə «Aziatik» jurnalının səhifələrində dərc etmişdir. Karra de Vonun mətniylə tanış olub onu orijinala müqayisə etdikdə,

<sup>1</sup> «Şərəfiyyə», v. 5a.

<sup>2</sup> Elə orada.

deməli ki, bu mətn müəyyən şərtlərlə verilib. Belə ki, nəzərdən keçirdiyimiz birinci fəsil haqqında fransız alimi yazır: «Birinci fəsil diqqətəlayiq saydıq. Əl-Fərabiyə diskusiya məraqlıdır və filosofun xeyrinə deyil. Alim kimi Fərabiyə çatmasa da, Səfiyyəddin faktlara diqqətli münasibəti ilə ondan üstündür. Musiqi tarixindəki bu kiçik münaqişənin öz mənası var. O göstərir ki, bizim zamanın bu qədər fəxr etdiyi elmi üsulların reformasının mahiyyəti nədən ibarətmiş. Fərəstunun məşhur davamçısı (yəni əl-Fərabî – Z.S.) müşahidələrə əsaslanmayan təriflər verir».<sup>1</sup>

Karra de Vo Urməviyə bir qədər yuxarıdan aşağı baxır və deyir ki, xəlifənin yanında sadə bir ud çalan (Səfiyyəddin – Z.S.) onu (əl-Fərabini – Z.S.) təkzib edə bilər. Sxolastika və Bekon arasında nə qədər böyük bir fərq!<sup>2</sup>

Beləliklə, Səfiyyəddin Urməvi nəzəri risalələrində tonlar və musiqi sədaları haqqında elmi dərinləşdirir və zənginləşdirir. Məlum olduğu kimi bu sahə hələ Urməvi sələflərinin – əl-Fərabinin, İbn-Sinanın və başqa alimlərin əsərlərində araşdırılmışdır. Lakin səsi onun yaranmağının fiziki qanunlarıyla əlaqədə tədqiq edən, öz müşahidələri və biliklərinə əsaslanaraq sələfləriylə mübahisəyə girişən Urməvi, fizik kimi onları üstələyir. Onlardan fərqli olaraq Urməvi musiqi tonunun adicə səs-küydən ayrılması kimi mühüm cəhəti açır.

O zamanın nəzəriyyəsində musiqi tonu müəyyən müddət davam edən və müəyyən yüksəkliyə malik olan səs kimi təyin olunurdu. Lakin Urməvinin doğru qeyd etdiyi kimi bu, musiqi tonu sayıla bilməz. Alim bir misal çəkir ki, «Hər hansı bir cismi yer üzərində sürüyüb apararkən, o, səs çıxarır, bu səsin yüksəkliyi cismin təbiətindən asılıdır, amma çıxan səs – ehtizazdır, titrəyişdir, musiqi sədası deyil».

Urməvinin verdiyi tərifə görə, musiqi sədası elə bir səsdır ki, onu yüksəkliylə müqayisədə ölçmək olur. Bu şərtlərsiz heç bir səs musiqi kompozisiyasının fənni ola bilməz.

Gördüyümüz kimi, Urməvi əl-Fərabinin bəhs etdiyi bir məsələyə – səsin mütləq yüksəkliylə razılaşmırdı. Əl-Fərabinin fikrincə səsin yüksəkliyi zərbənin gücündən, səsin aşağı düşməsi zərbənin zəifliyindən asılıdır. Bu fikrə etiraz edən Urməvi göstərir ki, həmin müddəə istisnasız qanun deyil. Urməvi səsin yüksəlməsini və enməsinə yüksək və aşağı tonların müqayisəsiylə müəyyənləşdirdi. Urməvinin bu qeydi tamamilə doğrudur və fizika qanunlarına uyğundur.

Musiqi elminin fizikanın səslər nəzəriyyəsindən əxz etdiyi və böyük alim Səfiyyəddin Urməvinin risalələrində araşdırılan problemlər bunlardır.

\* \* \*

Böyük alim, mahir ud çalan Səfiyyəddin Urməvi «Kitabül-ədvar» əsərinin çox əhəmiyyətli ikinci fəslində oxucuları ud<sup>1</sup> alətinin pərdələri ilə, daha dəqiq, o dövrün terminologiyası ilə desək, udun siminin dəstənlərə<sup>2</sup> bölünməsi ilə tanış edir. Urməvi bu haqda belə yazır:

«Dəstə simin müxtəlif hissələrində tonların (nəqamə) səsləndirilməsi yerini göstərmək üçün qoyulan nişanədir. Bu simin üzərində on yeddi ton vardır ki, bunların da üstündə melodiyə (əlhan) qurulur».<sup>3</sup>

Bu fəsildə alim Şərq tonlar sisteminin əsas səs qatırı olan on yeddi pərdəli qammanı oxuculara təqdim edir. Urməvi onun ekvivalentliyini (nəzir) göstərir və yazır ki, bu qammanın o biri oktavalarda da digər yüksəklikdə eynilə səsləndirmək mümkündür. O, bu fəsildə simin bölünməsinin mürəkəb sistemini təqdim edir. Bu bölünmə ekvidistant adı ilə də

<sup>1</sup> Ud Yaxın Şərq xalqlarının mizrabla çalınan ən qədim, dartımlı musiqi alətidir. Orta əsrlərdə şərq musiqi nəzəriyyəsinin inkişafında bu alətin əhəmiyyəti müasir dövrdə fortepianonun oynadığı rol ilə müqayisə edilə bilər. Ud alətində mahir ifaçı olan Urməvi öz nəzəri müddəalarını bu alətə əsaslanıb yaratmışdır.

<sup>2</sup> Dəstə-fars sözüdür, cam şəkli dəstəndir. Orta əsrlərdə musiqidə pərdə mənasında işlənirdi, yəni dartımlı simli musiqi alətlərinin qoluna bağlanan pərdələrdir.

<sup>3</sup> «Kitabül-ədvar», v. 4b.

<sup>1</sup> Karra D'Vo Journal Asiatigne. Paris, 1891, №18, v. 279.

<sup>2</sup> Elə orada.



tanınır. Bu sistemi izah edərkən, biz orijinalda olan ərəb hərfləri ilə yanaşı, aydın olmaq üçün kirili də veririk, həmçinin dəstanların adını notla qeyd edirik.

S.Urməvi udun simini düz xəttə bənzədərək onu A-M (A – F) hərfləri ilə işarə edir. Notlarla isə bu sim Do-Do<sup>2</sup> kimi qeyd edilir. Müəllif ən əvvəl bu simi iki bərabər hissəyə bölüb, onu ya-xa (E) hərfi ilə işarə edir. Bu da Do<sup>1</sup> səsini yeridir. Qeyd edək ki, bəzi alimlər «Kitabül-ədvar»ın mətninin xüsusi mürəkkəbliyini tamamilə doğru olaraq göstərmişlər. Risalə həm əski ərəb sözləri və anlayışları ilə zəngindir, həm də özünün sintaksisinə görə orijinaldır.

Beləliklə, müəllif simin aşağı və yuxarı hissələrinə sərhəd çəkərək, onun (müşt) hissəsini M (F) hərfi ilə, yuxarı kiçik xərək hissəsini A (əlif) hərfi ilə işarə edir. Bununla ehtiva olan da diapazonu müəyyən edilir. Bu'd zil küll ərəbcə oktava deməkdir – 1200 sent ölçüsündə müəyyən olunur. Simin yuxarı hissəsi onun ekvivalentidir. Müəllif qeyd edir ki, ya-xa (E) hərfi Do<sup>1</sup> hər hansı pərdənin yeri deyil. Daha sonra müəllif o biri on altı pərdəni müəyyən edir və onlar ya-xa (E) Do mütləq və ya açıq sim adlanan pərdə ilə birlikdə 17 pərdəli qammanı təşkil edirlər. Üç pərdə A-M siminin mütləqindən, yəni əsas tonundan, qalanları isə onun hissələrindən hesablanırlar.

Daha sonra Urməvi A-M simini üç hissəyə bölür və birinci hissənin sərhədini ya-a (A) hərfi ilə (sol notu) işarə edir. Bu bölgü vasitəsilə kvinta intervalı alınır. Bu'd zil xəms – 702 sentli. Sonra alim simi dörd yerə bölür, onun birinci hissəsinin sərhədini xa (C - fa) adlandırır. Bu kvarta intervalıdır. Bu'd zil ərəb'e – 498 sentli. Sonra o, fa-do parçasını da dörd yerə bölür və onun birinci hissəsinin sərhədini ya-ha (A - Sib) adlandırır.<sup>1</sup> Daha sonra müəllif simi doqquz hissəyə bölür və birinci hissənin sərhədini Dal (D -re) adlandırır. D-M, Re-Do<sup>2</sup> parçasını doqquz hissəyə bölür və birinci hissənin sərhədini Zə (Z) Mi ilə qeyd edir. X-M, fa-do<sup>2</sup> parçasını səkkiz

<sup>1</sup> Sonra gələn sent ölçüləri təqdim etdiyimiz sxemdə verilmişdir.

hissəyə bölüb ona aşağıdan bir hissə də əlavə edib sərhədini he (H) h, (Mib) adlandırır. Sonra h-M, Mb – Do<sup>2</sup> parçasını səkkiz hissəyə bölür və aşağıdan birini əlavə edib Ba (B) B, (re) adlandırır. Sonra B-M, re-do<sup>2</sup> parçasını üç hissəyə bölür, onun birinci hissəsini ya-ba (B) (lya b) kimi qeyd edir. Daha sonra B-M (B - F), re-do<sup>2</sup> parçasını dörd hissəyə bölüb birinci hissənin sərhədini T (T) (solb) adlandırır. T-M (T - F) solb-do<sup>2</sup> parçasını dörd hissəyə bölüb birinci hissəni ya-vav (V) (do b) adlandırır, do<sup>2</sup>-do<sup>2</sup> parçasını iki bərabər hissəyə ayırır və aşağıdakı bir hissəni əlavə edib onu vav (V) B, (Mib) adlandırır, sonra V-M, Mib-do<sup>2</sup> parçasını səkkiz hissəyə bölüb, bunları aşağıdan bir hissə də artırır və onun sərhədini Cim (C) (C) ilə işarə edir C-M, re-do<sup>2</sup> parçasını dörd hissəyə bölüb, birinci hissəsinin sərhədini ya S (solb) adlandırır.<sup>1</sup>

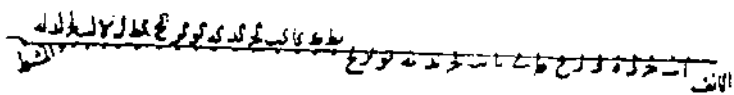
Ya-M, solb-do<sup>2</sup> parçasını dörd hissəyə bölür və birinci hissənin sərhədini ya-za (Z) (dolb) ilə qeyd edir. Sonra V-M mi b-do<sup>2</sup> parçasını dörd hissəyə bölür və birinci hissənin sərhədini ya-cim S (lyab) adlandırır. Daha sonra Z-M, Mi-do<sup>2</sup> parçasını dörd hissəyə bölüb birinci hissəni ya-dal (D) (lya) ilə qeyd edir. Beləliklə, «bu bütün dəstanların öz yerləridir,» - deyərək alim simin pərdələrinin bölümünü tamamlayır və özünün səsqatarını təqdim edir. Daha sonra o, qeyd edir ki, biz ya-xa (E) Do siminin qalan hissəsini iki hissəyə bölsək və sonra yenə də Ya-xa (E) –əlif (A) arasında olan bölgünü aparsaq, onda yuxarı registrdə hər tonun ekvivalenti alınır, yəni o biri oktavadə əlif (A) tonunun yüksək səslənməsini alırıq.

Daha sonra Səfiyeddin aşağı pərdələrdə etdiyi kimi, yuxarı oktavadə da pərdələrin bölünməsinə təklif edir. O, aşağı-

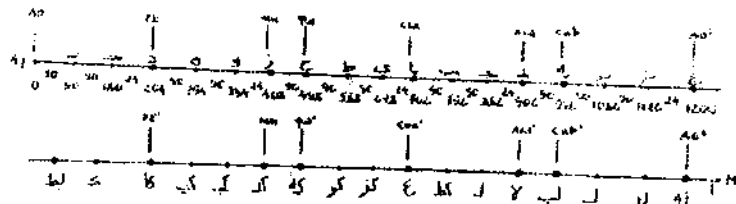
<sup>1</sup> Yeni bemol səsindən çərək ton zil olan səs «koron», (1/2 bemol) kimi, diyez səsindən çərək ton bəm səslənən səs isə «sori» (1/2 diyez) kimi qeyd edilir. V.M.Belyayev notun bir kommaya qədər əskildilməsi üçün «koron» adlanan yarı bemolu bu cür işarə ilə – b, notu çərək ton artırmaq üçün isə «sori» adlanan yarı diyezi bu cür işarə ilə – # göstərir. Biz də bu işarələri işlədik.

dakı pərdələri və onların yüksəkdə, yəni o biri oktavadə səslənmə ekvivalentliyini misal gətirir.

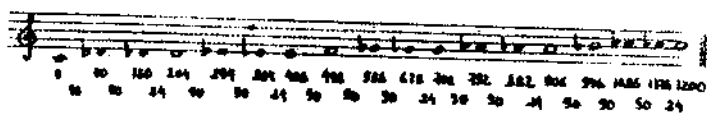
İndi isə Səfiyyəddin Urməvinin simin bölünməsi sxemini gətiririk.



Qeyd edək ki, bir neçə əsr ərzində simin on yeddi pilləli qammaya bölünməsinin bu üsulu saxlanılmışdır. Məsələn, Urməvi ilə Camini iki əsr ayırmasına baxmayaraq, «Kitabül-ədvar»ın bu hissəsi Caminin «Musiqi haqqında» risaləsində cüzi dəyişikliklərlə tam təkrar olunur. Özü də Cami bu bölümün təxminiliyini qeyd edir, çünki əgər ifaçının barmağı tonu bir qədər yuxarı və ya aşağı götürsə, qulaq bu tonlar arasında olan fərqi hiss etməz. Eyni cür musiqi aləti də kamil olmayanda bu tonların dəqiq səslənməsi mümkün olmur. Urməvinin sxemi:



Urməvinin bu cədvəlinin birinci oktavasını nota köçürəndə aşağıdakı on yeddi pilləli qamma alınır.



Notların altında qammanın intervallarının sentlə ölçüləri göstərilmişdir. Qeyd edək ki, sent tempere olunmuş yarım tonun yüzdə bir ölçüsüdür. Simi yarıya böləndə 1200 sentli oktava intervalı, onu 2/3-yə böləndə 702 sentli kvinta intervalı, 3/4-ə böləndə 428 sentli kvarta intervalı, 8/9-ə böləndə

isə böyük bütöv ton alınır. Qalan intervallar isə əvvəlkilərdən kvinta, kvarta, sekundaya bölmə yolu ilə alınır.

Bu qammanın 204 sentə bərabər beş bütöv tondan və hər tonun 90 sentli və bir kəmmalı – 24 sentli iki yarım tona bölünməsindən və 90 sentə bərabər iki yarım tondan ibarət olduğunu görürük. Bu da S.Urməvinin on yeddi pərdəli qammasının diatonik əsasını təşkil edir. Əgər simin bu bölgüsünü not sətrində aparsaq, o zaman aşağıdakı sxemi alırıq:



Qeyd etməliyik ki, bu sxem görkəmli alim V.M.Belyayevin Ə.Caminin risaləsinə verdiyi şərhələrdə gətirdiyi sxemə uyğun gəlir.<sup>1</sup>

İndi isə biz C.Farmerin Səfiyyəddin Urməvinin on yeddi pilləli qamması və cədvəli haqqında olan bəzi fikirlərini burada gətirmək istərdik.

Bu qammanın inkişaf yolunu izləyərək Farmer belə nəticəyə gəlir ki, Urməvi doğrudan da bu qammanın əsl yaradıcısıdır.

Farmer belə hesab edir ki, Səfiyyəddinin həm nəzəriyyə, həm də təcrübə sahəsində olan ən böyük nailiyyəti məhz «sistemətlər şkalasını» yaratmasıdır.

Bəs həqiqətdə bu nə iskalə idi? – deyə alim soruşur. Qədim məktəbin İshan Əl-Mousili və Yəhya ibn Əli ibn-Yəhya kimi nümayəndələri tərəfindən qəbul edilmiş iskalə əl-Kindi, əl-Fərabî, ibn-Zayla kimi alimlərin iskaləsi kimi mükəmməl deyildi.<sup>2</sup>

Uda «müçənnəb» və ya «şəhadət barmağına köməkçi» adlanan əlavə pərdənin artırılması (simin 243:256-da Pifaqor limində yerləşən) ciddi çətinliklər yaratmışdı.

Farmer göstərir ki, Əl-Kindi bu narahatlığı aradan götürmək üçün onu 2043:2187-ə nisbətində yeni bölgü ilə

<sup>1</sup> Беляев В.М. Комментарии к «Трактату о музыке» Абдурахмана Джами. Ташкент, 1960, с. 74.

<sup>2</sup> Farmer H.G. Preface, v. 10. D'Erlanger B.R. La musique arabe. III Paris, 1938.

təkrar edir və beləliklə, Mücənnəbə iki müxtəlif vəziyyət verir, biri aşağı registrdə birinci üç sim üçün, ikinci isə daha yüksək tonlu iki sim üçün.

Musiqiçilər həmçinin orta barmaqla (vusta) nəzərdə tutulmuş iki əlavə simlərdən də istifadə edirdilər. Bir çox mübahisələrə səbəb olmuş bu simlərin yerləşməsi də udun tabulaturasında daha çox qarışıqlıq yaratdı. «Farssayağı orta barmaq» adlanan pərdələrdən biri 63:8 nisbətində, Zəlzəlsayağı adlanan o biri pərdə Fərabiyə görə 22:27, İbn-Sinaya görə 32:39 nisbətində idi.

Mücənnəbdə olduğu kimi orta barmağın iki bölgüsü (farssayağı və Zəlzəlsayağı) hər iki oktavada o biri oktavalarda təkrar edilməyən pərdələrə əlavə edilir. Farmer yazır ki, İbn Sina kvarta akkordunun ənənəvi qaydasından imtina etməklə narahatlığı aradan qaldırmağa cəhd edirdi və «məsnə» və «zir» (III və IV simlər) arasında Pifaqor tersiyasının nisbətini sabitləşdirdi. (64:81). Lakin bu, məsələnin tam həlli deyildi. Farmer qeyd edirdi ki, Səfiyyəddinə qədər ərəblər və farslar tərəfindən udun iskaləsi belə bölünürdü. Bu dahi nəzəriyyəçi indiyə qədər kvarta ardıcılığına uyğunlaşmayan orta barmağın yerlərinin səhv mövqeyini düzəltməyi öz qarşısında ən ali məqsəd qoymuşdu.

Farmerin fikrincə Xorasan tamburunun liqatura sistemi Səfiyyəddin üçün bir nümunə idi. Musiqi tonunun iki limmə, sonra da kommaya bölünməsi musiqi iskaləsinin bölünməsi üçün mürəkkəb məsələnin həlli kimi görünürdü. O bunu öz reformasının əsas prinsipi kimi götürmüşdü.

Beləliklə, risalənin bu fəslini ümumiləşdirib deyə bilərik ki, Səfiyyəddin Urməvinin bu günə qədər öz əhəmiyyətini itirməyən böyük nailiyyəti Azərbaycanın və eləcə də ümumən Şərqi səs sistemini qaydaya, sistemə salınmasından ibarət idi. Səfiyyəddin özündən əvvəl gələn alimlərdən fərqli olaraq səsin ən kiçik bölgülərini bir səsdə birləşdirərək, onları iki mücənnəb və bakiyə, yəni limma, limma və komma kimi ciddi bir sistemdə cəmləşdirir. Alimin qurduğu və təqdim etdiyi 17 pilləli səs qatırı özündə həm Pifaqor və həm də natural sistemlərin xüsusiyyətlərini birləşdirib uyğunlaşdırdı. Bu sistemə

əsaslanaraq Urməvi 12 dairə və 6 avazın səsşqatarını quraraq oxuculara təqdim edir. Özü də bu səsşqatarının diapazonu oktavadan artıq deyildi.

Urməvinin «Kitabül-ədvar» risaləsi çox ardıcıl qurulmuşdur, bir fəsil sanki o birisindən doğur və onun davamı olur. Ona görə də biz risaləni yazıldığı ardıcılıqla nəzərdən keçirib təhlil edirik.

\* \* \*

«Kitabül-ədvar» risaləsinin üçüncü fəslə intervallara, onların keyfiyyətinə və qarşılıqlı əlaqəsinə həsr olunmuşdur. Urməvi yazır: «İnterval (bu'd) müxtəlif aşağı və yuxarı yüksəklikli, iki səsin məcmusuna deyilir». Lakin alim qeyd edir ki, əgər biz udun iki simini götürsək, məsələn, birinci bəm və ikinci məsləs və yaxud onları eyni səs çıxarmağa məcbur etsək, bunu da eyni vaxtda və yaxud növbə ilə etsək, onda bu səslərin arasında interval olduğunu demək düzgün olmaz.<sup>1</sup> Müəllif yazır: Bil ki, iki səs çalınanda onlar öz aralarında ya uzlaşırlar, ya da uzlaşmırlar, yəni dissonans olurlar. Onlar uzlaşırlarsa bu həmahəng interval, yəni konsonans, bu'd müttəfikat-harmonik interval, uzlaşmadıqda isə bu dissonansdır, bu'd mütənəfirət-disharmonik intervaldır».

Səfiyyəddin Urməvi özünün 17 pilləli qammasının doqquz intervalını harmonik interval kimi müəyyənləşdirir. Bunlardan altısını müəllif böyük (kubra), üçünü kiçik (ləhniyyə) adlandırır. Böyük harmonik intervallar aşağıdakılardır:

- 1) Bu'd zil küll marratayn-ikili oktava (2400 sent),
- 2) Bu'd zil küll vəl xəms-duodesima (1902 sent),
- 3) Bu'd zil küll vəl arab'a-undesima (1698 sent),
- 4) Bu'd zil kull-oktava (1200 sent),
- 5) Bu'd zil xəms-təmiz kvinta (702 sent),
- 6) Bu'd zil arba'a-təmiz kvarta (498 sent).

<sup>1</sup> «Kitabül-ədvar», v. 5a.

Kiçik harmonik intervallar (suğra və ya ləhniyyə) aşağıdakılardır:

- 7) Tanini-böyük ton (204 sent),
- 8) Mücənnəb-kiçik ton (180 sent),
- 9) Bakiyə-kiçik yarım ton (90 sent).

Harmonik intervalların özlərini Səfiyyəddin üç hissəyə və ya qrupa bölür. Onlardan birincisi tam harmonik olanı oktavadır, onun iki tonu bir ton kimi səslənir və hər biri o birini əvəz edə bilər. İkinci qrupa kvinta və kvarta intervalları daxildir. Onlar tam harmonik hesab olunurlar, çünki bir tonda birləşirlər, amma konsonansdırlar. Üçüncü qrupa böyük ton, kiçik ton və kiçik yarımton intervalları daxildir. Eyni zamanda çalınanda dissonans kimi səslənirlər, sıra ilə çalınanda isə melodikdirlər, ona görə Səfiyyəddin bu intervalları melodik intervallar adlandırmışdır.

Qeyd edək ki, harmoniklik Səfiyyəddin Urməvinin əsas estetik meyarı idi. Harmoniklik onun üçün mütənasiblik anlayışı ilə bağlı olmuşdur. Urməviyə görə harmonik interval sağlam hissə zövq verir və onun tərəfindən təqdir edilir, disharmonik interval isə sağlam hissi inkar edir. Urməviyə görə ən harmonik interval oktavadır. O yazır: «Harmonik interval o dərəcədə mükəmməldir ki, eyni vaxtda çalındığı zaman bir səs təsəvvürü oyada bilər və kompozisiyada bir-birini əvəz edə bilər, əlif və Ya-xa tonları kimi, bu interval «allazi zilküll» oktava adlanır. Əlif və Ya-xa tonlarının qarşılıqlı münasibəti ikiqat münasibətdir, çünki əlif siminin uzunluğu Ya-xa simindən iki dəfə uzundur.

D'Erlanjenin verdiyi şərhərdə harmoniklik qiymətli daşların inkrustasiyasına, bəzəməsinə bənzədilir. Qızılın, qırmızı giasintin, firuzənin, zümrüdün və yaqutun rənglərinin birləşməsi gözləri oxşayır, çünki burada rənglərin ahəngi nəzərə alınır. Əksinə, əgər rənglərin qarşılığı, münasibəti nəzərə alınmazsa, onlar xoş təsir bağışlamaz. Birinci halda rənglərin mükəmməlliyi var ki, bu da səsləşmə və ya həmahənglik adlanır, ikinci halda səsləşmə və həmahənglik yoxdur. Həmahənglik olan vaxt harmoniya var, əks təqdirdə isə yoxdur.

Urməvi intervallardakı tonların harmonikliyi mislə şərq nəzəriyyəsi ilə bağlayır. Cami öz risaləsində mislə nəzəriyyəsinə xüsusi bir hissə həsr etmişdir.<sup>1</sup> Urməvi ondan ölçünü müəyyən etmək üçün istifadə etdiyinə baxmayaraq, xüsusi olaraq onun üzərində dayanmır. Hər bir ölçü o biri ölçü ilə müqayisədə ya misləyə bərabər, ya ondan böyük, ya da kiçik ola bilər. Urməvi gətirdiyi intervallar üçün aşağıdakı rəqəm göstəricilərini verir:

- Oktava-zifin nisbəti (2:1),
- Kvinta-misl və 1/2 (3:2),
- kvarta-misl və 1/3 (4:3),
- böyük ton – misl və 1/8 (9:8),
- kiçik ton – misl və 1/3 (təxminən 10:9),
- kiçik yarım ton – misl və 1/19 (təxminən 16:15).

Qeyd edək ki, bu dəqiq göstəricilər Urməvidən çox əvvəl hələ Pifaqor sistemindən alınmış və orta əsrin başqa alimləri tərəfindən götürülüb istifadə edilmişdir, onlardan Əl-Kindi, Fərabi, İbn-Sina, Urməvi, Marağai, Cami və başqalarını göstərmək olar.

Oktava intervalının izahından sonra Urməvi kvarta və kvinta intervallarının izahına keçir. O yazır ki, iki tondan ibarət intervallar vardır ki, onlar həmahəng olsalar da bir-birini əvəz edə bilməzlər. Belə intervallar ikidir. Bu'd əlləzi zil-xəms – kvinta və bu'd əlləzi zil-ərbə'a-kvarta. Kvinta intervalı əlif do və Ta sol tonlarının intervalına bərabərdir. Əlif və Ya-a qarşılıqlı münasibəti mislə və onun yarısının münasibətinə bərabərdir, çünki əlif siminin uzunluğu Ya-a siminin uzunluğu üstə gəl onun yarısına bərabərdir. (1+1/2).

Kvarta intervalı Əlif-do və xa-fa, tonlarının intervalına bərabərdir. Əlif və xa-nın münasibəti mislə və onun 1/3-ə bərabərdir. Çünki Əlif siminin uzunluğu bir üstə gəl 1/3-ə bərabərdir (1+1/3).

Urməvi qeyd edir ki, elə intervallar da vardır ki, onların iki tonu ayrılıqda səslənəndə həmahəngdirlər, eyni vaxtda səslənəndə isə yox. Bunlardan Əlif Dal, Əlif və Cim, Əlif və

<sup>1</sup> Джами Абдурахман. Трактат о музыке. Ташкент, 1960, с. 22.

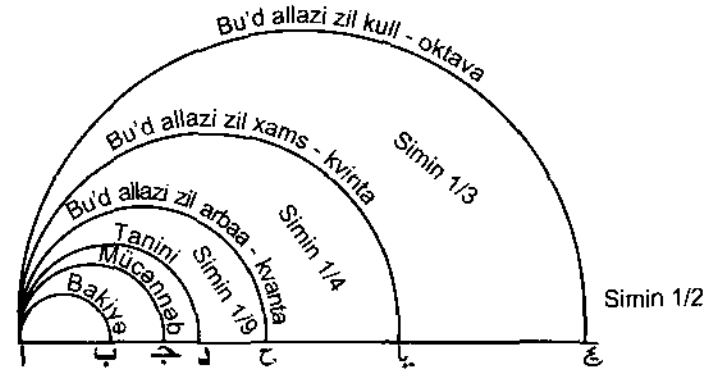
Ba tonlarıdır. Əlif və Dal tonlarının intervalı böyük tam tonun intervalıdır (tanini), Əlif və Dal mislə və 1/8-in münasibətidir. Çünki əlif siminin uzunluğu Dal siminin uzunluğu üstə gəl onun 1/8,  $1+1/8$ -ə bərabərdir. Əlif və Cim münasibəti mislə və 1/15-ə bərabərdir. Əlif və Ba münasibəti mislə 1/19-ə bərabərdir. Axırıncı, kiçik yarımton intervalı isə bakiyə adlanır.

Əlif Cim intervalının adını bu sənətin ustalarında ad tapa bilmədim, deyən Urməvi təklif edir ki, Əlif dal, do-re intervalı tanini, Ta (T) adlandırılınsın. Əlif Ba do-re intervalı Ba Bakiyə adlansın, yəni adları çəkilən sekunda intervallarını Urməvi onların adlarının baş hərfləri ilə işarə edir. Səfiyyəddin sekunda intervalları haqqında danışarkən böyük yarım ton intervalı haqqında heç bir şey demir. Lakin məlumdur ki, bütöv tonu kiçik intervallara bölərkən 90 sentli iki kiçik ton və 24 sentli bir komma intervalları əmələ gəlir ki, bunlar birlikdə 114 sentli böyük yarım tonu təşkil edirlər.

Səfiyyəddin nə böyük yarım ton, nə də komma haqqında bir şey yazmır və bakiyəni, yəni yarım tonu ən kiçik interval hesab edir ki, ancaq Azərbaycan ladlarının, eləcə də digər şərq (ərəb, İran) xalqlarının ladlarının yaranmasında böyük bütöv ton, kiçik bütöv ton və kiçik tonla yanaşı, bu intervalların da böyük əhəmiyyəti vardır.

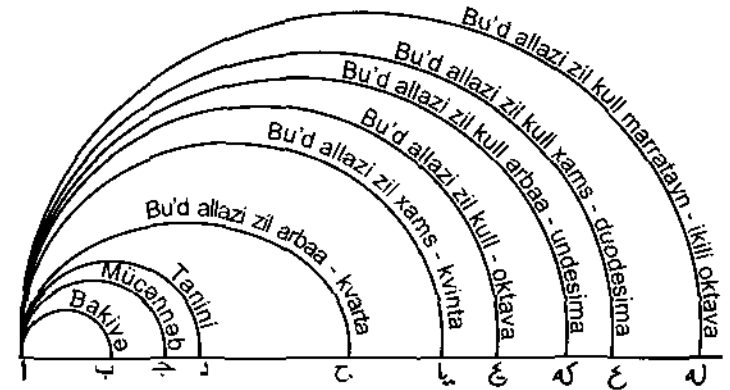
Maraqlıdır ki, Səfiyyəddinin ardıcılı Cami özünün «Musiqi haqqında» risaləsində Səfiyyəddinin bu qeyri dəqiqliyini təkrar edir. Caminin bu səhvi haqqında V.M.Belyayev risaləyə verdiyi şərhərdə xüsusi olaraq yazır. Lakin onu da deyək ki, Səfiyyəddin həm intervalları, həm də səsləri hərflərlə işarə etdiyinə görə bu qeyri dəqiqlik onun nə 17 pilləli ton sisteminin, nə də ladlarının açılmasına mane olmur.

Urməvinin interval sxemini gətiririk:



Daha sonra Urməvi intervalların ekvivalenti münasibətlərindən danışır. A və M siminin uzunluğu Ləm-ha siminin uzunluğuna bərabərdir və ikili oktavanın intervalı adlanır (əlləzi zil-küll marratayn, bu bütöv ikiqat deməkdir). Çünki onun iki qütbü bütün tonları və onların yüksək səslənmə ekvivalentlərini əhatə edir (ikili oktava).

A və K münasibəti oktava üstə gəl kvarta (əlləzi zil-küll vəl xəms-duodesima) adlanır. Bu üç intervalın hər birinin iki tonu eyni vaxtda çalınanda konsonans olur. Birinci üç (oktava, kvinta, kvarta) intervallarda olduğu kimi, burada Səfiyyəddin ikinci interval sxemini təqdim edir:



Bu doqquz intervaldır ki, bunlardan dediyimiz kimi üçü kiçik (suğra) və ya melodik (ləhniyyə) interval adlanır. Bu Əlif və Dal, Əlif və Cim, Əlif və Ba intervallarıdır. Kvarta və

kvintanı isə orta interval adlandırmaq olar – deyə Urməvi fikrini tamamlayır.

Sonra alim növbəti müşahidəsi barədə söz açır. Siz tonları fərqləndirməklə lazımi qədər məşğul olduqdan sonra, onların münasibətlərini, heç kəsin deməsi lazım olmadan, öz eşitmə qabiliyyətinizə arxalanaraq ayıra bilərsiniz. Əgər onun yuxarı tonunu, sonra isə aşağı tonunu eşitsəniz, kvartanı kvinta kimi qəbul edə bilərsiniz. Bu oxşarlığın səbəbi ondadır ki, fa do (Ya-xa) münasibəti, bildiyiniz kimi, kvinta intervallarıdır.

Əgər siz fa-dan sonra do notunu eşitsəniz, elə bil ki, fa-nı, sonra da do-nu (ya-xa) eşidəcəksiniz. Əgər ifa zamanı aşağı ton (yəni əlif) yüksəkdən (yəni) əvvəl gəlsə, bu baş verməzdi. Bu səbəbdən də kvintanı kvarta qəbul edirlər. «Təcrübəli qulaqda isə bu belə deyil, çünki bənzəmə hələ mahiyyətin qavranması deyil»<sup>1</sup> - deyə alim lazımi nəticə çıxarır.

Sonra Səfiyyəddin bir intervalı o birisinə birləşdirməyin və əksinə, böyük intervallardan kiçiyi çıxmağın qaydasını nəzəri surətdə başa salır. Əgər Cim (mücənnəb) intervalından Ba bakiyə intervalını çıxsaq, onda Ba bakiyə intervalı qalar. Ta – tanini intervalından Cim – mücənnəb intervalını çıxsaq, Ba – bakiyə qalar. Əgər kvartadan tanini intervalını çıxsaq, Bakiyə qalar. Əgər ondan Cim, mücənnəb həcmli üç interval çıxsaq Ba qalar. Əgər kvintadan tanini intervalını çıxsaq, kvarta qalar, oktavadan kvinta çıxsaq yenə də kvarta qalar. Əgər oktava üstəgəl kvintadan oktava üstəgəl kvartanı çıxsaq Ta, tanini intervalı qalır. Bununla da Urməvi intervalların qarşılıqlı münasibətinə həsr edilmiş fəslə tamamlayır.

\* \* \*

«Kitabül-ədvar» risaləsinin dördüncü fəslə dissonans (tə-nəffur) yaradan səbəblərə həsr edilmişdir. Urməvi yazır: «Bil ki, həqiqətdə ba sekunda intervalı həmahəng intervallardan deyildir. Biz kvartadan do-fa-dan iki Tanini intervalını çıxdıqda Za Mi-dən xa fa-ya, limma qalır. Limma öz-özlüyündə

<sup>1</sup> «Kitabül-ədvar», v. 8b.

ahəngdar olmasa da, o biri intervallarla harmoniya təşkil edir. Çünki o biri intervalı tamamlayır. Buna görə də Urməvi yazır ki, elə Ba «bakiyə intervalının iki notunu çalsaq, onlar dissonans səslənir. Deməli, notların hər hansı birləşməsi həmişə həmahəng ola bilməz».<sup>1</sup>

Alim dissonansa yol verməmək üçün onu doğuran səbəbləri bilmək vacibdir, - deyir və dissonansı doğuran aşağıdakı səbəbləri göstərir.

Birincisi: üç ardıcıl Ta tanini intervalı dissonans yaradır, yəni üç böyük tonun ardıcılığı təmiz kvarta intervalı yaratmır, çünki üçüncü Ta intervalının üst həddi sol –dır. Dörd Cim münasibətli intervallarda da belə olur. Çünki burada da dördüncünün yuxarı həddi Ta tonudur.

İkincisi: kvartada üç qarışıq intervalın uzlaşmasıdır, yəni bütün sekunda (tanini, mücənnəb, bakiyə) intervallarının ardıcılığı.

Üçüncüsü: üç bakiyə intervalının ardıcılığı dissonans yaradır. Ona görə Ba intervalının üst həddini, yəni Re-ni Cim intervalının aşağı tonu ilə əvəz etmək lazımdır.

Dördüncüsü: iki Bakiyə intervalının ardıcıl səslənməsidir ki, bu haqda artıq deyilmişdir.

Urməvinin göstərdiyi dissonans yaradan səbəblər bunlardır. Camidə bu fəsil yoxdur. Qeyd edək ki, Urməvinin başqa davamçıları da intervalların dissonantlığına lazımi fikir verməmişlər. Lakin Urməvinin dissonantlıq nəzəriyyəsi alimin lad nəzəriyyəsinə də şamil olaraq şərq lad nəzəriyyəsində vacibdir, yenidir.

\* \* \*

«Kitabül-ədvar»ın beşinci fəslə «həmahəng və ya uyumlu kompozisiyalar haqqında» adlanır və lad təşkilinin əsas hissələri – özəkləri, olan tetraxord və pentaxordlara həsr edilir. Urməvi onları «qismlər» adlandırır ki, bu da qism, hissə deməkdir. Caminin «Musiqi haqqında» risaləsinə müraciət et-

<sup>1</sup> «Kitabül-ədvar», v. 17a.

sək, görərik ki, tetraxord və pentaxordlar burada «cinslər» adı ilə verilmişdir. D'Erlanjedə isə Fərabidəki kimi onlar janrlar adlanır.

Dissonansdan bəhs edən fəsildən sonra Urməvi beşinci fəslə belə bir fikirlə başlayır: «Dissonansa yol vermədən, kvartanı yalnız yeddi «qism» (tetraxorda), kvintanı isə yalnız doqquz «qism»ə (pentaxorda) bölmək olar. Bir şərtlə ki, üç melodik interval kvartada birləşməsin, kvintada isə do notuna keçid yalnız ya-ha sib-dan olsun. Əgər kvintanın iki tərəfi saxlanarsa, sib tonunu keçərək bu kvintanı on üç qismə (pentaxorda) bölmək olar.<sup>1</sup>

Urməvi burada on iki tetraxord və onların dairələrini bu cür izah edir. O deyir, əgər məqsəd qoysan, on üçüncü tetraxordu da asanlıqla ala bilərsən. Daha sonra alim təbəqə adlanan aşağı registrin tetraxordlara bölünməsinə keçir. O yazır: «Əvvəlcə birinci registr (təbəqə) adlandırdığımız kvartanı bölək. Fərz edək ki, intervallardan birincisi yalnız Ta tanini, Cim mücənnəb, ya Ba bakiyə ola bilər. Fərz edək ki, bu Taninidir.<sup>2</sup> Onda kvartanı Ta və Ba, Ba və Ta və ya Cim və Cim intervalları ilə tamamlamaq olar, başqa heç biri ilə. Əgər intervallardan birincisi Cimdirsə, biz ona Cim və Ta, Ta və Cim, və ya Cim, Ba, Ba-dırsa onda intervala iki Ta intervalı əlavə edə bilərik, başqa heç bir kombinasiya mümkün deyil. Çünki Cim və Ta-nın, yaxud Ta və Cimin artırılması dissonans əmələ gətirir. Ta və Cimi əlavə edərkən natamam hissə alırıq və qalan Ba intervalını artırmağa məcbur oluruq.

Bu ikinci səbəbdən dissonans alınır. Cim və Ta əlavə edildikdə isə ikinci, üçüncü və dördüncü səbəbdən dissonans alınır. Bundan sonra Urməvi aşağı birinci təbəqənin (təbəqə ulya) yeddi tetraxorda bölünmə cədvəlini verir, yəni intervallara və onların pərdələrinə bölür.

<sup>1</sup> «Kitabül-ədvar», v. 18b.

<sup>2</sup> Tanini intervalı (ta) böyük bütöv ton 204 sentdir. Mücənnəb intervalı (Cim və ya C) kiçik bütöv ton 182 sentdir. Bakiyə (Ba) kiçik yarım ton 90 sentdir.

1-ci qism	-	ط	ب	ب	،	onun tornları	-	/	د	ز	ح		
2-ci qism	-	ط	ب	ط	،	onun tornları	-	/	د	و	ح		
3-cü qism	-	ب	ط	ط	،	onun tornları	-	/	ب	و	ح		
4-cü qism	-	ط	ز	ز	،	onun tornları	-	/	د	و	ح		
5-ci qism	-	ز	ز	ط	،	onun tornları	-	/	ز	و	ح		
6-cı qism	-	ز	ط	ز	،	onun tornları	-	/	ز	و	ح		
7-ci qism	-	ز	ز	ز	ب	onun tornları	-	/	ز	و	ز	ح	

Bu yeddi qismin hər biri axırncı beş tonlu qismi istisna etmək şərtlə, üç intervaldan alınmış dörd tondan ibarətdir. Buna görə onun adı dördlükdür (Bu'd zil arba'a – 498 sent ölçüsündə). İndi isə Urməvi oktava intervalını tamamlamaq üçün qalan kvinta intervalını on iki qismə bölməyi təklif edir. Bu ikinci yuxarı hissəni (təbəqə saniyə) adlandırır və növbəti on iki qismin cədvəlini təqdim edir (Bu'd zil xəms – 702 sentli).

1-ci qism	-	ط	ب	ط	ب	onun tornları	-	ح	ب	ب	و	ح	
2-ci qism	-	ط	ب	ط	ط	onun tornları	-	ح	ب	ب	ب	ح	
3-cü qism	-	ط	ط	ط	ط	onun tornları	-	ح	ط	ب	ب	ح	
4-cü qism	-	ط	ز	ز	ط	onun tornları	-	ح	ب	س	ب	ح	
5-ci qism	-	ز	ز	ب	ط	onun tornları	-	ح	س	ب	ب	ح	
6-cı qism	-	ز	ط	ز	ط	onun tornları	-	ح	س	س	ب	ح	
7-ci qism	-	ز	ز	ز	ب	onun tornları	-	ح	س	ب	ب	ب	ح
8-ci qism	-	ط	ز	ز	ط	onun tornları	-	ح	ب	س	ب	ب	ح
9-cü qism	-	ز	ط	ز	ط	onun tornları	-	ح	س	س	ب	ب	ح
10-cü qism	-	ز	ب	ط	ز	onun tornları	-	ح	س	ب	ب	ب	ح
11-ci qism	-	ز	ز	ب	ط	onun tornları	-	ح	س	ب	س	ب	ح
12-ci qism	-	ط	ز	ط	ز	onun tornları	-	ح	ب	س	ب	ح	

Bu iki təbəqənin bütün qismlərində do, fa, sib, do tonları on doqquz qismin hamısında olduğu üçün sabit (savabit), daha dəqiq desək, do və fa tonları aşağı təbəqənin bütün hissələrinə, sib tonu isə yuxarı təbəqənin 12 qisminin doqquzunda, do isə hamısında rast gəlinir. Qalanlarını isə Urməvi

dəyişkən (mütəbəddilət) adlandırır, çünki bəzi qismlərdə onlar var, bəzilərinə isə yoxdur.

Daha sonra Urməvi qism barədə olan fikirlərini söyləyir. Onun fikrincə, deyə bilərlər ki, onuncu qism dissonans ola bilər, çünki fa-sib tərəfləri kvintadan kiçik intervalı təşkil edirlər və burada üç melodik interval birləşir, yəni Cim, Ba, Ta. Buna cavab vermək olar: nəzərə alsaq ki, oktava iki kvarta və Ta (sekunda) intervallardan ibarətdir, biz üç melodik intervalı birləşdirmədən Əlif-xa (do-fa) intervalını və ortada artıq qalan böyük ton intervalını (tanini) yerləşdiririk. Onda onları Cim, Ba intervalları ilə bölmək mümkün olur. Səkkiz və doqquzuncu qismlərdə də bu interval kvintanın yuxarı tərəfdə yerləşdiyi vaxt mümkün olur. Beləliklə, bu qismdə üç melodik intervalın birləşməsi baş vermir.

Urməvi qeyd edir ki, əgər bu qismləri bir-birinə əlavə etsək, oktava həcmli bir qrup yaranır. Bu qruplardan hər biri A-dan başlayıb do və do<sup>1</sup> ilə qurtaran bir dairə təşkil edir.

Urməvi qeyd edir ki, əgər hər dairədən A-nı atsaq və dairəni Ba və ya Cim ilə başlasaq və ya istənilən başqa tonla, tək intervalların yerləri dəyişməsin, onda heç bir təhrif olmaz.

\* \* \*

«Kitabül-ədvar» risaləsinin altıncı fəslə tədqiqatın bilavasitə əsas mövzusu və probleminə – ladlara və onların qarşılıqlı əlaqəsinə həsr olunmuşdur. Burada müəllif «Cəm» terminini lad mənasında işlədərək, qeyd edir ki, «Cəmlər» birinci və ikinci təbəqənin hissələrinin birləşməsindən alınır.

Daha sonra Urməvi risaləsində «Cəm» terminini əduar, ədvar, daur (yəni dövr, dairə) terminləri ilə əvəz edir, bu da lad səs qatarının mahiyyətini daha aydın müəyyən və izah edir. Alim orta əsr şərq musiqi nəzəriyyəsinə və elminə daur, dairə, dövr anlayışını gətirir ki, bu da daha sonralar işlənən muğam, pərdə terminlərinə uyğun gəlir.<sup>1</sup> Qeyd edək ki, səslə-

rin (nəqamə) oktava (zilgöl) çərçivəsində ardıcıl olaraq düzülməsi və bu ardıcılıqda birinci səsin axıncı səslə üst-üstə düşməsi dairə əmələ gətirir. Urməvinin risaləsinin adı da elə buradan «Kitabül-ədvar» və ya ədvar, yəni «Dairələr və ya dövrlər» (ladlar) haqqında kitab adlanır. Risalədə bu lad həm də sonra verilən ritm dairələri, çevrə şəklində öz qrafik əksini almışlar. Bəzən yanlış olaraq belə hesab edirlər ki, Urməvinin kitabının adı da elə bu qrafik dairələrdən alınmışdır.

Urməvi dairələrin qurulmasını belə izah edir: «Əgər birinci təbəqənin «cins»lərinə ikinci təbəqənin «cins»lərini əlavə etsək, başqalarına və öz növlərinə əlavə edilmişlərlə birlikdə 84 dairə alınır. Lakin Urməvi həm də qeyd edir ki, onlardan bəziləri ahəngdar, konsonans, bəziləri isə orta dissonans səslənirlər. Dissonans səslənənlər Urməviyə görə intervalların birləşməsi zamanı yuxarıda göstərilən səbəblərdən birinin olması ilə yaranır. Orta dissonans səslənənlər isə başqa cürdür, onlarda münasibətlərin qarşılığı bərabərdir. Qeyd etmək lazımdır ki, Əsərin IV fəslində verilən intervalların dissonanslıq nəzəriyyəsi Urməvinin lad nəzəriyyəsində öz inkişafını tapmışdır. Alimin fikrincə ladlar da konsonans və dissonanslara bölünürlər. Əgər dairədə ladın bütün pərdələri arasında qarşılıqlı münasibət varsa, bu lad konsonans, yox əgər qarşılıqlı münasibət tək-cə sabit pərdələr arasındadırsa, bu dairə dissonansdır. Dissonantlığın səbəbləri, ladlarla yaranan üç kiçik yarımtonlu tetraxordla (üç bakiyə intervalı) olduğu kimidir, nəticədə tetraxordun kənar səsləri kvarta əmələ gətirirlər. Daha sonra üç böyük ton-tənini, iki kiçik yarımtonun (bakiyə) ardıcılığı və müxtəlif növlü sekundların-tanini, mücənnəb, bakiyə-ardıcılığıdır.

Əvvəl Urməvi birinci aşağı təbəqənin hər qismini əlavə edir ki, bunların da sayı altıdır. Birinci dairə – birinci qismin ikinci təbəqənin birinci qisminə əlavə edilməsi ilə yaranır, ikinci dairə – ikincinin ikinciyə, üçüncü üçüncüyə və s. Beləliklə, burada alim maraqlı altı dairə təqdim edir və hər dairədə pərdələri qeyd edərək kvarta və kvintaların münasibətlərinin miqdarını göstərir.

<sup>1</sup> Qeyd edək ki, «daur», «əduar» terminlərinə biz hələ əl-Fərabidə rast gəlirdik, lakin o, bu terminləri tamamilə başqa mənada işlədirdi və onlarla səslərin müxtəlif oktavalarla aid olmalarını dəqiqləşdirirdi.

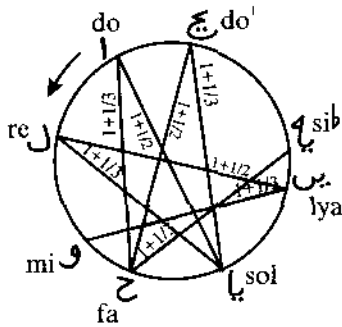


Əgər yeddinci qismi yeddinciyə əlavə etsək, Urməvi qeyd edir ki, ahəngi pozulmuş (dissonans) dairə alınacaq, çünki biz Bakiyə intervalının yuxarı tonunu Cimin aşağı tonu ilə əvəz etmişik ki, bu da ahəngi pozulmuş dairələrdə müşahidə olunur.

Urməvi göstərir ki, bu dairələrdəki qarşılığı olan münasibətlərin sayı ilə ahəngdar dairələrindəkinin sayı müxtəlifdir. Birinci dairə mislə və yarısının üç əlaqəsindən, beş əlaqə və  $1/3$ -dən ibarətdir. İkinci dairədə də belədir. Üçüncü dairə mislə və  $1/2$ -in üç əlaqəsindən, dörd əlaqədən və  $1/3$ -dən ibarətdir. Dördüncü dairənin əlaqələri birincininkindən mislə və onun yarısına bərabər əlaqə qədər azdır. Beşinci dairə mislə və yarısının iki əlaqəsindən və mislə  $1/2$ -in dörd əlaqəsindən ibarətdir. Altıncı dairədəki əlaqələrin sayı beşincidəki kimidir. İkiqat əlaqə bütün dairələrdə var. Daha aydın və baxımlı olmaq üçün Urməvi hər bir dairənin sxemini çəkir və bu dairələrdə onların bir-birilə əlaqələrini göstərir. O dairələrdəki əlaqələr onun sabit pərdələri arasındadır, bunlara ahəngdar deyirlər.

Birinci təbəqənin birinci qisminin ikinci təbəqənin birinci qisminə artırılması. Bu başlıqdan sonra Urməvi göstərir ki, bu birləşmədə 9 əlaqə var: 5 mislə və  $1/3$ , 3 mislə və  $1/2$  və bir ikiqat əlaqə, yəni 5 təmiz kvarta, 3 təmiz kvinta və zifin, yəni oktavanın əlaqəsi var. Müəllif qeyd edir ki, əlavənin köməyi ilə orada re-dən sol-ədək ikinci qism və mi-dən lya-dək üçüncü qism alınır.

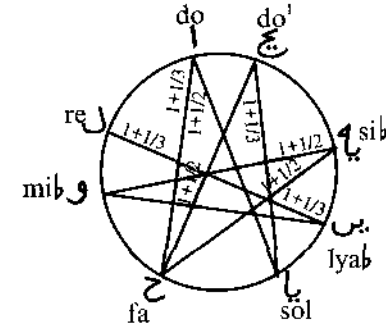
Burada Urməvi «Üşşaq» ladının birinci dairəsini və onun əlaqələrini verir.



«Üşşaq»

Birinci təbəqənin ikinci qisminin ikinci təbəqənin ikinci qisminə artırılması. Bu başlıqdan sonra Urməvi yazır ki, «onda mislə və əlaqələrin sayı birincidə olduğu kimidir. Artırma yolu ilə bu dairədə re-dən sol-ədək üçüncü qism və fa-dən sib-ədək ikinci qism alınır».

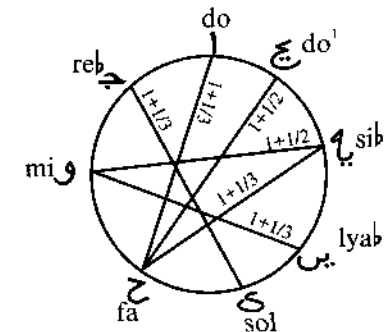
Bu «Nəva» ladının dairəsidir.



«Nəva»

Birinci təbəqənin üçüncü qisminin ikinci təbəqənin üçüncü qisminə artırılması. Bunda mislə və  $1/3$ -in 4 əlaqəsi və mislə və  $1/2$ -in 3 əlaqəsi, yəni cəmi 8 əlaqə var, ikiqat əlaqə də daxil olmaq şərti ilə artırma yolu ilə bu sikkədə reb-dən solb-ədək birinci qism, Mib-dən lya-b-ədək ikinci qism yaranır.

Bu «Busəlik» ladının dairəsidir.

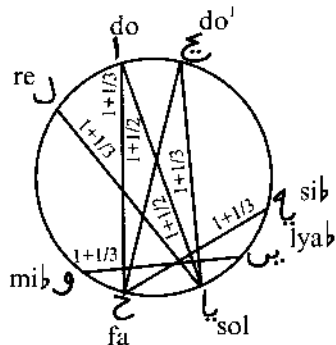


«Əbusəlik»

Birinci təbəqənin dördüncü qisminin ikinci təbəqənin dördüncü qisminə artırılması. Bunda mislə və  $1/3$ -in beş əla-

qəsi və mislə və  $1/2$ -in iki əlaqəsi var. Artırmanın nəticəsində re-dən sol-dək beşinci qism, mi-b-dən lya-b-dək altıncı qism, sol-dan do<sup>1</sup>-dək yenə də beşinci qism yaranır.

Bu «Rast» ladinin dairəsidir.

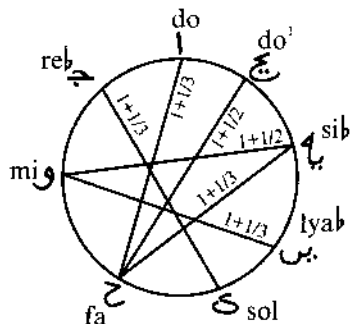


«Rast»

Birinci təbəqənin beşinci qisminin ikinci təbəqənin beşinci qisminə artırılması. Bunda mislə və  $1/3$ -in 4 əlaqəsi və mislə və  $1/2$ -in iki əlaqəsi var.

Əlavənin köməyi ilə bu dairədə reb-solb-dək altıncı qism və mi-b-lyab-dən dördüncü qism alınır.

Bu dairə «Hüseyni» ladininindir.

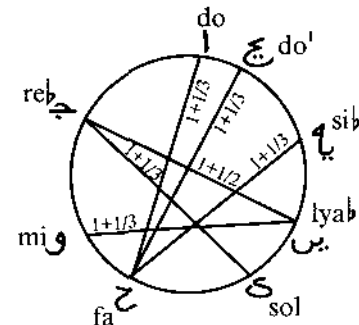


«Hüseyni»

1-ci təbəqənin 6-cı qisminin 2-ci təbəqənin 6-cı qisminə əlavə olunması. Buraya misl və  $1/3$ -in 4 nisbəti və misl və yarısının iki nisbəti daxildir, yəni beşinci dairədə olduğu miq-

darda əlaqənin köməyi ilə bu dairədə reb-dən solb-a qədər 4-cü qism və mi-b-dən lya-b-a qədər 5-ci qism yaranmışdır.

Bu dairə də «Rahəvi» ladininindir.



«Rahəvi»

Urməvi bu fəsildə qeyd edir ki, 2-ci təbəqənin 5-ci qisminin 4-cüyə əlavə olunmasının köməyi ilə yaranan dairəyə gəldikdə isə, bu birləşmə uğursuzdur.

Bu birləşmə nəticəsində Cim intervalı nisbətində 4 interval yaranır. Alim qeyd edir ki, sən artıq bilirsən ki, ardıcıl gələn 4 interval kvarta hüdudlarından kənara çıxdığına görə dissonansdır.

Hər dairədə nisbətləri təsəvvürə gətirmək və dissonans olanları digərlərindən fərqləndirmək üçün Urməvi hər dairə üçün sxem təşkil etmişdir.

Urməvi 7 sxem təqdim edir, onların birincisində aşağı təbəqənin birinci tetraxordu – do-re-mi-fa-ya, 12 növbəti yuxarı pentaxordu birləşdirir.

Birinci səs sırası «Üşşaq» muğamının səs sırasını yaradır. II sxemdə müəllif aşağı təbəqənin 2-ci tetraxorduna – do-re-mi-b-fa-ya yuxarı təbəqənin artıq göstərdiyimiz pentaxordlarını birləşdirir.

I	ح با با ع	fa sol lya sib do <sup>1</sup>
II	ح با با ع	fa sol lya sib do <sup>1</sup>
III	ح با با ع	fa fa# sol# sib do <sup>1</sup>
IV	ح با با ع	fa sol lya sib do <sup>1</sup>
V	ح با با ع	fa sol lya sib do <sup>1</sup>
VI	ح با با ع	fa sol lya sib do <sup>1</sup>
VII	ح با با ع	fa sol lya sib do <sup>1</sup>
VIII	ح با با ع	fa sol lya sib si do <sup>1</sup>
IX	ح با با ع	fa sol lya sib do do <sup>1</sup>
X	ح با با ع	fa sol sol lya si do <sup>1</sup>
XI	ح با با ع	fa sol lya lya si do <sup>1</sup>
XII	ح با با ع	fa sol lya si do <sup>1</sup>

14-cü səs sırası «Nəva» ladinın səs sırasıdır. 3-cü sxemdə o, aşağı tetraxorda – do-do#-re#-fa-ya, yuxarı təbəqənin 12 pentaxordunu əlavə edir və 27-ci səs sırası «Busəlik» ladinın səs qatarını təşkil edir.

IV sxemdə Urməvi aşağı tetraxorda – do-re-mib-fa-ya yuxarı təbəqənin 12 pentaxordunu əlavə edir və aşağıdakı ladların səs sıralarını qeyd edir: 40-cı «Rast», 42-ci «Zəngülə», 43-cü «İsfahan», 46-cı «Gərdaniyə»-dir.

V sxemdə o, aşağı tetraxordlar – do-reb-re # -fa-ya yuxarı təbəqənin 12 pentaxordunu əlavə edir və aşağıdakı ladların səs sırasını qeyd edir: 53-cü «Hüseyni», 54-cü «Hicazi», 59-cü «Zirəfkənd»-dir.

VI sxemdə o, aşağı tetraxorda – do-reb-mib-fa-ya yuxarı təbəqənin 12 pentaxordunu birləşdirir və aşağıdakı ladların səs sırasını göstərir: 65-ci «Rahəvi», 69-cü «İraq», 70-ci «Büzürk», 71-ci «Gəvəşt» avazıdır.

VII sxemdə müəllif aşağı tetraxorda – do-reb,-re#-mi-fa-ya yuxarı təbəqənin 12 pentaxordunu əlavə edir və 75-ci muğamın səs sırasını qeyd edir. Bu səs sırası da «Novruzı-ərəb»dir.

7 cədvəldə cəmi 84 səs sırası verilir. Urməvi onlardan 47,63,77,78,80-ı dissonans kimi göstərir. 60-cı səs sırası orta dissonans olandır. 73, 80 isə dissonans deyil.

Fəslin axırında Urməvi həmçinin dairələrin tərkib hissələri haqda da məlumat verir. O yazır ki, dairələrin əsas qismləri, hissələri kvarta və kvintanın bölgüləridir. Onları «bəhr» adlandırırlar.

«Bəhr», silsilələrin orta intervallarında, yəni kvarta və kvintada yerləşən notlardır, lakin bu ad adətən kvarta intervalları üçün istifadə olunur.

O deyir ki, cədvəldən qabaq verilmiş 6 dairədən 4-cüdə, yəni «Rast» ladında 1-ci bəhr aşağıdakı notlardan ibarətdir. Adətən belə deyirlər: 4-cü dairənin 1-ci bəhri aşağıdakı 4 notdan ibarətdir.

Birinci qism do – re – mib – fa-dan,

İkinci qism olan ikinci bəhr aşağıdakı 4 notdan, (2-ci) re-mib – fa-sol-dan,

Üçüncü qism olan üçüncü bəhr aşağıdakı 4 notdan, (3-cü) mib-fa-sol-lyab-dan,

Dördüncü qism olan dördüncü bəhr aşağıdakı 4 notdan (4-cü) fa-sol-lyab-dan,

Beşinci qism olan beşinci bəhr də aşağıdakı notlardan (5-ci) sol-lyab-sib-do- dan ibarətdir.

Urməvi yazır: «beləliklə sən görürsən ki, bu bəhrlər dairələr üçün təməl olan kvartanın artıq tanınmış növlərini tamamilə dəqiq təqlid edir».

Urməvi burada qeyd edir ki,4-cü dairənin 5 bəhrədən ibarət olduğunu israr etmək doğru deyildir, o, bu dairədə 3 bəhr sayır, çünki 1-ci bəhr 4-cüyə, 2-ci bəhr isə 5-ciyə uyğundur.

Müəllif qeyd edir ki, «onlar yalnız yüksəkliyinə görə fərqlənir, aralarında heç bir fərq yoxdur, yalnız hər birinin eyni tonallıqda olmamasına baxmayaraq oktava diapozonu çərçivəsindən kənara çıxmamaq tələb olunur.

Beləliklə, «bəhr» termini, oktava intervalının müxtəlif pillələri üzrə hərəkət edən, kvartaya daxil olan intervalların əvəzlənməsi deməkdir, özündə ki, bu halda kvarta oktavanın istinad nöqtəsini, yəni onun son həddini keçməməlidir.

Bütün dairələr məhz bunlardır.

İndi isə biz Urməvinin altıncı fəsildə verdiyi yeddi sxem-cədvəlini bir-bir açaraq (yəni «rassifrovka» edərək) oxucula-

ra təqdim edirik. Bu yeddi cədvəldə Şərqi musiqi nəzəriyyə-sində mövcud olan 84 dairənin səs qatarı verilmişdir. Lakin qeyd edək ki, bu dairələrin hamısı təcrübədə işlənmək üçün yararlı deyil. Onların əmələ gəlməsi yalnız nəzəri yolla mümkün olmuşdur, yəni nəzəriləşdirmənin nəticəsidir. Məhz Urməvi özü ilk dəfə olaraq hər hansı cinsin hər hansı digər cinsə birləşmənin zəruriliyində estetik hissini əhəmiyyətini vurğulamış və qeyd etmişdir ki, ayrı-ayrılıqda bir cinsin xoş təsir bağışlamasından asılı olmayaraq hər musiqiçi özü hansı bir təbəqənin cinsini digər təbəqənin hansı cinsinə birləşmə-sini seçməlidir. Qeyd edək ki, yalnız real yaradıcılıq təcrübə-sində hansı ladin daha çox həyatiliyi və rolu müəyyənleşirdi.

Təcrübədə Urməvi 84 dairənin içindən yalnız özünün 12 ladinı (və 6 avazını) qeyd edir. Biz də bunları alimin 17 pilləli qamması daxilində sizə təqdim edirik (Ladların səs qatarında bəzi səslər enharmonik olaraq dəyişilmişdir).

Qeyd edək ki, müəllifin aşağıda verdiyi lad birləşmələri arasında artıq bir çox şöbələrin də səs qatarı mövcuddur, lakin hələ o zaman Səfiyyəddin onları ayrı qrupa ayırmamışdır. Qalan dairələr isə ya dissonans, ya orta dissonans, ya da heç dissonans olmayaraq, ümumiyyətlə qarışıq səs sırasından ibarətdir (s.79–87).

\*\*\*

«Kitabül-ədvar» risaləsinin 7-ci fəslində Urməvi iki simli alətlərdə çalma qaydaları haqqında danışır.

Urməvi yazır: «Təcrübəli musiqiçilər, xüsusən məşğələlər nəticəsində müəyyən ustalığa və məharətə nail olmuş ifaçılar, barmaqlarının tez-tez bir notdan digərinə keçməsinə təmin edən çevik hərəkətlərinə baxmayaraq, eyni zamanda bir sim-də iki notu çala bilmirlər. Məhz buna görə, bu ifanı asanlaşdırmaq üçün 2, 3 və daha çox simli alətlər ixtira olunmuşdur...»<sup>1</sup>

## ÜŞŞAQ

I	Do	RE	MI FA	SOL	LYA	SI <sup>b</sup>	DO <sup>1</sup>	I	ÜŞŞAQ
I	Do	RE	MI FA	SOL SOL <sup>#</sup>		SI <sup>b</sup>	DO <sup>1</sup>	II	2
I	Do	RE	MI FA FA <sup>#</sup>	SOL <sup>#</sup>		SI <sup>b</sup>	DO <sup>1</sup>	III	3
I	Do	RE	MI FA	SOL	LYA <sup>#</sup>	SI <sup>b</sup>	DO <sup>1</sup>	IV	4
I	Do	RE	MI FA	SOL <sup>b</sup>	SOL <sup>#</sup>	SI <sup>b</sup>	DO <sup>1</sup>	V	5
I	Do	RE	MI FA	SOL <sup>#</sup>	LYA <sup>b</sup>	SI <sup>b</sup>	DO <sup>1</sup>	VI	6
I	Do	RE	MI FA	SOL <sup>b</sup>	SOL <sup>#</sup>	LYA SI <sup>b</sup>	DO <sup>1</sup>	VII	7
I	Do	RE	MI FA	SOL	LYA <sup>#</sup>	SI <sup>b</sup> SI	DO <sup>1</sup>	VIII	8
I	Do	RE	MI FA	SOL <sup>b</sup>	LYA <sup>b</sup>	SI <sup>b</sup>	DO <sup>b</sup> DO <sup>1</sup>	IX	9
I	Do	RE	MI FA	SOL <sup>b</sup> SOL <sup>#</sup>		LYA SI	DO <sup>1</sup>	X	10
I	Do	RE	MI FA	SOL <sup>b</sup>	SOL <sup>#</sup> LYA <sup>b</sup>		SI DO <sup>1</sup>	XI	11
I	Do	RE	MI FA	SOL	LYA <sup>b</sup>		SI DO <sup>1</sup>	XII	12

<sup>1</sup> «Kitabül-ədvar», v. 236.

# NƏVA

II	Do	RE Mi <sup>b</sup>	FA	Sol	Lya Si <sup>b</sup>	Do <sup>1</sup>	I	13
II	Do	RE Mi <sup>b</sup>	FA	Sol Lya <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>1</sup>	II	14 Rast
II	Do	RE Mi <sup>b</sup>	FA FA <sup>b</sup>	Lya <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>1</sup>	III	15
II	Do	RE Mi <sup>b</sup>	FA	Sol Lya <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>1</sup>	IV	16
II	Do	RE Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>h</sup> Lya <sup>h</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>1</sup>	V	17
II	Do	RE Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>h</sup> Lya <sup>h</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>1</sup>	VI	18
II	Do	RE Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>h</sup> Lya <sup>b</sup> Lya <sup>h</sup> Si <sup>b</sup>	Do <sup>1</sup>	VII	19	
II	Do	RE Mi <sup>b</sup>	FA	Sol Lya <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup> Si	Do <sup>1</sup>	VIII	20
II	Do	RE Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>h</sup> Lya <sup>h</sup>	Si <sup>b</sup> Do <sup>b</sup> Do <sup>1</sup>	IX	21	
II	Do	RE Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>h</sup> Sol <sup>h</sup> Lya	Si	Do <sup>1</sup>	X	22
II	Do	RE Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>h</sup> Lya <sup>b</sup> Lya <sup>h</sup>	Si	Do <sup>1</sup>	XI	23
II	Do	RE Mi <sup>b</sup>	FA	Sol Lya <sup>h</sup>	Si	Do <sup>1</sup>	XII	24

# ƏBUSƏLİK

III	Do RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol	Lya Si <sup>b</sup>	Do <sup>1</sup>	I	25
III	Do RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol Lya <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>1</sup>	II	26
III	Do RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA Sol <sup>h</sup>	Lya <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>1</sup>	III	27 Əbusəlik
III	Do RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol Lya <sup>h</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>1</sup>	IV	28
III	Do RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>h</sup> Lya <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>1</sup>	V	29
III	Do RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>h</sup> Lya <sup>h</sup> Lya <sup>h</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>1</sup>	VI	30
III	Do RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>h</sup> Lya <sup>h</sup> Si <sup>b</sup>	Do <sup>1</sup>	VII	31	
III	Do RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol Lya <sup>h</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>1</sup>	VIII	32
III	Do RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Lya <sup>h</sup>	Si <sup>b</sup> Do <sup>b</sup> Do <sup>1</sup>	IX	33	
III	Do RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol Lya	Si	Do <sup>1</sup>	X	34
III	Do RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Lya <sup>b</sup> Lya <sup>h</sup>	Si	Do <sup>1</sup>	XI	35
III	Do RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol Lya <sup>h</sup>	Si	Do <sup>1</sup>	XII	36

IV	Do	RE	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>a</sup>	I	37
IV	Do	RE	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>a</sup>	II	38
IV	Do	RE	Mi <sup>b</sup>	FA FA <sup>#</sup>		LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>a</sup>	III	39
IV	Do	RE	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>a</sup>	IV	40
IV	Do	RE	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>#</sup>	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>a</sup>	V	41
IV	Do	RE	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>#</sup>	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>a</sup>	VI	42
IV	Do	RE	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>#</sup>	LyA <sup>b</sup>	LyA <sup>b</sup> Si <sup>b</sup>	Do <sup>a</sup>	VII	43
IV	Do	RE	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup> Si <sup>#</sup>	Do <sup>a</sup>	VIII	44
IV	Do	RE	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>b</sup> Do <sup>a</sup>	IX	45
IV	Do	RE	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>#</sup> Sol	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>#</sup>	Do <sup>a</sup>	X	46
IV	Do	RE	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>#</sup>	LyA <sup>b</sup> LyA <sup>b</sup>	Si	Do <sup>a</sup>	XI	47
IV	Do	RE	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol	LyA <sup>b</sup>	Si	Do <sup>a</sup>	XII	48

V	Do	RE <sup>#</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>a</sup>	I	49
V	Do	RE <sup>#</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>a</sup>	II	50
V	Do	RE <sup>#</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA FA <sup>#</sup>		LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>a</sup>	III	51
V	Do	RE <sup>#</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>a</sup>	IV	52
V	Do	RE <sup>#</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>#</sup>	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>a</sup>	V	53
V	Do	RE <sup>#</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>#</sup>	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>a</sup>	VI	54
V	Do	RE <sup>#</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>#</sup>	LyA <sup>b</sup>	LyA <sup>b</sup> Si <sup>b</sup>	Do <sup>a</sup>	VII	55
V	Do	RE <sup>#</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup> Si <sup>#</sup>	Do <sup>a</sup>	VIII	56
V	Do	RE <sup>#</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>#</sup>	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>b</sup> Do <sup>a</sup>	IX	57
V	Do	RE <sup>#</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>#</sup> Sol	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup> Si <sup>#</sup>	Do <sup>a</sup>	X	58
V	Do	RE <sup>#</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol <sup>#</sup>	LyA <sup>b</sup> LyA <sup>b</sup>	Si <sup>#</sup>	Do <sup>a</sup>	XI	59
V	Do	RE <sup>#</sup>	Mi <sup>b</sup>	FA	Sol	LyA <sup>b</sup>	Si	Do <sup>a</sup>	XII	60

V̄	Do	RE <sup>h</sup>	Mi <sup>h</sup>	FA	Sol	LyA	Si <sup>b</sup>	Do <sup>h</sup>	I	61
V̄	Do	RE <sup>h</sup>	Mi <sup>h</sup>	FA	Sol	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>h</sup>	II	62
V̄	Do	RE <sup>h</sup>	Mi <sup>h</sup>	FA	Sol <sup>b</sup>	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>h</sup>	III	63
V̄	Do	RE <sup>h</sup>	Mi <sup>h</sup>	FA	Sol	LyA <sup>h</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>h</sup>	IV	64
V̄	Do	RE <sup>h</sup>	Mi <sup>h</sup>	FA	Sol <sup>b</sup>	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>h</sup>	V	65
V̄	Do	RE <sup>h</sup>	Mi <sup>h</sup>	FA	Sol <sup>b</sup>	LyA <sup>h</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>h</sup>	VI	66
V̄	Do	RE <sup>h</sup>	Mi <sup>h</sup>	FA	Sol <sup>b</sup>	LyA <sup>b</sup>	LyA	Si <sup>b</sup>	VII	67
V̄	Do	RE <sup>h</sup>	Mi <sup>h</sup>	FA	Sol	LyA <sup>h</sup>	Si <sup>b</sup>	Si <sup>h</sup>	VIII	68
V̄	Do	RE <sup>h</sup>	Mi <sup>h</sup>	FA	Sol <sup>b</sup>	LyA <sup>h</sup>	Si <sup>b</sup>	Si <sup>h</sup>	IX	69
V̄	Do	RE <sup>h</sup>	Mi <sup>h</sup>	FA	FA <sup>#</sup>	Sol	LyA	Si <sup>h</sup>	X	70
V̄	Do	RE <sup>h</sup>	Mi <sup>h</sup>	FA	Sol <sup>b</sup>	LyA <sup>b</sup>	LyA <sup>h</sup>	Si <sup>h</sup>	XI	71
V̄	Do	RE <sup>h</sup>	Mi <sup>h</sup>	FA	Sol	LyA <sup>h</sup>	Si <sup>h</sup>	Do <sup>h</sup>	XII	72

RAHAT  
MURAKKAB  
GARAST BÜZÜK  
TAY

V̄	Do	RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	Mi	FA	Sol	LyA	Si <sup>b</sup>	Do <sup>h</sup>	I	73
V̄	Do	RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	Mi	FA	Sol	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>h</sup>	II	74
V̄	Do	RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	Mi	FA	Sol <sup>b</sup>	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>h</sup>	III	75
V̄	Do	RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	Mi	FA	Sol	LyA <sup>h</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>h</sup>	IV	76
V̄	Do	RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	Mi	FA	Sol <sup>b</sup>	LyA <sup>b</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>h</sup>	V	77
V̄	Do	RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	Mi	FA	Sol <sup>b</sup>	LyA <sup>h</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>h</sup>	VI	78
V̄	Do	RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	Mi	FA	Sol	LyA <sup>b</sup>	LyA	Si <sup>b</sup>	VII	79
V̄	Do	RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	Mi	FA	Sol	LyA <sup>h</sup>	Si <sup>b</sup>	Si	VIII	80
V̄	Do	RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	Mi	FA	Sol <sup>b</sup>	LyA <sup>h</sup>	Si <sup>b</sup>	Do <sup>h</sup>	IX	81
V̄	Do	RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	Mi	FA	Sol <sup>b</sup>	Sol	LyA	Si	X	82
V̄	Do	RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	Mi	FA	Sol <sup>b</sup>	LyA <sup>b</sup>	LyA <sup>h</sup>	Si	XI	83
V̄	Do	RE <sup>b</sup>	Mi <sup>b</sup>	Mi	FA	Sol	LyA <sup>h</sup>	Si	Do <sup>h</sup>	XII	84

NORUZI - ARAB

1. <i>Uşşaq</i>		daira
2. <i>Nava</i>		41 daira
3. <i>Əbusəlik</i>		27 daira
4. <i>Rast</i>		40 daira
5. <i>İraq</i>		69 daira
6. <i>İsfahan</i>		44 daira
7. <i>Zirəkənd</i>		59 daira
8. <i>Büzürk</i>		70 daira
9. <i>Zəngülə</i>		42 daira
10. <i>Rahəvi</i>		65 daira
11. <i>Hüseyni</i>		53 daira
12. <i>Hicazi</i>		54 daira

Müəllif izah edir ki, iki simli aləti kökləmək üçün musiqiçilər aşağı simin mütləq tonu (açıq simini) yuxarı simin X tonuna uyğun tonu götürürlər. Hər simdə hər bir ton, bu halda ona qarşı digər simdə yerləşən tonla  $1+1/3$  (kvarta) nisbətində olacaq.

Aşağı mütləq sim X tonunu səsləndirdikdə isə onun 2-ci bölgüsü (2-ci sim) t tonunu, yuxarı simdəki həməən bölgüsünə qarşıda olan və onun  $-1+1/3$  nisbətində olan 3-cü tonunu səsləndirəcək. Digər tonlarda da iş bu cür olacaq.

Sonra Urməvi yazır ki, əgər biz hər hansı bir silsiləni, məsələn, birincini ifa etmək istəyiriksə, ilk növbədə 1-ci sərbəst simə, (simin mütləqinə), sonra onun 4-cü və 7-ci bölgülərinə, daha sonra aşağı sərbəst simə (simin mütləqinə), onun 5-ci və sair bölgülərinə toxunuruq. İki simli alətlərdə təsbit edilmiş bütün bölgülərdən yalnız 10-u istifadə edilir, qalanları isə artıq lazım olmamışdır.

\*\*\*

Urməvi əsərinin 8-ci fəslində yazır ki, 2 simlidən sonra qədimlər 5 simli alət ixtira etmişlər. Onlar onu elə kökləmişlər ki, hər simin mütləqi bundan yuxarıda yerləşən simin  $3/4$ -nə uyğun olsun. Beləliklə, dəstanların sayı 7-yə qədər ixtisar olunmuşdur və dairə hər bir ton və onun yüksək səslənməsinə görə tamam olmuşdur. Hər dəstana müəyyən ad verilmişdir. Urməvi qədimlərin terminologiyasına istinad edərək ud alətinin şəklini, simlərin və dəstanların adlarını təqdim edir.

Udun şəkli:

Mütləq beyaz zəif pərdə	Dü	Fə	Sib	Mib	Lya	Do	Re	So	Do#	Fə#	Sib	Do	Re	So	Do#	Hədd
Müəmmər pərdəsi	Do	Fə	Sib	Mib	Lya	Do	Re	So	Do#	Fə#	Sib	Do	Re	So	Do#	Zir
Səbbab pərdəsi	Re	So	Do	Fə#	Sib	Do	Re	So	Do#	Fə#	Sib	Do	Re	So	Do#	Məsne
Vəsil pərdəsi	Re	So	Do	Fə#	Sib	Do	Re	So	Do#	Fə#	Sib	Do	Re	So	Do#	Məsləs
Vəsil pərdəsi	Mib	Lya	Do	Fə#	Sib	Do	Re	So	Do#	Fə#	Sib	Do	Re	So	Do#	Bəm



Sonra Urməvi yazır ki, 1-ci simin mütləq bəm tonunun yüksək səslənməsi səbəb məsnə tonunun yuxarı səslənməsinə uyğundur. Səbəb bəm tonunun səslənməsi bənsir məsnəyə, səbəb-məsləs tonunun səslənməsi bənsir zirə, bənsir məsləsin – mücənnəb səddə (5-ci simin), mütləq siminin həddə, səbəb məsnəsin – bənsir həddə uyğundur.<sup>1</sup>

Mütləq bəm tonunun və bənsir hədd tonunun nisbəti ikili oktava intervalının nisbətidir.

\* \* \*

«Kitabül-ədvar» risaləsinin 9-cu fəslə məşhur və geniş yayılmış muğam dairələrinin adları haqqındadır.

Urməvi qeyd edir ki, «bu sənətin ustaları daurları «şüdüd» adlandırırlar. Hər bir daurun öz əsası vardır ki, onun üzərində qurulmuşdur. 12 daur vardır: Üşşaq, Nəva, Busəlik, İraq, İsfahan, Zirəfkənd, Büzürk, Zəngülə, Rahəvi, Hüseyni və Hicazi.

Üşşaq 1-ci daurdur, Nəva 14-cü, Busəlik 27-ci, Rast 40-cı, İraq-69-cu, İsfahan 44-cü, Zirəfkənd-59-cu, Büzürk 70-ci, Zəngülə 42-ci, Rahəvi-65-ci, Hüseyni 53-cü, Hicazi 54-cü daurdur. Adlarını çəkmədiyimiz daurlar dissonansdırlar. Lakin bəzən onların köməyi ilə keçidlərdə zərif yönəlmələr yolu ilə melodiya (əsvat) yaratmaq mümkündür.

Artıq adları çəkilmiş bəzi daurlar öz adətli mövqelərində yerləşmir (maudi). Bildiyiniz kimi, hər bir daurun 17 mövqeyi var ki, onları təbəqət adlandırırlar. Urməvi yazır: «Əgər sən tonu və daurları dərinədən müşahidə etməsənə, bütün deyilənlərin doğru olduğundan əmin olacaqsan. Bununla belə, biz bir neçə dauru misal gətirəcəyik, qalanlarını isə sən özün öyrənərsən».

Urməvi misal olaraq 76-cı dauru 2-ci təbəqədə «İsfahan» təqdim edir. Urməvi yazır ki, bəziləri belə hesab edirlər ki, «Hicazi» 1-ci təbəqədə 64-cü daurdur. Müəllif isə qeyd edir ki, «bizim Hicazi» adlandırdığımız daur, ona do bemol notunu əla-

<sup>1</sup> Burada səhv getmişdir: bənsir məsləs mücənnəb səddə yox, zaid səddə və mütləq sim səbəb həddə yox, səbəb məsnəyə uyğundur. Görünür ki, köçürücünün səhvidir.

və etdikdə «İraq» dauru olacaqdır. Urməvi belə hesab edir ki, bu halda 56-cı daur da 2-ci təbəqədə «Hicazi» olacaqdır.<sup>1</sup>

Urməvi yazır ki, «bəzi daurlar avazlar adlanır, digərləri isə xüsusi adı olmadığından «Mürəkkəb» adlanır. Məsələn 67-ci daur kimi, o, «İsfahan» və «Hicazi»nin cəmindən ibarətdir.

Daha sonra Urməvi sanki etiraz edərək yazır: Bəs nə üçün «Rahəvi»nin, «Novruz» və «Hicazi»dən yaranması haqqında danışmırlar. Alim bundan sonra 6 avazdan söz açır. «Gəvəşt»in 71-ci daur, «Gərdaniyə»nin isə 48-ci daur olduğunu qeyd edir. Sonra müəllif fikrini və müşahidələrini bu cür davam etdirir. Sən tonallıqları dərk etdikdə görürsən ki, bizim adlarını çəkdiyimiz 2 avazat «İsfahan»ın daurundan başqa bir şey deyil, özü də, bu halda «Gərdaniyə» 17-ci pərdədə «İsfahan», «Gəvəşt» isə 10-cu pərdədə yerləşən «İsfahan»dır. «Səlmək» - «Zəngülə»dir. «Novruz» do tonsuz «Hüseyni»dir. «Maye irəliyə hərəkətin, mütləq qayıdışla tamamlanan xüsusi formalı melodiyasıdır. «Şahnaz» da o cür. Risalənin bu yerində müəllif 6 avazın ud alətinin pərdələrinin və simlərinin adı ilə gətirilən cədvəlini verir. Biz əvvəl həmin cədvəli gətirik, sonra isə onu açıb oxuculara təqdim edirik. Qeyd edək ki, bu cür cədvəllər o vaxt daha çox təcürbi əhəmiyyət daşıyırdılar. Demək lazımdır ki, avazlar özlərinin yaranma tarixinə görə daha sonrakı dövrə aiddirlər, yəni 17 pilləli sistemin ikinci ladlar qrupuna daxildirlər. Əsl muğam qrupundan törəmədilər, onlardan yaranmışlar. Əgər biz Urməvinin gətirdiyi cədvəldə hər altı avazın səsqatının hərəkətinə diqqət yetirsək, onların hamısının aşağıya enən hərəkətini görürük. Bu xüsusiyyət musiqçilərin ifasında da özünü büruzə verir. Onlar avazların ifasına adətən yuxarı tərəfdən başlayırlar.

Xatırlayaq ki, Əbdülqadir Marağai risalələrində «Səlmək» avazı ilə əlaqədar göstərirdi ki, bu muğamda əsər yazmaq çox çətindir, istisnalığı yalnız «Dairələr kitabı»nın müəllifi (yəni Səfiyyəddin Urməvi – Z.S.) təşkil etmişdir ki, o, bu muğamda 4 hissədən ibarət ardıcıl «Noubə» yazmışdır. Marağainin

<sup>1</sup> Görünür burada səhv getmişdir, 56-cı yox, 57-ci daur 2-ci təbəqədə «Hicazi» olacaqdır.

özü isə bu muğamda sifariş ilə bir sıra əsərlər – Noubə, Bəsit, Aməl, Sout, Peşrev yazdığını vurğulamışdır.

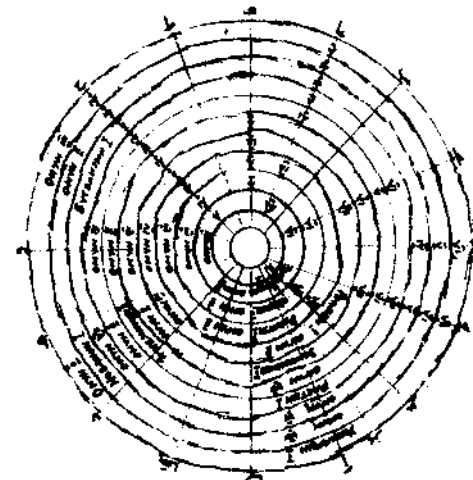
İndi isə həmin cədvəlləri sizə təqdim edirik:

Gə- vaşt	Səb- baba Zir	Zaid Zir <sup>2</sup>	Zəl- zəl Məs- nə	Səb- baba Məs- nə	Mü- ənnəb Məs- nə	Müt- ləq Məs- nə	Zəl- zəl Məs- ləs	Mü- cənnəb Məs- ləs	Müt- ləq Məs- ləs
Gər- da- niyə	Səb- baba Zir	Zaid Zir <sup>2</sup>	Bin- sir Məs- nə	Səb- baba Məs- nə	Mü- cənnəb Məs- nə	Müt- ləq Məs- nə	Zəl- zəl Məs- ləs	Səb- baba Məs- ləs	Müt- ləq Məs- ləs
Nov- ruz	Səb- baba Zir	Müt- ləq Zir	Zəl- zəl Məs- nə	Səb- baba Məs- nə	Müt- ləq Məs- nə	Zəl- zəl Məs- ləs	Səb- baba Məs- ləs		
Səl- mək	Zəl- zəl Zir	Səb- baba Zir	Zaid Məs- nə <sup>1</sup>	Bin- sir Məs- nə	Səb- baba Məs- nə	Müt- ləq Məs- nə			
Maye	Səb- baba Zir	Müt- ləq Zir	Səb- baba Məs- nə	Müt- ləq Məs- nə	Səb- baba Məs- ləs				
Şəh- naz	Müt- ləq Zir	Mü- cənnəb Zir	Zəl- zəl Zir	Fars Zir	Mü- cənnəb Zir				
Gə- vaşt	fa	mi↓	re↓	do#	do↓	si↓	lya↓	sol↓	fa
Gər- da- niyə	fa	mi↓	re	do	sib	sib	lya↓	sol	fa
Nov- ruz	fa	mi	reb	do	sib	lya	sol		
Səl- mək	sol↓	fa	mi↓	re	do	si↓			
Maye	fa	mi↓	do	si↓	sol				
Şəh- naz	mi↓	fa↓	sol↓	fa#	fa↓				

<sup>1</sup> «Gəvaşt» və «Gərdaniyə»də «Zaid zir» əvəzinə «Mütləq zir», «Səlmək»də «Zaid məsnə» əvəzinə «Mütləq zir» olmalıdır. Görünür, köçürücünün səhvidir.

\*\*\*

10-cu fəslə Urməvi ladların paralelliyinə həsr etmişdir. O yazır ki, «Əgər sən silsilələri, (daurları) diqqətlə nəzərdən keçirənsən, görərsən ki, «Üşşaq», «Nəva», «Busəlik» vahid dauru təşkil edir. Doğrudan da, fərz etsək ki, «Nəva» re notundan başlanırsan, bu halda silsilənin pillələri ilə «Üşşaq» ladinin pillələri uyğun gələcək. Əgər biz «Üşşaq»ı «Nəvanın» 7-ci tonundan və ya «Busəliyi» 6-cı tondan başlasaq, eyni nəticəyə gəlirik. Bu hal «Rast» və «Hüseyni» silsilələri ilə də baş verər, yəni əgər «Hüseyni»ni «Rast»ın 2-ci tonundan başlasaq. Sonra Urməvi yazır ki, «Rahəvi»yə gəldikdə isə «Zəngülə»ni «Rahəvi»nin 2-ci tonundan başladıqda isə onun tonları «Zəngülə»nin 6-cı pilləsi ilə uyğun gəlir və bir notu sol tonu ilə fərqlənir, «İraq» «Zəngülə»dən bir tonla, yəni 2-ci tonla fərqlənir, belə ki, bu (ton) – «İraq»da Cim, «Zəngülə»də isə D-dir. «Büzürgü», «Zirafkənd»in 2-ci tonundan başladıqda «Zirafkənd»in daurları bir vahid daurda cəmləşir.



Sonra isə Səfiəddin özünün bu müşahidələrini cədvələ keçirərək ladların paralelliyinə həsr edilmiş maraqlı bir dairə cədvəl təqdim edir və yuxarıda dediklərini cədvəldə nümayiş etdirir.

\*\*\*

11-ci fəsil muğamların transpozisiyasına (intiqaal-köçürüş) həsr olunmuşdur. Bu fəsildə Urməvi yazır ki, siz hər hansı

bir dairəni istədiyiniz tondan başlaya bilərsiniz. Məsələn, «Üşşaq» reb notundan başlasanız o zaman re b, mi b, fa, sol b, lya b, si b, do və s. notlarına toxunacaqsınız. Bu halda deyirik ki, bu dairə öz yerində deyil, transpozisiya edilmişdir. *Tonların sayı ilə cəmi 17 təbəqə<sup>1</sup> vardır. Birinci təbəqə do, ikinci fa, üçüncü – si bemol, dördüncü – mi bemol, beşinci – lya bemol və sairə, yəni təmiz kvartalar ilə yuxarı istiqamətdə o qalxır və qalan təbəqələrin tonlarını göstərir. Urməvi risalədə 12 muğamı 17 təbəqədə göstərən cədvəl təşkil edir. Biz həmin muğam dairələrinin birincisini açaraq sizə təqdim edirik. Qalanları da bu cür qurulur.*

\*\*\*

12-ci fəsil udun qeyri-adi, kvartalı olmayan köklənməsi haqqındadır.

Urməvi artıq dairələrin və onların tonlarının udun simləri vasitəsilə yaradılması üsullarını göstərmişdir, lakin onda dairələr ənənəvi akkorda uyğun yerləşmişdir, simlər arasında kvarta nisbəti bərqərar idi. Bu fəsildə isə müəllif, simlərin qeyri-adi akkordlara uyğun yerləşdiyi halda dairələrin yaranması üsulu haqda danışır. O, əvvəl böyük pifaqorik tersiyada köklənməni təklif edir. «Əgər mütəlq tam simi binsir bəm ton olan mi-tonuna bərabər kökləsək və əgər digər simlərdə də eyni şeyi təkrar etsək, usta olmayan ifaçıya bu dairələri ifa etmək çox çətin olacaq», - deyən Urməvi qeyd edir ki, «virtuozlara gəldikdə isə məsələ başqadır. Tonların yerini bilərək, bir nöqtədən digər nöqtəyə cəld keçməyi bacararaq, o heç bir çətinliyə məruz qalmır...»<sup>2</sup>

Sonra Urməvi kiçik tersiyada köklənməni göstərir.

## «Üşşaq»ın dairələri

<sup>1</sup> Təbəqəni Urməvi həm ton, pərdə, həm də registr mənasında işlədir.

<sup>2</sup> «Kitabül-ədvar», v. 38a.

Məsləs siminin mütləqini zəlzəl vusta və ya fars vusta ilə köklərkən eyni hadisə baş verir. Biz farsların vustasından alınan akkorddan dairələrdən birinin yaranma üsulunu göstərəcəyik.

Əgər biz, hər bir simin mütləqinin fars vustasına köklənmiş «Rast» dairəsini ifa etmək istəyiriksə, ən əvvəl mütləq bəmə, sonra onun səbəbina, sonra zaid məsləsə və onun səbəbina, sonra mücənnəb məsnəyə, sonra mütləq zirə və onun mücənnəbinə, ən axırda zaid həddə toxunuruq.

«Əgər hər simin mütləqi yuxarıda yerləşən simin zəlzəlinə köklənmiş və biz «Rast» dairəsini ifa etmək istəyiriksə, əvvəl mütləq bəmə, onun səbəbina və zəlzəlin vustasına və ya zəlzəl əvəzinə mütləq məsləsə, sonra mücənnəb məsləsə, sonra isə mütləq məsnəyə, onun mücənnəbinə, onun fars vustasına və mücənnəb zirəsinə toxunuruq».

Bütün bunları öyrəndikdən sonra Urməvi yazır ki, tonlar arasında heç bir akkord yerləşdirməmək mümkün olacaqdır və tonların registrlərinin öyrənilməsi ilə məhdudlaşmaq mümkün olacaqdır. Əgər bütün simlər eyni tonalılıqdadırlarsa, bir simdə olan haldakı kimi hərəkət etmək olar, yox əgər, müxtəlif tonalılıqdadırlarsa, onların nisbətlərinin və notların hara keçdiyini göstərmək lazımdır. Keçid isə onların mövqelərinə uyğun verilir. Məsələn, «Rast» ifa etmək üçün biz mütləq bəmə, sonra onun səbəbina və zəlzələ, sonra zaid məsləsə və onun fars vustasına, sonra zaid məsnəyə və onun səbəbina, sonra mücənnəb zirəyə toxunuruq. Sonra silsiləni təkrar edirik. Bunu qavradıqdan sonra, müəllif ritm haqqında bəzi şeyləri izah edəcəyini bildirir.

\* \* \*

«Kitabül-ədvar»ın 13-cü fəslində orta əsr musiqi sənətinin mühüm nəzəri problemlərindən olan ritm nəzəriyyəsinə («iqa») həsr edilmişdir.

Məlumdur ki, bu problemlə Urməviyə qədər Şərhin əl-Kindi, əl-Fəribi, İbn-Sina və başqa alimləri məşğul olmuş və onun funksional mahiyyətini, ritmik formullarını (mizan-üsul) və s. müəyyən etmişdilər. Səfiyyəddin öz risaləsində onların nəzəriyyəsinə inkişaf etdirir və özünün ritm anlayışının tərifini təklif edir. «Kitabül-ədvar»da o yazır: «Ritm, aralarında müəyyən ölçülü zaman kəsikləri (əzminə) olan zərbələrin (nəkra) məcmuudur. Bunlarda eyni ölçülü periodlar xüsusi qaydada yerləşdiriliblər. Zaman kəsiklərinin və periodların bərabərliyi insanın normal vəziyyətinin meyarı (mizan) kimi qavranılır».<sup>1</sup>

Urməvi burada müxtəlif forma və ölçüləri olan əruz poetik metriyasını tutuşdurur və qeyd edir ki, təbii hissələrin müəyyənləşməsində metrika gərək deyil. Həmçinin hər ritmik periodun zaman bərabərliyini təyin edən şəxs sağlam təbii hissə maliksə, ona metronom lazım olmaz. Söhbət insan təbiətinə məxsus, poetik və ritmik xanəni hiss edib başa düşən fitri vergidən gedir. Bəziləri buna malikdirlər, başqaları isə yox. Müəllif qeyd edir ki, bu hissetmə səy və çalışma yolu ilə ola da bilər, olmaya da, lakin bu fitri istedadın anadangəlmə olmasını xüsusi nəzərə çarpdırır.

Ritm qısa izahından sonra Səfiyyəddin əruzun səbəb, vətəd və fasilə kimi hissələri üzərində dayanır.

O yazır: «Sən bərabər zaman bölümlərini saxlayaraq və səbəbin hər saitini vurğu ilə qeyd edərək, ağır səbəblər qrupunu fasiləsiz deyə bilərsən. Sanki onlar eyni vaxtda səslənirlər». Məsələn:

tənə

tənə

tənə

<sup>1</sup> «Kitabül-ədvar», v. 41a.

Qeyd edək ki, «səbab» termini iki samitdən ibarət olan söz deməkdir. Əgər samitlər laldılarsa, demək səbab ağır səbabdır, əgər ikinci samit vurğusuzdursa, onda səbab yüngüldür (səbabi-səqil, səbabi-xəfif).

Vahid Təbrizi «Cəmi-müxtəsər» risaləsində yazır: «Saitlənmiş və saitlənmemiş hərflərdən səbab, vətəd və fasilə əmələ gəlir ki, bunlar da əruzun elementar hissəcikləridir, iki misralı təcnislər də (ərkan) onlardan ibarətdirlər».<sup>1</sup>

Alim özü yüngül (xəfif) səbab haqqında yazır: «Xəfif səbablar qrupunu ardıcıl (fasiləsiz), hər səbabın «T»-ni vurğu ilə qeyd edərək və «N»nin saitini demədən tən, tən, tən tən kimi söyləmək olar».

Bu terminologiyaya əsasən vətəd üç samitdən ibarət olan sözdür. Urməvi yazır: «Sən ardıcıl vətəd dəstəsini söyləyə bilərsən, belə ki, hər vətədin «T»-si vurğu ilə qeyd edilir və o birilərində» saitlər yeyilir: tənən tənən.

Qeyd etmək lazımdır ki, Səfiyyəddin yalnız bir vətəd, qovuşuq vətəd haqqında yazır. Lakin vətəd iki növ olur. Qovuşuq və ayrı.

Ayrılmış vətəd 3 hərfdən ibarətdir ki, onlardan ikisi saitləşmiş, ortada biri isə saitlənmemişdir. Qovuşuq vətəd isə yə-nə də üç hərfdir, bunlardan ikincisi saitləşmiş, birincisi isə axırda saitlənmemişdir.

Fasilə də iki növdür – kiçik fasilə və böyük fasilə. Kiçik fasilə üç saitlənmiş və axırda bir saitlənmemiş hərfdən ibarətdir. Böyük fasilə dörd saitlənmiş və axırda bir saitlənmemiş hərflərdən ibarətdir. Urməvi təkcə kiçik fasilə haqda belə yazır: Sən kiçik fasilə dəstəsini ardıcıl, hər fasiləsinin birinci saitin vurğu ilə qeyd edərək söyləyə bilərsən:

tənənən

tənənən

axırncı saitləri söyləməmək də olar. Səfiyyəddin böyük fasiləni buraxır. Tənənənən.

<sup>1</sup> Табризи В. «Джами мухтасар». Изд-во «Восточная литература». М., 1959, с. 26.

O, qeyd edir ki, tələffüz və vurğular nə çox yeyin, nə də çox yavaş olmalıdır. Sənin tələffüzün onda nə həddindən artıq yavaş, nə də tez olacaq.

Çox uzadılmış vurğu eşitməni dalğınlaşdırır. Müəllif yazır ki, bir vurğu o biri vurğu ilə elə əlaqələnməlidir ki, qulaq onu rahat qavriya bilsin.

Daha sonra Urməvi yazır: «Sən bilirsən ki, ağır səbabların vurğuları arasında olan zaman bölümləri xəfif səbab vurğuları arasında olan zaman bölünmələrindən qısadır. Lakin vətəd vurğuların arasında olan zaman bölümləri, fasilənin vurğularının arasındakı zaman bölümündən qısa, xəfif səbabınkindən isə uzundur».<sup>1</sup>

Daha dəqiq desək, xəfif səbab zamanca ağır səbabdan iki dəfə qısadır. Vətəd  $1\frac{1}{2}$  xəfif səbaba və  $\frac{3}{4}$  fasiləyə bərabərdir.

Fasilənin səslənmə müddəti vətəd  $+1/3$ -ə bərabərdir. Vətə-dinki üç dəfə, fasiləniniki isə 4 dəfə ağır səbablardan uzundur. Urməvi ağır səbabların vurğuları arasında olan zaman bölümlərini A, xəfif səbabınkini B, vətəd fasiləniniki D-lə qeyd edir. Urməvi yazır ki, 4 fasilənin səslənmə müddəti 8 ağır səbabınkində bərabərdir.

Bununla əlaqədar olaraq Urməvi belə bir misal gətirir: «Fərz edək, iki nəfər biri səbab, o biri fasilə söyləyirlər. Əgər onlar birlikdə başlasalar və zaman bölümlərinə riayət etsələr və əgər periodu eyni vaxtda başlasalar, onda onların vurğuları eyni vaxta düşər».

Həmçinin müəllif qeyd edir ki, dörd vətəd və bir fasilənin səslənmə müddəti dörd fasilə və səkkiz ağır səbabın səslənmə müddətinə bərabərdir.

Daha sonra alim qeyd edir ki, əgər səbaba (tənə) söyləyən şəxs səbabda «N»-i qeyd edən öz vurğularını artırarsa, A-nın iki zaman dəstəsi artırılmış vurğu müddəti ilə bərabər B-nin səslənmə müddətinə bərabər olur. Həmçinin, əgər xəfif səbabı söyləyən şəxs, iki vurğudan ibarət olan iki dəstə arasına bir əlavə vurğu artırırsa, B-nin hər iki zaman dəstəsi, artırılmış

<sup>1</sup> «Kitabül-ədvar», v. 43a.

vurğu müddəti ilə bərabər, D-nin səslənmə müddətinə bərabər olur.

Həmçinin vətədi söyləyən şəxs, iki vurğulu hər dəstənin arasında iki vurğu artırsa, iki zamanın hər dəstəsi artırılmış vurğular müddəti ilə bərabər, D-nin və B-nin səslənmə müddətindən daha çox olacaq.

Bunu dərk etdikdə, Urməvi yazır: sən bilməlisən ki, bu sənətin ərəb ustalarının altı növ geniş yayılmış ritmik silsilələri mövcuddur: 1. Birinci – ağır, 2. ikinci – ağır, 3. xəfif – ağır, 4. rəməl, 5. xəfif rəməl və 6. həzəc.

**Birinci ağır (səqili-əvvəl).** Bu ritmin hər silsiləsinin səslənmə müddəti 16 vurğudan ibarət 8 ağır səbəbin səslənmə müddətinə bərabərdir. Lakin 16 vurğudan 11-i ixtisar olunur və ixtisar olunmuş hər vurğunun uzunluğu A-nın səslənmə müddətinə əlavə olunur. Urməvi yazır ki, «8-səbabı 2 vətəd, 2 fasilə və bir xəfif səbabla əvəz edək».

tənən tənən tənənən tən tənənən

Göründüyü kimi, xəfifi səbab iki fasilə arasında yerləşdirilir. Səfiyəddin yazır: «Biz M hərfi ilə lal samitləri qeyd edib, qalanlarında heç bir xüsusi işarə qoymuruq. Hər hansı bir işarə ilə qeyd etməmək onları ayırmaq deməkdir». M-mütəhərrək, yəni lal, vurğulu sözünün ilk hərfidir. Ritmik silsiləni təsvir etmək üçün dairə çəkilir. Bu dairədə Urməvi M hərfi ilə vurğunun yerini göstərir.

Məlum olduğu kimi, ritmi dəqiq ifadə etmək üçün T və N samitlərinin köməkliyi ilə səbab, vətəd və fasilənin bölgü qurma qaydası yaradılmışdır. T-hər sözünün başlanğıcını, N-isə başqa samitləri ifadə edir. Böyük fasilədə T sözün ortasına yeridilir. T-samiti qalın fonem olduğu üçün vurğu və hərəkətə çox uyğun gəlir, buna görə də hər T vurğu ilə qeyd edilir. N fonemi isə incə qalın samitlər arasında aralıq funksiyası daşıyır, daha çox vaktliyə və yaxud hərəkətsizlik və buraxılmış vurğuya uyğun gəlir.

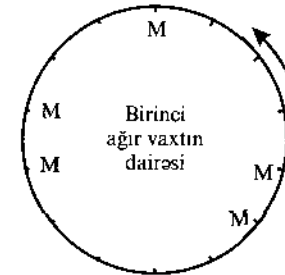
Urməvi yazır ki, ifaçı bəzən səbab, vətəd və fasilələrdə olan saitləşmiş hər samiti vurğu ilə qeyd edir, yalnız incə sa-

mitləri buraxmaq şərtilə. Biz artıq bilirik ki, bu sözlər T və N samitlərindən ibarətdirlər. T samitləri daim vurğu ilə qeyd edilirlər ki, bunları da hərəkətin istinad nöqtələri adlandırırlar. N-isə heç vaxt vurğu ilə qeyd edilmir və sakitliyin istinad nöqtələri və yaxud əsas dayanacaq adlanır.

Müəllifin dediyi kimi, beş başlanğıc samit əsas vurğuların dayaq nöqtələri, beş kəsilən samit isə əsas pauzaların dayaq nöqtələridir. Başqa samitləri isə, yəni saitləşmiş N-i istəsən vurğu ilə qeyd edə bilərsən, istəsən ixtisar edərsən. Bəziləri hər silsiləni ancaq iki vurğu ilə qeyd edir və o birilərdən imtina edir, onu əsas xanə adlandırırlar. Bunlar bizim dediyimiz beş vurğudan ikisidir-üç və beşdir.

Urməvi qeyd edir ki, başqaları birinci fasilənin saitləşmiş üçüncü samitini və axırını fasilənin birinci samitini vurğu ilə qeyd edirlər. Bütün başqa samitlər boş vaxta uyğun gəlir.

Urməvi göstərir ki, bu ritmin birinci və ikinci vurğuları arasında olan vaxt, ikinci və üçüncü vurğuları ayıran vaxta bərabərdir: bunların hər biri U vaxtıdır. Həmin ritmin üçüncü və dördüncü vurğuları arasında olan vaxt, silsilə yenidən təkrar olunarsa, birinci ilə beşinci vurğunun arasında olan vaxta bərabər olub D-yə uyğun gəlir. Dördüncü və beşinci vurğuların arasındakı vaxt isə B vaxtıdır və onun silsilədə özünə bərabəri yoxdur. Bu silsilədə B, U, D vaxtları mövcuddur. A vaxtı yoxdur. Çox güman ki, elə buna görə də bu silsilə «Birinci ağır» adlanır. Çünki burada 3 növ ağır vaxt



birlişib və qısa vaxt yoxdur. Bundan başqa, iki ağır vaxt təkrar edilir və «Xəfif» cəmi bir dəfə keçir. Səfiyəddin bu ritmi təsvir edən dairə çəkir.

Müəllif ritmik silsilənin təsviri üçün dairəni ritmdəki vaxtların miqdarına əsasən bölür. Qeyd edilən vurğulara uyğun nöqtələri M hərfi ilə işarə edir, o birilər işarəsiz qalır.

**İkinci ağır (Saqili-sani).** Urməvi yazır ki, bunun hər bir silsiləsinin vaxtı-birinci ağır vaxta uyğundur. Lakin ifaçı onun 10 vurğusunu buraxır və altısına əməl edir. Bir, dörd, yeddi, doqquz, on iki, on beş.

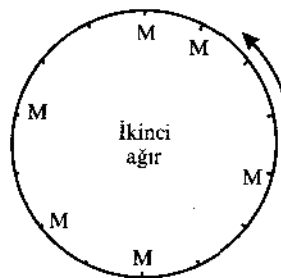
Məsələn:

tənən, tənən tən tənən tənən tən

I və II, II və III vurğular arasında olan vaxt C-nin vaxtına bərabərdir. V və VI vurğular arasında olan vaxt da əvvəlki ilə eynidir. III və IV vurğular arasında olan vaxt silsilənin təkrarı zamanı VI və I-ni arasında olan vaxta bərabərdir və hər ikisi B vaxtına uyğun gəlir. Urməvi yazır: «bu silsilədə biz C-yə bərabər dörd zaman bölümünü, B-yə bərabər iki zaman bölümünü müəyyən etdik».

Adları çəkilən 6 vurğu samitləri qeyd edir və vurğuları istinad nöqtələrini təşkil edirlər. 6 samit əsas pauzalarla əlaqələnir və pauzalar onlara istinad edirlər. O biriləri (samit – deyə Urməvi qeyd edir) – vurğu ilə qeyd edilə də bilər, buraxıla da. Görünür, D vaxtı ritmik silsilənin kompozisiyasına daxil olmayıb.

Bəziləri birinci vətədin birinci «T»-ni və dördüncü vətədin ikinci saitini vurğu ilə qeyd edirlər. Bu da onun əsas xanəsini təşkil edir. Onun dairəsi budur:



**Xəfif ağır (Xəfif-səqil).** Urməvi yazır ki, bu ritm silsiləsinin səslənmə müddəti birinci ağır silsiləyə bərabərdir. Lakin ifaçı 16 vurğudan dördünü – II, VI, X, XIV vurğuları buraxır, qalanları isə belə ifadə edir.

tən, tənə, tən, tənə, tən, tənə, tənənə

Bu ritmin əsas zərbi birinci səbəbin birinci vurğusundan və VII səbəbin birinci vurğusundan ibarətdir. Bu silsilədə B-yə bərabər dörd vaxt və A-ya bərabər səkkiz vaxt özünü biruzə verir. C və D vaxtları yoxdur.

Urməvi yazır: «Bəziləri sübut edirlər ki, D vaxtı birinci ritm üçün təyin edildiyi üçün, ona «Birinci ağır» adı verilmişdir. C vaxtı isə II ritmdə olub, III-də olmadığına görə «İkinci ağır» adlanır».

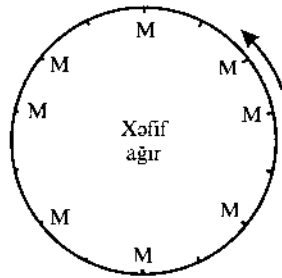
Başqaları isə bunu inkar edir və deyirlər ki, ikinci ağır silsilə 8 vurğudan ibarətdir:

Tənən tənən tən. Xəfif- ağır silsilə isə 4 vurğudan ibarətdir. Bu fikirdə olanlar üçün 2-ci ritm silsiləsinin iki xanəsi birinci ritm silsiləsinin birinə, III ritminin iki silsilələri isə II ritm silsiləsinin birinə bərabərdir.

Buna görə də birincini «ağır-I», ikincini «ağır-II», üçüncünü isə «ağır xəfif», III isə «ağır-III» adlandırırlar. Çünki, deyə Urməvi izah edir, əgər kimsə ağır II-də bəstələnmiş musiqi ifa edərsə və onu müşayiət edən adam «ağır-xəfif» ritmini əsas tutursa, onda müşayiətçi vurğuları tezləşdirməli olacaq ki, birinciyə çata bilsin. Əgər kimsə adi ritmdə qalrsa, onda ifaçı «ağır-II»-nin ritmini həmişəkinə nisbətən yavaşıtmalı olacaq. Əgər ritm həmişəkindən çox tezləşdirilsə, xəfif-ağır ritmi ifa edən şəxs ritmi tuta bilməyəcək. Bəziləri isə bu ritmi «Müxəmməs» (beşlik) adlandırırlar.

**Ağır rəməl.** Rəməl adlanan ritm üç növdür: I-ci ağır rəməl, yaxud 2 qat rəməl, Cami onu ikiqat rəməl adlandırır. II-rəməl, III-rəməl.

Urməvi yazır ki, onun silsiləsinin səslənmə müddəti 12 səbəbə, vurğuları isə 24-ə bərabərdir ki, bu da bir yarım dəfə «1-ağırdan» çoxdur. Lakin ifaçılar I və II, II və III vurğuları



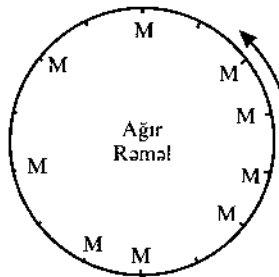
arasında olan vaxtı D vaxtına, qalanlarını isə B-yə bərabər edirlər, lakin hərdən iki silsilə arasında başqa D vaxtı yerləşdirirlər. O da D vaxtına uyğun gəlir. Beləliklə, qeyd edək ki, ritmdə 3 D vaxtı və 6 B vaxtı yaranır.

Bu ritmə nümunə göstərək:

**tənənən tənənən tən tən tən tən tən tən tənənən**

Urməvi qeyd edir ki, bütün qeyri-ərəb millətlər ağır rəmələ əsas ölçü adı verirlər və onların əsərlərinin çoxu bu ritmdə qurulur.

Bu ritmin əsas formulu birinci fasilənin birinci vurğusundan və VI səbabın birincisindən ibarətdir.



Qeyd etmək lazımdır ki, bizim əlyazmamızda ağır rəməldən sonra Rəməl və Xəfif Rəməl, daha sonra Həzəc və Fahiti gəlir. Bununla da ritmə həsr edilmiş fəsil bitir. Lakin Urməvinin bəzi əlyazmalarında alim, «Çahar-zərb» adlı ritm haqqında məlumat verir və yazır ki, bu ritm rübabda çalan Məhəmməd Şah adlı azərbaycanlı tərəfindən yaradılmışdır.

Britaniya muzeyində olan əlyazmadan istifadə edən D'Erlandjenin tədqiqatında deyilir ki, qeyri-ərəb musiqiçiləri belə hesab edirlər ki, bu ən ağır ritmdir. Hətta onlar ən ağır ritm kimi tanınan ikiqat rəməldən iki dəfə uzun olduğunu göstərirlər.

D'Erlandjedə həmçinin deyilir: «Bəzi qeyri-ərəb musiqiçiləri birinci fasilənin T-sini və V, XI səbabların T-ni vurğu ilə qeyd edirlər; bu yolla yaranan silsiləyə «Çahar-zərb» (fars və Azərbaycan dilində 4 vurğu ilə) və ya dördlü ritm adı verilir. Bu zaman I və II vurğular arasında 12 vaxt, II və III vurğular arasında 4 vaxt, III və IV vurğular arasında iki vaxt, IV və I vurğular arasında 6 vaxt keçir».

Bizim dövrümüzdə də bir çox kompozisiyalar bu ritmdə qurulurlar. Buna aid bir nümunə 6 fasilədən ibarət rukna –

**tənənən tənənən tənən tənən tənən tənən**

Bunun dörd zərbi var: I fasilənin «T»-si, IV fasilənin T-si, V fasilənin T-si, V fasilənin «nən»-i.

**RƏMƏL.** Bu ritmin səslənmə müddəti 12 vurğuya bərabərdir. Hər səbabın birinci «T»-si vurğu ilə qeyd edilir.

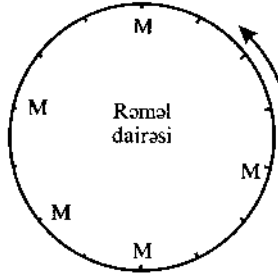
Bəziləri VI səbabın vurğusunu buraxır, iki silsilə arasında olan vaxtı D vaxtına bərabər edirlər ki, zaman bölümləri bərabər olmasınlar, beləliklə, silsilə tanınılmaz olur. Məsələn, bu ritmin qovuşuq şəklinin təsvirini verək:

**tən tən tən tən tən**

Burada ritm 4 B vaxtıdan və bir D vaxtıdan ibarətdir.

Səfiyəddin qeyd edir ki, bu ritmin beş vurğudan ibarət olan əsas taktı I və V taktlarıdır. Əgər bu iki vurğunu ikiqat rəməl silsiləsində ifa etsək, bu «Mürsəl» ola bilər.





**XƏFİF RƏMƏL.** Bu ritm 10 vurğuya uyğun gəlir

**tən tənən tənə tənən**

Bu silsilənin əsas taktı I və IV vurğularıdır. Bəziləri birinci vurğunu buraxır və o zaman aşağıdakı şəkil alınır:

**tən tənən tən tənən**

**HƏZƏC.** Bu ritmin səslənmə müddəti Rəməlin silsiləsinin səslənmə müddətinə bərabərdir.

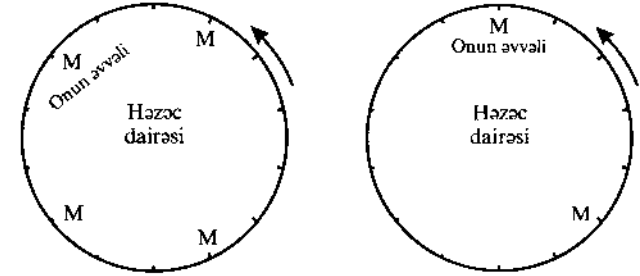
**tənənən tənən tənən tən**

Bəziləri deyirlər ki, Həzəcin hər iki silsiləsi Rəməlin silsiləsinə uyğun gəlir:



**tənənən tən**

Onun əsas taktı I və IV vurğulardan əmələ gəlir. Bunlar göstərilən iki nöqtədən olan dairələrdir.



**FAHİTİ.** Əcəmlər (qeyri-ərəb xalqları) Fahiti adlanan ritmdən istifadə edirlər. Bu ritmləri çox nadir hallarda bəstələyirlər. Onun silsilə vaxtı 12 vurğuya uyğun gəlir.

**tən tənənən tənənən tən tənənən**

Onun vurğularına başqa şey əlavə etmirlər. Bu onun dairəsidir.



D'Erlanjedə ritm haqqında bölmə belə bir fikirlə bitir ki, bir melodiyada bir və ya bir neçə ritm birləşə bilər, hətta ola bilər ki, bütün adları çəkilən ritmlər istifadə edilsin. Bir neçə ritmi birləşdirərkən, fikir vermək lazımdır ki, tarazlıq pozulmasın. İki ritmin əlaqəsini nisbətən iki silsilənin birinə olan nisbətinə bərabərdir, ikiqat Rəməl ilə Rəməl kimi.

Bəzən bir ritmin üç silsiləsi o biri ritmin ikisinə bərabər olur. Məsələn: Ağır II-də ikiqat Rəməl kimi. İkiqat Rəməl,

həqiqətən, 24 vaxtdan ibarətdir, deməli, onun iki silsiləsi 48-dir. Müxtəlif ritmlərdə melodiya bəstələyərkən, bu silsilələrin ölçü nisbətləri nəzərə alınarsa, melodiya təmkinli və səlis olar, əks təqdirdə isə yox.<sup>1</sup>

D'Erlanjedə deyilir: «Ritmlərin həddindən artıq olduğunu fikirləşmək düzgün olmazdı. Onların əsası birdir – ilkin vaxtdır ki, o da vaxt etalonudur, meyarıdır. Buna əsaslanaraq demək olar ki, sən özün adları çəkilən ritmlərdən fərqli «ritm yarada bilərsən. Bir şərtlə ki, onlar elə qurulmalıdır ki, normal eşitmə qabiliyyəti olan insan onların ahəngdarlığını hiss etsin».<sup>2</sup>

Səfiyyəddin Urməvinin «Kitabül-ədvar» risaləsinin ritm haqqında olan fəsli bu cümlə ilə bitir: «Bu da bütün ən geniş yayılmış ritmlərin silsilələri».

Başqa sözlə, səkkiz əsr bundan öncə XIII əsrdə, məlum olan ritmlər.

\* \* \*

Urməvi «Kitabül-ədvar» risaləsinin 14-cü fəslini ladların emosional təsirinə həsr etmişdir. Urməvi yazır ki, «hər hansı şədd (yəni dəstgah və ya lad) insanın qəlbinə xoş təsir etmək qüvvəsinə malikdir, lakin müxtəlif cür. Məsələn, onlardan bəziləri qüvvə və mərdlik aşılır və sevinc doğurur. Onlar üçdür Üşşaq, Busəlik və Nəva».<sup>3</sup> Müəllif bu ladların türklərin, abbasilərin, zəncilərin və dağ sakinlərinin temperamentinə uyğun olduğunu qeyd edir.

Sonra Urməvi yazır ki, Rast, Novruz, İraq və İsfahan kimi ladlar insan qəlbinə xoş və zəif sevinc gətirirlər.

Büzürk, Rəhavi, Zirəfkənd, Zəngülə və Hüseyni ladları isə qüssə, kədər, üzgünlük hissələri aşılırlar.

D'Erlanjedə qeyd edilir ki, Hüseyni və Hicazi ladlarının ifadə etdiyi kədər hissi müəyyən dərəcədə sevinc hissə ilə qarışdır.

Urməvi sonra bu fəsildə çox mühüm məsələyə – hər ladın ona uyğun olan şərlə əlaqələndirilməsinə toxunur.

Məsələn, Urməvi yazır, - əgər xanəndə Zirəfkənd ladının ifası zamanı şadlıq vəziyyətini ifadə edən şer söyləyərsə, bu, səhv olar. Məsələn, o belə bir məzmunlu şeri nümunə gətirir. «Axır ki, razılıq baş verdi, sevgililər birləşə bilərlər». Bu ladın təsiri doğrudan da bu şerdə əks olunmuş məzmunu uyğun deyil.

Bu fəsildə müəllifin toxunduğu məsələlər Orta əsr musiqi risalələri üçün ənənəvi idi. Məsələn, Cami öz risaləsinə məhz bu fəsillə, ladların emosional təsiri haqqında hissə ilə tamamlayır.

Urməvi isə bu fəslin axırında yazır ki, bütün bunları birləndən sonra biz işin təcrübi tərəfini də başa sala bilərik. O, ifa üçün yüngül olan bir neçə musiqi parçasını nümunə üçün misal gətirir.

Sonra müəllif əsərinin axırını on beşinci fəslinə keçir.

\* \* \*

«Kitabül-ədvar» risaləsinin son on beşinci fəsli çox vacib və mühüm problemə həsr edilmişdir. Urməvi bu fəsli sadəcə olaraq «Musiqi təcrübəsinin başlanğıcı haqqında» adlandırır. Qeyd edək ki, D'Erlanjenin verdiyi şərhərdə də bu fəsil «Musiqi ifaçılığı haqqında» adlanırdı.

Səfiyyəddin bu fəsli öyrənciyə, tələbəyə aid adi məsləhət, göstəriş cümləsi ilə başlayır. O yazır: «Siz mizrabın bir vurğusu ilə səbəblərin, vətədlərin və fasilələrin hər hərəkətini qeyd edə bilərsiniz... Özü də vurğu dairəvi olmalıdır, belə ki, hər səbəbin «tə»-si aşağı istiqamətdə, «nə»-si isə yuxarı istiqamətdə vurulsun». Sonra müəllif ifaçılığın üsullarını izah et-

<sup>1</sup> Risalələrində «Zərbeyn» formasının açılmasında Əbdülqadir Marağai qeyd edir ki, biz öz vaxtımızda 10 barmaqla 10 ritmik silsiləni vurğulayırdıq. Hər barmaqla bir ritmi saxlayırdıq. Altı barmaqla Urməvinin «Kitabül-ədvar»-ında yazdığı altı ritmi vururduq və dördü də ondan əlavə.

<sup>2</sup> D'Erlanger B.R. La musique arabe, Tome Troisième. Paris, Librairie orientaliste Raul Genthener, 1938, v.178.

<sup>3</sup> «Kitabül-ədvar», v. 48b.

mək məqsədi ilə ifa cəhətdən yüngül olan musiqi parçalarını, bir-birinin ardınca, dörd melodiyanı nümunə gətirir.

Məlumdur ki, Səfiyyəddin Urməvinin yaşadığı XIII əsrdə bizim bu gün işlətdiyimiz beş xətlə not yazısı olmamışdır və o dövrün musiqisi də yazılı surətdə bizə gəlib çatmamışdır. Bəs onda Urməvinin «Kitabül-ədvar»da verdiyi melodiyalar necə qeydə alınmış və hifz olunmuşdur? Əlbəttə ki, Səfiyyəddinin özünün icad etdiyi not yazı üsulu ilə.

Hələ qədimdən hər xalq öz musiqisini, melodiyalarını kağız üzərinə köçürüb yaşatmaq istəmişdir. Ayrı-ayrı xalqların əlifbaları müxtəlif olduğu kimi, onların not yazı sistemləri də indiki kimi ümumi yox, müxtəlif olmuşdur. Tarixdən qədim «Nevma notasiyası», sonra «menzural» not yazısı, rusların «Znamya», «Kryuk» yazıları və müxtəlif xalqların tabulatura cədvəlləri məlumdur. Yaxın Şərqlərdə də bir çox alim not yazısının müxtəlif üsul və qaydalarını irəli sürmüşdür. Onlardan Xəlil ibn Əhmədi, Əl-Kindini, Mousilli İbrahimi, Əbülfərəc İsfahanini, Əbu Nəsr Fərabini göstərmək olar. Lakin Səfiyyəddin Urməvinin yaratdığı tabulatura daha mükəmməl və daha dəqiq hesab olunurdu və Yaxın Şərqdə XVI əsrə qədər bu not yazısından istifadə edilirdi. Deməli, Azərbaycanda da ilk not yazısını yaradan (XIII əsrdə) Səfiyyəddin Urməvi olmuşdur. Urməvinin not yazısının xüsusiyyəti nədən ibarət idi?

Məlumdur ki, alimin yaşadığı dövrdə elm dili ərəb dili, əlifba da ərəb əlifbası olmuşdu.

Urməvi melodiyanın hər bir səsini ərəb əlifbasının əbcəd hərflər tərtibinin sırası ilə gələn işarələrlə qeyd etmişdir. Onun not yazısı əbcəd hərflərinin və riyazi rəqəmlərin əlaqələndirilməsi əsasında yaranmışdır. Əbcəd hesabında birinci hərf I rəqəmini, Bə iki rəqəmini, cım 3 rəqəmini, Dal 4-ü, hə 5-i, Va 6-ı, Zin 7-i, hi 8-i, Ta 9-u, ya 10-u göstərirdi, on birdən sonra ya-ya əlif, yəni ya əlif və sıra ilə o biri hərflər əlavə olunurdu. 21-dən başlayaraq Kəfəlif və sairə, 31-dən Ləməlif və sairə əlavə edilirdi.

Urməvi o dövrün əsas musiqi aləti olan udun hər bir səsini müəyyən bir hərflə qeyd edirdi. Onun udunun səsdüzümünün

sxemini müasir not yazı sisteminə köçürmək bir çətinlik təşkil etmir və biz bunu etmişik.

Urməvi bəstələdiyi melodiyanın ən əvvəl hansı muğam əsasında, kökündə və hansı ölçüdə, vəzndə olduğunu göstərirdi. Urməvinin cədvəli ilə tanış olan ifaçı bilirdi ki, məsələn melodiya «Novruz» məqamındadır, ölçü də «Rəməl» bəhrindədir. Sonra alim səslə oxunan melodiyadan öncə udda çalınan instrumental musiqi parçasının melodiyasını verirdi. Daha sonra o, oxunan mahnının mətnini, şerini gətirir və verilən şerin hər hecası altında hərflər və rəqəmlər ilə udun pərdələrini göstərirdi.

Qeyd edək ki, Urməvinin tabulatura-cədvəllərinin rəmzini müasir not yazısına düzgün, dəqiq, təhrifsiz köçürülməsi asan iş deyil, çünki təcrübədə biz müxtəlif oxunuşlara rast gəlirik, bu da ud alətində diyezli və bemollu səslərin enharmonik cəhətdən başqa-başqa olduğundan və ayrı-ayrı işarələr vasitəsilə göstərildiyindən irəli gəlir və Urməvi əsərlərinin şərhini, açılmasını xeyli mürəkkəbləşdirir, çətinləşdirir.

Urməvi melodiyalarının rəmzlərinin açılması ilə həm Qərbin, həm də Şərqlin alimləri məşğul olmuşlar. Onlardan ingilis alimi H.C.Farmeri, fransız alimi B.R.D'erlanjeni, ərəb alimlərindən Adil əl Bəkrini, Haşım Məhəmməd ər-Rəcəbi, bizim alimlərdən Əfrasiyab Bədəlbəyliyi və özbək alimi İ.R.Rəcəbovu göstərmək olar.

Bu sətirlərin müəllifi də Səfiyyəddin Urməvinin melodiyalarının müasir not yazısına köçürülməsi üçün çox say göstərərək alimin elə ilk melodiyası olan «Novruz» – «Rəməl»inin açılmasını təklif edir.

Ən əvvəl biz Urməvinin özünün risalədə verdiyi «Novruz» avazında «Rəməl» ritmində olan melodiyasını sizə təqdim edirik.

طريقة فودوزية ضرب الزمل  
ح س س س س س  
١٢ ٦ ٦ ١٢ ٦ ٦

الضوء

على حبتكم يا حاكين تر فتوا  
ومن وصلكم بوا عليه صدقوا  
دلائلهم بالصدود فان  
بما ذران يشكوا اليكم فتفتوا

على حبتكم يا حاكين تر فتوا  
ومن وصلكم بوا عليه صدقوا  
١٢ ٦ ٦ ١٢ ٦ ٦

دلائلهم بالصدود فان  
بما ذران يشكوا اليكم فتفتوا  
١٢ ٦ ٦ ١٢ ٦ ٦

Müəllif bu musiqi parçasında əvvəl müqəddimənin hərflərini və vurğularını verir. Sonra şerin mətnini gətirir, daha sonra isə onu notlar və vurğular arasında bölüşdürür.

Dörd misralı bu şerin sətri tərcüməsi belədir:

*Ey hökmdarlar, Sizi sevənlərə qarşı rəhmdil olun!  
Bir gün sədəqə kimi ona görüş təyin edin.  
Rədd cavabı ilə onu məhv etməyin.  
O sizi danlamaqdan qaçır. Ona qarşı rəhmdil olun!*

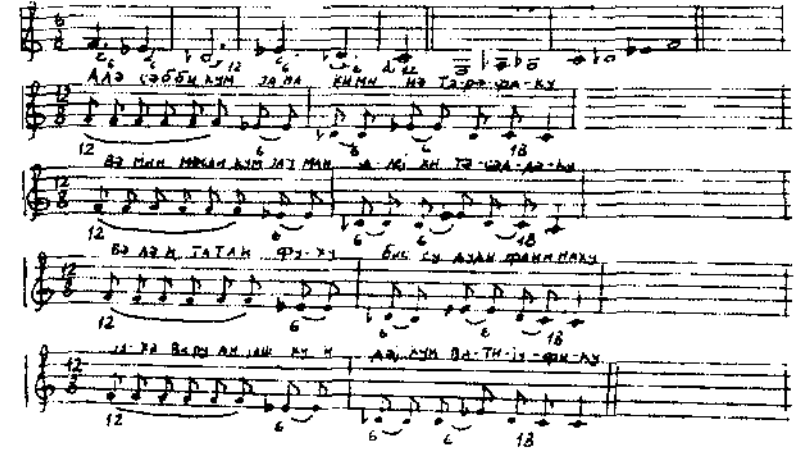
Urməvi yazır ki, «sən bu sövtü «Hicazi» ladında mi b notunu re notu ilə əvəz edərək, qalan notları, sözləri və vurğuları dəyişdirmədən oxuya bilərsən».

Sonra Urməvi bu melodiyanın «Rast»da və «Zirəf-kənd»də də ifa edilə bilməsi haqqında söyləyir. (amma müəyyən notları dəyişdirəndən sonra).

İndi də biz bu melodiyanın əvvəl D'erlanjedə verilən açılmasını gətiririk.



İndi isə bizim təklif etdiyimiz açma ilə tanış olun.



Qeyd edək ki, Səfiyyəddinin əlyazmasında «əsvatın» ikinci menzura rəmzinin altında 6 yox, 2 rəqəmi verilmişdir. Görünür, köçürücünün səhvidir.

Urməvinin ikinci melodiya «Gəvəşt» avazında və yenə «Rəməl» ritmindədir. Instrumental girişdən sonra müəllifin verdiyi iki misralıq şerin sətri tərcüməsi belədir:



Bu melodiyanın D'erlanjedə oxunuşu aşağıdakı kimidir:

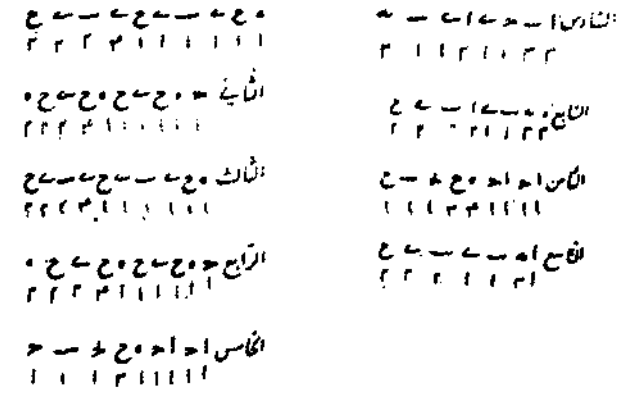


Bu melodiyanın Haşım ər-Rəcəb tərəfindən müasir not yazısına köçürülməsini gətiririk.<sup>1</sup>

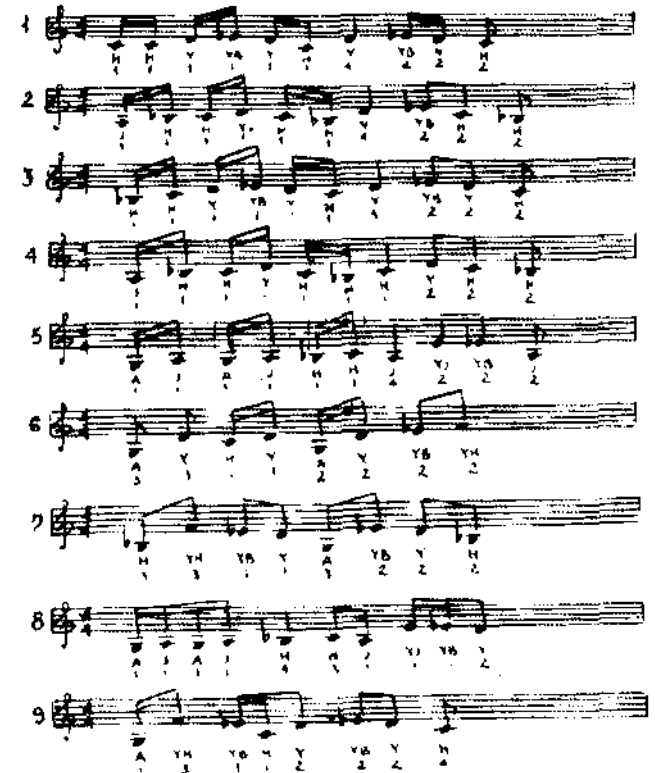
طريقة في القديم يعرف بمجنذب الرول :- ب-



Urməvinin gətirdiyi dördüncü melodiya «Ağır birinci mütləq» adlanan qədim ritmdə yazılıb, doqquz cümlədən və ya silsilədən ibarətdir. Birinci cümlə «Hüseyni» və «Rast»ın əsas səs qatarının notlarından ibarətdir. İkinci silsilədə istifadə olunan lad «Hicazi»dir ki, onun səs düzümünün əsasını «İraq» təşkil edir. Üçüncü silsilə birincinin eynidir. Dördüncü silsilə ikinciyə oxşayır. Beşinci silsilə «Novruz»un əsas səs qatarının notlarından ibarətdir. Altıncı silsilə də ikinci tona transpozisiya edilmiş «Novruz» ladındadır. Doqquzuncu silsilə də qarışıq «Novruz»dur. Bu melodiyanın fotoəksi:



D'erlanjedə bu melodiyanın nota köçürülməsi belədir:



<sup>1</sup> مصفى الدين الازموي  
كتيب الانوار شرح وتحقيق الحاج هشام محمد  
الرجب بغداد 1980

İ.Rəcəbovda bu melodiyanın nota köçürülməsi belədir:<sup>1</sup>



Bununla da biz bu fəslin araşdırılmasını tamamlayırıq. Bu fəsil və bütün risalə Allaha şükürlə bitir (*H. 633-cü – M. 1236-da*).

Urməvinin melodiyaşarının müxtəlif oxunuşlarını gətirməklə məqsədimiz o dövrün – XIII əsrin musiqisi ilə təxmini də olsa sizi tanış etməkdir. O biri tərəfdən Səfiyyəddin Urməvinin özünün musiqisinin nə cür olduğu haqqında müəyyən mənada təsəvvür yaranır. Müxtəlif müəlliflərin açması ilə tanış etmək səbəbindən biz özümüzün etdiyi qalan üç melodiyanın açmasını təqdim etməyi lazım bilmədik, çünki onlar da həmin səpgidə olunmuşdur.

\* \* \*

Beləliklə, Səfiyyəddin Urməvinin «Kitabül-ədvər» əsərini fəsil-fəsil araşdırıb təhlil etdikdən sonra belə nəticəyə gəlirik

ki, bu əsərdə alim orta əsrin çox vacib nəzəri problemləri ilə bərabər, təcrübədə də vacib olan məsələ və problemləri araşdırır. Risalənin elə son 15-ci fəslə qeyd etdiyimiz kimi musiqi təcrübəsinin başlanğıcı adlanır və müəllif təcrübədə göstərdiyimiz melodiyaşarları ifa etmək və nota yazmaq qaydalarını başa salır. Məlum olduğu kimi burada alim əbcəd hərfləri ilə melodiyanın ucalığını, rəqəmlərlə isə ritmini, onun vurğularını (nəkra) qeyd edir.

Həmin son fəsildə alim bu üsulla yazılmış XIII əsrin dörd melodiya nümunəsini gətirir. Bu melodiyaşarların rəmzlərinin açılması ilə dediyimiz kimi həm Qərbin, həm Şərqlin alimləri məşğul olmuşlar. Onlardan biz ingilis alimi B.R.D'Erlanjeni, bizim alimlərdən isə İ.R.Rəcəbovu və ərəb alimlərindən Adil-əl-Bəkrini və Haşım Məhəmməd ər-Rəcəbi göstərdik. Biz bu alimlərin «açmalarını» təhlil etdikdən sonra belə qənaətə gəldik ki, onlar arasında müəyyən fərqlərin olmasına baxmayaraq biz işimizdə hamısından istifadə edərək, onlardan nümunələr təqdim edək və onların verdiyi «açmalar» ilə oxucularını tanış edək.

Risalənin bir sıra fəsilləri praktiki əhəmiyyət kəsb edir. Lakin alim nəzəri problemləri təcrübə ilə elə vəhdətdə vermişdir ki, onları ayırmaq da çətindir. Məsələn, risalənin səkkizinci fəslə ud aləti və onda dairənin ifası haqqındadır. Burada alim ilk dəfə ud alətinin quruluşunu və şəklini vermişdir. On ikinci fəsil də praktiki əhəmiyyətə malikdir, udun qeyri-adi, kvartal olmayan köklənməsindən bəhs edir. Risalənin yeddinci fəslə də bu səpgidə olaraq iki simli alətlərdə çalma qaydaları və imkanları haqqındadır.

Lakin «Kitabül-ədvər»də bütün araşdırılan problemlərin mərkəzində Şərqlə musiqisinin lad sistemi durur. İlk dəfə Urməvi bu əsərində əduar və ya ədvər, yəni dairə terminini musiqişünaslığa daxil edərək, onu lad mənasında işlədir. Məqam, muğam terminləri isə sonralar yaranıb işlənmişdir. Səfiyyəddin risalədə on iki ənənəvi laddardan, onların intonasiya əsaslarından, tetraxord və pentaxord kimi özlərindən bəhs edir, intervalları nəzəri cəhətdən müəyyən edir, onların

<sup>1</sup> Раджабов И.Р. К истории нотной письменности на Востоке. Общественные науки в Узбекистане. Ташкент, 1962, № 10, с. 32.

keyfiyyətini göstərir və qrafik şəkillərini çəkir. Həmçinin 84 dairənin cədvəlini verir.

S.Urməvi «Kitabül-ədvar»da ilk dəfə Şərq musiqisinin 17 pilləli tam səs qatarını gətirir, özü də Pifaqor qammasına uyğun diatonik mahiyyətini aşkar edir. Səfiyyəddinin böyük nailiyyəti həm də ondadır ki, o, 12 lada bu qammanın içində verə bilmişdir. Bu da Səfiyyəddinin böyük nəzəriyyəçi olduğunu bir daha sübut edir. Nəticədə Səfiyyəddinin ladlarının xüsusiyyəti kimi onların oktavalığını da qeyd etməliyik. Risalənin dördüncü fəslində musiqidə çox əhəmiyyətli problem olan dissonanslığa həsr edilmişdir.

Ahənglik, harmoniya, uyumluluq carçısı olan Urməvi bu fəsildə dissonansı yaradan səbəbləri də göstərir. Musiqidə harmoniklik Urməvi üçün əsas meyar idi.

«Kitabül-ədvar» risaləsinin fəsilləri Şərq musiqisinin əsasən nəzəri problemlərinə həsr edilmişdir. Lakin onların içində estetikaya aid də problemlərə rast gəlirik. Bu da risalənin on dördüncü fəslində olan ladların və muğamların emosional təsirinə aid olan fəsildir. Hər ladin insanın qəlbinə müxtəlif cür təsir etmə qüvvələrindən danışdıqdan sonra, müəllif həmin fəsildə çox mühüm məsələyə – hər ladin ona uyğun olan şerlə əlaqələndirilməsi məsələsinə də toxunur. Qeyd edək ki, bu məsələlər orta əsr risalələri üçün ənənəvi idi.

Nəhayət, araşdırdığımız ilk problem olan ton (nəqamə) nəzəriyyəsi haqqında onu deyə bilərik ki, Urməvi bu nəzəriyyəni zənginləşdirmiş, musiqi sədasını başqa səslərdən ayıraraq, onun yüksəkliyini yalnız başqa bir səsə yüksəkliyə müqayisədə ölçmək mümkün olduğunu qeyd etmiş, bu şərtlərsiz isə heç bir səsə musiqi kompozisiyasının fənni ola bilmədiyini söyləmişdir. Böyük alim əl-Fərabi ilə diskussiyaya girərkən bu məsələlərdə onu üstələmişdir.

Qeyd edək ki, digər problemlərin həllində Urməvi Əl-Fərabinin ənənələrinə xüsusi yer vermişdir.

Orta əsr Şərq musiqi nəzəriyyəsinin çox mühüm problemlərindən biri ritm (iqa) haqqında nəzəriyyə idi ki, Səfiyyəddin Urməvi hər iki risaləsində bu problemə xüsusi yer ayırmış, onun üzərində xüsusi olaraq dayanmışdır. «Kitabül-ədvar»ın

13-cü fəslində və «Şərəfiyyə»nin 5-ci fəslinin böyük hissəsi bu problemə həsr edilmişdir. Alim hər iki risalədə ritmin tərifini vermiş, onun musiqidə əhəmiyyətini qeyd etmiş və ritmi ədəbi «əruz» şer vəznini, onun «səbab, vətəd, fasilə» kimi hissələri ilə əlaqədə göstərmiş, onun təsnifatını vermişdir. Urməvi qədim ritm növləri olan səqili-əvvəl (birinci ağır), səqili-sani (ikinci ağır), səqili-xəfif (yüngül səqil), Rəməl, Xəfif Rəməl (yüngül Rəməl), Həzəc, Fahiti, ikiqat Rəməl və artırılmış Fahiti növləri üzərində dayanır və onları aydınlaşdırır.

Məlumdur ki, Şərqlin orta əsr musiqi alimləri hələ çox əsr öncə musiqi bəhrlərini, yəni ölçülərini «tən, tən-tən, tə-nənən...» ləfzlərinin müxtəlif ahəngdə quraşdırılmış variantlarını, onun qəliblərini icad etmişlər. Həm də məlumdur ki, şerdə belə qəliblər «fəilün», «məf'ulun», təf'ilələri və onların müxtəlif variantları «əruz» vəznini üçün «Fəələ» məsdərindən hələ VIII əsrdə məşhur ərəb musiqişünası və filoloqu Xəlil ibn Əhməd tərəfindən düzəldilmiş və bundan sonra geniş istifadə olunmuşdur. Beləliklə, şerdəki «fəilün» «təf'iləsi» əvəzinə musiqidə «tənənən», «Məf'ulun» təf'iləsinə uyğun «tən-tən-tən», «müftəülün» təf'iləsinə bərabər və uyğun gələn «tən-tənənən» məf'iləsi olmuşdur. Səfiyyəddin Urməvi risalələrində ritmin növlərini izah edərkən, «Kitabül-ədvar»da «tən, tən-tən, tə-nənən»ləfzlərindən, «Şərəfiyyə»də isə «fəilün, «məf'ulun», «məftəülün» təf'ilələrindən istifadə etmişdir.

Bununla da, biz Səfiyyəddin Urməvinin «Kitabül-ədvar» risaləsinin Azərbaycanın musiqi nəzəriyyəsinin inkişafında oynadığı böyük rolu haqqında söhbəti bitirərək, alimin çox əhəmiyyətli ikinci risaləsi olan «Şərəfiyyə»sinə keçirik.



## ÜÇÜNCÜ FƏSİL

### SƏFİYƏDDİN URMƏVİNİN «ŞƏRƏFİYYƏ» RİSALƏSİ

Səfiyyəddin Urməvinin ikinci risaləsi «Ər-risalei-əş-Şərəfiyyə fin nisab et-tə'lifiiyyə», qısaca «Risalei-Şərəfiyyə» və ya elə «Şərəfiyyə» adlanır. Alim bu əsərini, əvvəldə deyildiyi kimi, 70-ci illərdə Təbriz şəhərində olarkən yazmış və istedadlı şagirdi Şərəfəddin Haruna ithaf etmiş, onun şərəfinə yaratmışdır. Risalənin adının tərcüməsi bəzən «Kompozisiyanın əsasları haqqında», bəzən də «Musiqidə nisbətlər və ya nəcabət, nəciblik haqqında risalə» kimi də tərcümə edilir. Risalə musiqidə ahəng və ahəngdarlıq nisbətləri haqqında elmdən bəhs edir.

Urməvi özü «Şərəfiyyə» risaləsinin yaranmasının səbəbini belə izah edir: «Bu bir əsərdir ki, harmonik nisbətlər haqqında elmi araşdırır və bunu qədim yunan müdriklərinin müəyyənləşdirdiyi əsaslar üzərində bəyan edir. Eyni zamanda onların əsərlərində və müasir alimlər tərəfindən yaradılmış əsərlərdə rast gəlmədiklərimi də bura əlavə etmişəm. Bu əsər «Hakimi-aləmin» kitabxanasının zənginləşdirilməsi naminə yazılmışdır».<sup>1</sup>

«Şərəfiyyə» risaləsi beş fəsildən ibarətdir. Müəllif fəsilləri bəhs adlandırmışdır. Bəzi müəlliflər onları söhbət kimi də tərcümə edirlər.

Onun birinci fəslə sövt (sout) – səs və onunla əlaqədar məsələlərdən bəhs edir. İkinci fəsil intervallar arasındakı nisbətlərin təsnifi, intervalların müəyyənləşdirmə qaydası, interval-

ların kəmiyyətlərinə, ya da simlərin uzun-qısalığına görə əsaslanması, onların nisbətlərinin hesablama üsulu, intervalların konsonans və dissonanslara ayrılma üzrə təsnifatı kimi məsələlərdən danışır.

Üçüncü fəsil intervalların toplama əməlləri vasitəsilə yeni keyfiyyət alınmasını, intervallar vasitəsilə cinslər yaratmaq üsulu müəyyənləşdirilir. Dördüncü fəsil böyük intervallar təşkil edən kvarta cədvəlindəki növlərin tutduğu mövqələrdən, sistemlərdən, melodiya seriyası üsullarından və digər məsələlərdən danışır.

Beşinci fəsil ritm bəhsidir, həm də melodiya bəstələmək haqqındadır.

«Şərəfiyyə» risaləsinin beş bəhsindən birincisinə yəni «səs» (səvt) ilə əlaqədar ilk bəhsinə «Kitabiül-ədvar»ın həmin problemə həsr edilən birinci fəslə ilə bərabər toxunduq və onu araşdırdıq. İndi isə «Şərəfiyyə»nin o biri bəhslərinin təhlilinə keçirik.<sup>1</sup>

Əsərin ikinci bəhsə yuxarıda deyildiyi kimi, intervalların nisbətlərinin təsnifatından, simin uzunluğuna əsaslanaraq intervalların təyin olunma vasitələrindən, intervalların müxtəlif pillələrdə uyumluluğu, yəni ahəngdarlığı və uyumsuzluğu, qeyri-ahəngdarlığı və onlara verilən adlardan bəhs olunur.

Urməvi bu bəhsdə intervalların kəmiyyət müqayisəsi sisteminin yığcam ifadəsini verir.

O yazır ki, iki rəqəm arasında biz həmişə kəmiyyət kateqoriyasından nisbətlər müəyyən edirik. Əgər onlar bərabər deyillərsə, böyük rəqəmi kiçiklə və əksinə müqayisə edirik. Onlar ancaq aşağıdakı 12 dərəcənin birinə uyğun olan nisbətə yerləşəcəklər:

- 1) Bərabərlik nisbəti,
- 2) Bərabərlik və hissənin nisbəti,

<sup>1</sup> «Şərəfiyyə»nin əlyazmasının fotokopiyasının bəzi sahifələri qüsurlu olduğundan (yəni nöqtələrin düşməsi, bəzi yerlərdə isə rənglərin qarışması üzündən) risalənin araşdırılması da bəzi ixtisarlarla verilmişdir. Ona görə o yerlərdə D'Erlandjenin, bəzən də Karra de'Vonun fransız dilinə etdikləri tərcümələrindən istifadə edilmişdir.

<sup>1</sup> Səfiyyəddin Urməvi «Şərəfiyyə». Nuru Osmaniyyə, №3648, v. 2a.

- 3) Bərabərlik və bir neçə hissənin nisbəti,
- 4) İkili kvadratın nisbəti,
- 5) İkili və hissənin nisbəti,
- 6) İkili və bir neçə hissənin nisbəti,
- 7) Küllinin nisbəti,
- 8) Küllinin və hissənin nisbəti,
- 9) Küllinin və bir neçə hissənin nisbəti,
- 10) Küllinin və ikili kvadratın nisbəti,
- 11) İkili kvadratın və hissənin nisbəti,
- 12) İkili kvadratın və bir neçə hissənin nisbəti.

Müəllif hər bir dərəcənin nisbətində (bərabərlik və kvadratdan başqa) saysız miqdarda müxtəlif dərəcələrin mümkün olmasını göstərir. Bu nisbətləri təsvir etmək məqsədi ilə Urməvi böyük rəqəmlərlə müqayisə üçün kiçik rəqəm olan 3-ü seçməyi təklif edərək aşağıdakı nisbətləri təqdim edir. O deyir ki, əgər 3 rəqəmini 4 ilə müqayisə etsək, onda görürük ki:  $4=3+1/3$ , yəni natamam hissənin nisbətini alır.

- 5= $3+2/3$  bərabərlik və bir neçə hissənin nisbəti,  
 6=ikili 3,  
 7=iki dəfə  $3+1/3$  qalıq,  
 8=iki dəfə  $3+2/3$  qalıq,  
 9=üç dəfə 3,  
 10=üç dəfə  $3+1/3$  qalıq,  
 11=üç dəfə  $3+2/3$  qalıq,  
 12=dörd dəfə 3.  
 13=dörd dəfə  $3+1/3$  qalıq,  
 14=dörd dəfə  $3+2/3$  qalıq.

Burada nisbətlərin bütün dərəcələri sadalanmışdır. Və sonra eyni şey təkrar olunur. Məsələn, 15 3-dən yaranmışdır, onun 5-ə vurulma hasilidir, yəni onun küllisidir, cəmidir, 16=küllü və hissənin, 17=küllü və bir neçə hissənin, 18=küllinin və bir neçə hissənin nisbətləridir.  $9/3$  üç dəfənin və ya üç dəfə eyni şeyin,  $15/3$  5 dəfənin,  $18/3$  6 dəfənin,  $21/3$  7 dəfənin və ilaxır nisbətidir.

Səfiyyəddin deyir ki, bütün bu nisbət dərəcələri, külli miqdarda variantlardan ibarət cins təşkil edir.<sup>1</sup>

Natamam hissələr nisbəti sırasında Səfiyyəddin birinci olaraq  $1+1/2$ ; daha sonra  $1+1/3$ ;  $1+1/4$ ;  $1+1/10$  qədər, daha sonra  $1+1/11$  və belə ardıcılıqla sonsuzluğa qədər davam etdiyini göstərir.

Daha sonra Urməvi yazır ki, bərabərlik və bir neçə hissə nisbətləri sırasında  $1+2/3$  birinci yeri tutur, sonra  $1+3/4$ ;  $1+4/5$ ;  $1+5/6$  və ilaxır sonsuzluğa qədər davam edir.

İkili və hissənin nisbəti sırası isə  $2+1/2$ -dən başlanır, bundan sonra  $2+1/3$ ,  $2+1/4$  və sairə. Əvvəldəki nisbətlərdə olduğu kimi sonsuzluğa qədər uzanır.

$2+2/3$  ikili və bir neçə hissənin nisbəti sırasında başlayır, sonra isə bu sıranı  $2+3/4$ ,  $2+4/5$  və ilaxır davam etdirir.

Küllünün ilk nisbəti 3, daha sonra 5, 6, yəni üçqat, beşqat, altıqat, yeddiqat, səkkizqat verilməsidir-deyə müəllif qeyd edir. Burada 4, 8 kimi 2 qüvvələri buraxılır. Külli və hissənin nisbəti  $3+1/2$ -dən başlanır, sonra isə bu sıra  $3+1/3$ ,  $3+1/4$  və beləliklə sonsuzluğa qədər davam edir. Külli və bir neçə hissənin nisbəti sırasında isə  $3+2/3$  ilk nisbətdir, daha sonra  $3+3/4$  və sairə bu sıranı davam etdirir.

Səfiyyəddin deyir ki, rəqəmlərin birinin iki qüvvəsinə vurulmuş və digərinin bərabər olduğu nisbətlər sırasında dörd dəfə artırma birinci nisbətdir, daha sonra səkkiz dəfə artırma, 16-ya vurulma və sairəni qeyd etmək olar.

Risalənin 6, 7-ci bəndlərində müəllif simin uzunluğu, onun artması və azalması ilə əlaqədar alınan səslərin nisbətindən bəhs edir. O belə yazır: «Şübhəsiz ki, simin hər bir uzunluğu kəmiyyət təşkil edir. Həmçinin sözsüz ki, müəyyən tarıma məruz qalan və hər hansı bir səs çıxaran sim tarımın artırılması və əskildilməsi, müvafiq olaraq səsin kəskinliyi və ya yüksəkliyini artırır. Simin uzunluğunun qısaldılması mütləq kəskinliyin artmasına gətirib çıxarır, simin əks etdirə biləcəyi ən aşağı ton isə sərbəst sim vasitəsilə, yəni simin tam uzunluqda açılması zamanı səslənir.

<sup>1</sup> Cins üç müxtəlif intervalda olan səsin məcmuudur.

واما بالنقل فان الوتر قد يبلغ بالنصف الى مقدار لا يتعدى الا من اربعة اوتار عند القوة فلا يخرج  
 تتقابل نحو صدق ما يخرج صالح للناصف المعنى المتصوره او اما من جهة التماس فقد يبلغ  
 الى عشرة لا يكسر ادراك فثابت اكثر من الشغل على الكون ايضا المتصوره كبد على السب  
 مثل وجز من ما مثلا او ما من فان الاحساس بالتساوت بينهما سجد وجزا  
 على التماس فضلا عن لا در به له في ذلك فافترض الابعاد السطحي على اول  
 مراتب الاصعاف وسر ان كمون الطرف الاصل اربعة امثال الطرف الاصل  
 وذلك لان الكون لا يتساوى اذا حاولت الاستعمال من الشغل يتوالى احد  
 معاين ان يبلغ الى الطرف الاصل من سدا البعد وغير ممكن ان يتجاوز الى احد  
 حده بحسب الكثرة وقل لم يس مارسي الصنعة الا وهذوف ذلك كونه  
 واما في الآلات ونوات الاوتار والآلات ونوات السنج فكله في  
 بالاسرود فان احد نته فيها هي حده حده الشغل نته فيها كما حكاه الشيخ في قوله  
 واز صنفها اس الاحصان ويكسر الزيادة على ذلك عر ان الاقراط في احد  
 يوجب خروجها من الاعمال ان السنج يفتتح الآن في شيم تم  
 التي عشر متساويا ونظم على بناء القسم الاول منه من جانب الكفة وسوم آ  
 ثم سكونه حدة حدة وروح طة تة تة على هذا المشال  
 ٢٠٠ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠

فن البين ان مقدار تم مثل مقدار م او ز ايد بجز من احد عشر جزا وثلث  
 بكل اي مقدار م و ز عدت ان سببه السبب بعضها الى بعض تا بولمعا ديرا  
 لجمع سبب تة تة ايضا على سببه سبب تة مثل وحسن تة وسل و  
 سبب تة وسل ونصف ح وثلث وحسن اسباع تة ووصف تة ووصف تة  
 تة وثلث امثال تة واربع امثال تة وسنة امثال تة ثم ثمان وثلث  
 وثلث وسعاط وثلث وثلث اثمان ح وثلث واربع اثمان اسباع تة  
 وثلث وحسن اسداس تة ووصف وحسن تة وحسن وثلث ارباع تة وثلث  
 امثال وثلث ح وثلث امثال ونصف تة ثم تة مثل وسبع تة وثلث وثلث  
 ح وثلث وثلث ارباع تة وثلث وثلث تة ووصف تة ووصف ونصف تة و  
 الثلث امثال وثلث تة وحسن امثال تة ثم تة مثل وثلث ح وثلث وسبع  
 وثلث ونصف تة وثلث واربع اثمان تة ووصف وثلث وثلث امثال ح

«Şərafıyyə» risaləsi. v. 55b.

Simi 1/3, 1/4 yarıya qədər qısaldıqda və yalnız onun qalan hissəsi səsləndikdə, şübhəsiz ki, simin uzunluğunun yarısından alınan ton 3/4-dən alınan tondan yüksək, simin 1/4-dən alınan tondan isə aşağıdır».<sup>1</sup>

Deməli, hər hansı bir ton daha aşağı tonla müqayisədə yüksək, daha yuxarı tonla müqayisədə isə aşağıdır, onların yüksəklik və kəskinlik nisbəti isə həmçinin simlərin uzunluğunun nə dərəcədə fərqləndiyindən asılı olacaqdır.

Bütün uzunluğu boyu açılmış simin əks etdirdiyi ton həmin simin iki dəfə qısa tarımı nəticəsində əks etdirdiyi tondan iki dəfə aşağı səslənəcək. O, 3/4 simlə 1+1/3 (4/3) nisbətində olacaq. Belə ki, bu tonların arasındakı nisbət simin onlara uyğun müxtəlif uzunluğundan asılıdır.

Səfiyyəddin risaləsinin 8-ci bəndində belə fərziyyə irəli sürür: «Fərz edək ki, kəskinliyi və yüksəkliyi müxtəlif dərəcəli olan tonlar, nisbətləri müəyyən etmək üçün olan məvhumdur, fərz edək ki, bu nisbətlər arasında daha nəcib, daha təbii nisbətlər vardır və onları tez qavramalı oluruq, həmçinin fərz edək ki, daha az kamil olan və qavramanı təmin etməyən nisbətlər də vardır. Bütün bunlardan belə nəticə çıxarmaq olar ki, nəfis, ahəngdar qavramaq və münasib melodiyanı yaratmaq üçün müxtəlif kəskinlik və yüksəkliyə malik tonları uzlaşdırmaq kifayət deyil, yalnız nəcib ahəng nisbətində olan tonlar uzlaşır. Səfiyyəddin qeyd edir ki, insan qəlbi bu tonlara meyl edir, onları qəbul edir, onlardan həzz alır, onları arzulayır, hərçənd ki, eyni dərəcədə biçimsiz nisbətləri qeyzlə rədd edərək, zehni narazılıq və təfəkkür iztirablarının acısını çəkir».<sup>2</sup>

Risalənin sonrakı bəndlərində deyilir ki, əgər nisbətlər arasında daha ahəngdarları varsa, onlardan yaranan kompozisiya da o dərəcədə məlahətli olacaqdır.

«Kompozisiya dedikdə, Səfiyyəddin arasında kəskinlik və yüksəklik müxtəlifliyi ilə fərqlənən iki və daha artıq tonların ahəngdarlığını nəzərdə tutur. Əgər onlar tam oxşarıdılarsa,

<sup>1</sup> «Şərafıyyə», v. 56.

<sup>2</sup> Elə orada.

yəni eyni yüksəklikdədirsə, onlar eyni ton hesab olunur, bu isə kompozisiya yaratmağa imkan vermir – deyən müəllif yazır ki, iki müxtəlif tonun ahəngi interval adlanır. Söhbət ikidən artıq tondan getdikdə isə, bunu qrup və ya «cəm» adlandırmaq olar.

Səfiyyəddinin yazdığına görə, Fərabinin dördən az olmaq şərti ilə notlar ahəngini qrup adlandırmaq təklifi ilə ifaçılıq təcrübəsində musiqiçilərin 4-dən az notdan melodiya bəstələməyin çox çətin olmasından irəli gəlirdi.

Intervalın iki notu ahəngdar ola bilər və ya qarşılıqlı sürətdə bir-birini rədd edə bilər. Deməli, həmahəng və qeyri həmahəng intervallar vardır. Qrupları da belə təsnif etmək olar.

Səfiyyəddin yazır ki, üzərində ahəngdar nisbətlər qurulmuş notlar qrupu melodiya adlanır. Deməli, hər hansı bir melodiya qrupdur. Lakin əks fikir, yəni hər hansı bir qrup melodiya yaradır – doğru deyildir.

Səfiyyəddinə görə qrupu belə xarakterizə etmək olar. Müxtəlif kəskinlik və yüksəkliyə malik həmahəng notların qruplaşdırılması. Digərləri bunu başqa cür ifadə edir: həmahənglik cəhətdən uzlaşan, onlara sözlər tətbiq edilən, ideyaları tərənnüm edən və insan qəlbində xoş hisslərə bəis olan səslər qrupu.

Müəllif 12-ci bənddə qeyd edir ki, nadir hallarda qavrama qabiliyyəti interval qrupunun və ya melodik kompozisiyanın həmahəngliyinə baxmayaraq onları rədd edir, bu o halda ola bilər ki, qavrayış, təbii hissələri daha dərindən təmin edən, daha ahəngdar musiqi ilə bürünmüş olsun. Belə ki, birinci halda intervalların özlüyündə həmahəng olmasına baxmayaraq, daha tam məmnuniyyət hissi yaradan digər intervallarla müqayisədə qavrama qabiliyyəti onları daha az qiymətləndirir. Qrupun qeyri həmahəngliyinin səbəbi həmçinin, ardıcıl intervalların qeyri kafi nisbəti də ola bilər. Əgər böyük intervallardan sonra dərhal çox kiçikləri gəlsə, Urməvi qeyd edir ki, o zaman heç bir uyumluluq, ahəngdarlıq hissəsinə nail olmaq mümkün deyil. Baxmayaraq ki, hər bir interval özü özlüyündə həmahəngdir, ahəngdardır.

Səfiyyəddin sonrakı bənddə yazır ki, ən çox diqqəti cəlb edən nisbət 2-nin 1-ə olan nisbətidir. Ona uyğun interval ən ahəngdar, ən müvafiqdir, onun notları ən yaxşı uzlaşır. İnsan qəlbi bu tənəsübün qavranılmasında heç bir daxili narazılıq, heç bir çətinlik hiss etmir. İki birin iki dəfə artmasıdır. Deməli, ikili interval (oktava) ən həmahəng intervaldır.

Daha sonra 3-də iki aralığı gəlir, yəni natamam hissə nisbətləri sırasını başlayır, biz artıq başa saldıq ki, 3-dən 2-yə olan nisbət 1+1/2-dir. Sonra 1+1/3, 1+1/4, daha sonra isə eyni qaydada digər nisbətlər gəlir.

15-ci bənddə Səfiyyəddin intervalları üç sinfə bölür. Böyük, orta və kiçik. Böyük və kiçik intervalların imkanları, nəzəri cəhətdən sonsuzdur, çünki onları sonsuzadək iki dəfə artırmaq və yarıya bölmək olar. Təcrübədə isə (yəni ifa zamanı) simi dəfələrlə ikiləşdirdikdə, elə bir uzunluğa gəlib çıxmaq olur ki, sim artıq ifaçının təsiri altında titrəmir və tonları səsləndirmir. Bu zaman əmələ gələn səs melodiyanın yaranmasını təmin edə bilmir.

Əksinə, intervalın uzunluğunu ardıcıl olaraq qısaltdıqda, onun mahiyyəti o qədər kiçilir ki, aşağı pillənin yuxarı üzərində üstünlüyünü fərqləndirmək mümkün olmur. Məsələn, belə bir hal alınır. 1+1/100-in (101/100) və ya 1+1/200-in (201/200) nisbəti alınır.

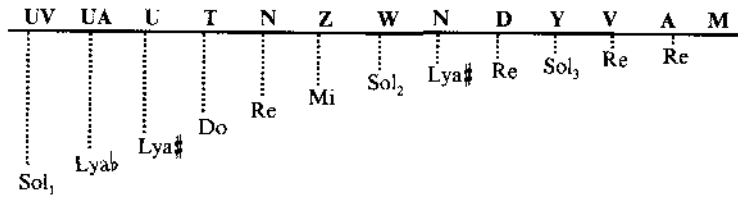
Müəllif qeyd edir ki, intervalların birinin digəri üzərində bu cür fərqi nəinki nadan dinləyici, həmçinin təcrübəli musiqiçi də çətin hiss edə bilər.

Böyük intervallara gəldikdə isə, 2 qüvvəsi sırasında o, birinci nisbət olan intervalı götürür. Onun ən aşağı pilləsi ən yüksək pillənin dörd dəfə artırılmasıdır. Doğrudan da, insan səsi ən aşağı tondan ən yuxarıya təxliyə etməyə çalışdıqda, o bu intervalın çərçivələrindən kənara çıxa bilmir. Xanəndə ən yüksək tonun yuxarı oktavasına çata bilməz, təbiət onu bu imkandan məhrum etmişdir. Çox nadir hallarda təcrübədə bu qanunauyğunluqları dərk etməyən musiqi ifaçılığı ilə məşğul olan insanlara rast gəlmək olar.

Səfiyyəddin göstərir ki, simli və ya nəfəsli alətlərdə bu hədd pozula bilər. Belə ki, «Şah-rud» adlanan alətdə, ən yüksək

ton ən alçaq tonun dördüncü təkrarıdır. Bu haqda Şeyx-əl-Fərabî öz risaləsində məlumat verərək, onun ixtiraçısının İbn-əl-Əhvas olduğunu göstərir. Müəllif tamamilə doğru olaraq qeyd edir ki, bu həddi də keçmək olar, lakin bu halda məntiqin hüdudlarını keçmiş olarıq.

Sonra isə müəllif M-UV siminin uzunluğunu 12 bərabər hissəyə bölür və bu hissələri yuxarıdan M-dən başlayaraq qeyd edir:



Simin belə bölünmə üsulu qədimlərə məxsusdur.

Tamamilə aydındır ki, M-UV siminin uzunluğu M-UA+ onun 1/11 hissəsinə bərabərdir. Biz həmçinin bilirik ki, tonların arasındakı nisbət onlara uyğun simlərin uzunluğu ilə eynidir.

Deməli, UV və UA notları bizim göstərdiyimiz 1+1/11 nisbətindədir. Onda biz qalan nisbətləri də əldə edə bilərik.

Burada biz D'Erlanjenin işlətdiyi kimi «not» terminini işlədir və bizim əlyazmanın fotokopisində nisbət cədvəli qüsurlu çıxdığına görə D'Erlanjenin tərcüməsində gətirdiyi cədvəli veririk:

UV/YA=1+1/11			
UV/Y=1+1/9	UA/Y=1+1/10		
UV/T=1+1/3	UA/T=1+2/9	U/T=1+1/5	
UV/H=1+1/2	UA/H=1+3/8	U/H=1+1/4	
UV/Z=1+5/7	UA/Z=1+1/7	U/Z=1+3/7	
UV/W=2	UA/W=1+5/6	U/W=1+2/3	
UV/H=2+2/32	UA/H=2+1/5	U/H=2	
UV/D=3	UA/D=2+1/3	U/D=2+1/2	
UV/Y=4	UA/Y=3+2/3	U/Y=2+1/3	
UV/V=6	UA/B=5+1/2	U/V=5	
T/H=1+1/8			
T/Z=1+2/7	H/Z=1+1/7		
T/W=1+1/2	H/W=1+1/3	Z/W=1+1/5	
T/H=1+1/5	H/H=1+3/5	Z/H=1+2/5	W/H=1+1/5

T/D=2+1/4	H/D=2	Z/D=1+3/4	W/D=1+1/2
T/Y=3	H/Y=2+2/3	Z/Y=2+1/3	W/Y=2
T/V=4+1/2	H/V=	Z/V=2+1/3	W/V=3
H/D=1+1/4	D/Y=1+1/3		
H/Y=1+2/3	D/V=2	Y/V=1+1/2	
H/B=2+1/2	D/A=4	Y/A=3	V/A=2

Simin 12 hissəyə bölünməsi nəticəsində yaranan bütün intervallar burada göstərilmişdir. Səfiyyəddin yazır ki, daha çox interval almaq istəyən hər bir kəs bizim dediyimiz kimi hərəkət edərək, asanlıqla buna nail ola bilər.

Risalənin 16-17-ci bəndlərində Səfiyyəddin ahəngdar və qeyri-ahəngdar intervallardan danışır. O deyir ki, bizim müəyyən etdiyimiz intervallar arasında ahəngdar intervallar var. Ahəngdar termini altında biz qavrama üçün xoş iki notun birləşməsini, qeyri-ahəngdar termini altında isə qavrayışın bu notların ahəngini rədd etməsini nəzərdə tuturuq.

Lakin bəzi hallarda ahəngdar intervallar da qavranılmaya bilər, bu bir sıra mənfi səbəblər üzündən, məsələn kobud və xırıltılı səs, melodiyanın pis şəraitdə səslənməsi nəticəsində baş verir.

Ahəngdar intervallar iki dərəcəyə bölünür. Birinci dərəcəli ahəngdar intervallar, ikinci dərəcəli ahəngdar intervallar.

Müəllif qeyd edir ki, sonra bu məsələni daha yaxından nəzərdən keçirəcək. Həqiqətən alim risalələrində dəfələrlə bu problemə toxunaraq, onu araşdırır.

Səfiyyəddin yazır ki, iki eyni not həmahəngdir, lakin onlar interval yaratmır, çünki interval, bildiyimiz kimi, kəskinliyi və yüksəkliyi ilə fərqlənən iki notun birləşməsi deməkdir.

O, ahəngdar intervallar arasında notların natamam və hissə nisbətində, ikili nisbətdə, ikili və hissə nisbətində, üçqat nisbətdə, üçqat və hissə və ya iki qüvvəsi nisbəti, həmçinin 2 qüvvəsi və hissə nisbətində olan intervalların mövcudluğunu göstərir. Qeyri-həmahəng intervalların notları isə natamam və bir neçə hissə, ikili və bir neçə hissə nisbətindədir. Bu intervallar haqqında müəllif daha sonra söhbət edəcəyini bildirir. Onların bir neçəsi istisna olunmaqla, ahəngdardır.

18-ci bənd intervalların adları barədədir. Təcrübədə tətbiq edilən hər hansı bir interval ona məxsus olan və onu ifadə

edən öz xüsusi adına malikdir. Digər intervallara gəldikdə isə, onları notlarının miqdar nisbəti ilə qeyd edirlər. Məsələn, nisbəti müəyyən rəqəmə bərabər interval deyilir.

Notlarının nisbəti iki qüvvəsi nisbəti sırasında birinci olan hər bir interval «tamın ikili intervalı» (ikili oktava) adlanır. Risalənin bu yerində müəllif simi təsvir edən düz xətt üzərində yerləri hərflərlə qeyd olunmuş intervalların sxemlərini təqdim edir. O, birinci sxemdə ikili oktavanın, ikincidə oktava+kvintanın, üçüncüdə oktava+kvartanın, dördüncüdə oktavanın, beşincidə kvintanın və altıncıda kvartanın intervallarını göstərir.

Bu intervalların yerləri və onları ifadə edən sxemlər məlum və aydın olduğuna görə biz bu sxemləri burada vermirik. Məsələn, sxemləri aydınlaşdıran müəllif yazır ki, notları külli sırasında birinci nisbətdə olan hər bir interval tam və beşin intervalı (oktava+kvinta) adlanır.

Notları ikili və hissə sırasında birinci nisbətdə olan hər hansı bir interval tam və dördün intervalı (kvarta+oktava) adlanır.

İkili nisbətdə olan hər hansı bir interval tamın intervalı (oktava) adlanır.

Natamam hissə nisbəti sırasında birinci olan hər bir interval beşin intervalı (kvinta) adlanır.

1+1/3-ə bərabər nisbətlili hər hansı bir interval dördün intervalı (kvarta) adlanır.

Səfiyəddinin gətirdiyi bu intervallar xüsusi isimlə ifadə olunan intervallardır, sonra gələn intervallar isə müvafiq olaraq miqdar nisbəti ilə ifadə olunur.

Nisbəti 1+1/8-ə bərabər olan interval, eyni zamanda tanini kimi, 1+13/243 nisbəti isə fədlah (qalıq) kimi tanınır. Diatonik adlanan cədvəldə tez-tez tətbiq olunan sonuncu interval həmçinin bakiyə (qalıq) adı altında da məşhurdur. Tonun 12/4-nin də xüsusi ismi var. O, zəiflədilmə intervalı adlanır. Müəllif qeyd edir ki, fürsət düşən kimi onların nə üçün belə adlandırılmasını aydınlaşdırmağa çalışacağıq.

İndi isə intervalların üç sinfə ayrılması barədə: böyük, orta və kiçik intervallar barədə.

Səfiyəddin musiqidə tətbiq olunan böyük intervalların sayının dörd olduğunu göstərir ki, ən böyüklərindən başlayaraq, ikili oktava, oktava+kvinta, oktava+kvarta və oktava olduğunu bildirir.

Orta intervalların ümumi fikrə görə, iki – kvinta və kvarta olduğunu göstərir. Bundan kiçik, nisbəti 1+1/4, 1+1/5 və ya 1+1/6-ə bərabər olan intervallar kiçik sayılır və qarışıq intervallar (modullaşma intervalları) adlanır.

Qarışıq intervallar öz növbəsində, böyük, orta, kiçik intervallara bölünür. Böyük qarışıq intervallar üçdür: 1+1/4, 1+1/5 və 1+1/6 nisbətlili.

Orta intervalların da sayı üçdür: 1+1/7, 1+1/8, 1+1/9.

Kiçik qarışıq intervallar isə öz-özlüyündə böyük, orta və kiçik intervallara bölünür.

Üçqat artırıldıqda və kvarta ilə ayrılarda qalan qalıq nisbəti intervalın öz növbəsindən böyük olduqda belə intervallar böyük adlanır. Deməli, kiçik qarışıq intervallar qrupunda altı böyük interval var. Onlar ardıcılıqla 1+1/10-dən 1+1/15-ə qədər davam edir. Orta qarışıq intervallar dördqat artırıldıqda və kvartanı ayırarkən, qalan qalıq onun özündən kiçik olan intervallara deyilir. Kiçik intervalların ən kiçikləri bizim tərəfdən nömrələnməmişdir. Onları «fədlah» və ya «fədlah» -qalıq və ya «artıq» adlandırırlar.

Müəllif 22-ci bənddə İbn Sinanın qarışıq intervallar haqda olan fikirlərini gətirir. İbn Sinaya görə böyük qarışıq intervallar ondur. Onlardan birincisi 1+1/4 intervalıdır. Sonra isə ardıcıl olaraq 1+1/13 intervalına qədər davam edir.

Daha sonra İbn Sina orta qarışıq intervalları təsvir edir. Orta qarışıq intervallar 15-dir. Onlardan birincisi 1+1/14-dir, bu sıra 1+1/28-ə qədər davam edir. Nəhayət, o, kiçik qarışıq intervalları şərh edir. Lakin biz bunların üzərində xüsusi dayanmayaraq 23 bəndə keçirik.

Bu bənddə Səfiyəddin deyir ki, musiqi ustadlarına gəldikdə, onlar təcrübədə yalnız üç qarışıq intervallarla tanışdılar, 1+1/8 (9/8) onlardan ən böyüyüdür. 1+1/13 (14/13) orta, «fədlah» (limma), 256/243 isə ən kiçiyidir. Gur (təmtəraqılı) melodiylar, məhz bu üç intervalın əsasında bəstələnir. Qarı-

şiq intervallar, qavrama qabiliyyəti cəhətdən zahirən oxşardır. Belə ki, ifaçılıq sənətinin ustaları bəzən  $1+1/7$  (8/7) və ya  $1+1/9$  (10/9) əvəzinə  $1+1/8$  (9/8) tətbiq edirlər.  $1+1/13$  intervalından isə orta qarışıq intervallar əvəzinə istifadə edirlər. Fədlah bütün kiçik intervalları əvəz edir, 258/243 işlənir.

Əsərin 24-27-ci bəndlərində Səfiyyəddin müxtəlif dərəcədə həmahəng intervallar barədə danışır. Onlardan – ən ahəngi bizim qavrayışımızı fəth edən tam intervaldır (oktava), belə ki, eyni zamanda ifa edilərkən, bu iki not vahid not hissi yaradır və kompozisiyada da onlardan birini digərinin yerinə işlətmək olar. Onlar keyfiyyətcə müxtəlif olmasına baxmayaraq, formaca eynidirlər.

Tam intervalı (oktavanı) ardıcılıqla bir neçə hissəyə bölərkən, ikinci hissənin yüksəkliyində sərbəst simin notundan yüksək not eşidilir. Üçüncü hissənin yüksəkliyində isə, ikincidəkindən daha yüksək not, dördüncü hissədə isə üçüncüdəkindən daha yüksək not və s. Nəhayət sonuncu, simin ortasında yarısına uyğun not kimi səslənir.

Demək istərdik ki, Səfiyyəddin Urməvinin tam, yəni oktava intervalına olan münasibətinə, ona verdiyi xasiyyətnəməyə hər iki risalədə bu və ya digər problemin araşdırılması ilə əlaqədar dəfələrlə rast gəlirik və burada bu, təkrar kimi qavranılır.

Müəllif fikrini davam etdirərək yazır ki, bu hissədə biz əvvəlki pillələrdə nail olmuş notlardan daha yüksək notlara rast gəlirik, lakin bu notların forması birinci hissənin formasına uyğundur və melodiya onları əvəz edə bilər. Bu iki kənar notlar arasında verilmiş intervalın həddlərində yerləşən notlardan heç biri bir-birini əvəz edə bilməz. Kənar notları istisna etməklə, onlardan hər biri əlahiddə forma və həcmə malikdir, lakin bu ikisi notlar sırasının başlanğıcı və sonunu təşkil edir. Onu «ümumi aralıq» (tam) yəni «bütün notları əhatə edən interval» adlandırırlar. Bir halda ki, bu isbat olunmuşdur, israr etmək olar ki, melodiya bəstələyərkən təməl olan notlar ümumi intervala, yəni oktavaya daxildir. Intervalın həddlərindən kənar olan digər notlar isə melodiya onu daha gözəl etmək üçün, ona zəriflik, dinləyiciyə

nəfis nəşə bəxş etmək üçün əlavə olunur. Belə notların melodiya əlavə edilməsi mütləq deyil, lakin faydalıdır.

İkili oktava intervalına gəldikdə isə, onun kənar notları melodik kompozisiyada bir-birini əvəz edə bilər. Lakin onlardan biri digərinin, daha yuxarıda olanın eyni deyildir.

İkili oktava bütün musiqi notlarını, o cümlədən, yuxarıda olan uyğunları da əhatə edir. O, həmahəngliyin 2-ci dərəcəsinə aiddir.

Bunun ardınca natamam hissə nisbətində olan intervallar gəlir. Daha ahəngdar, daha kamil interval kvintadır, sonra kvarta, daha sonra isə  $1+1/4$ ,  $1+1/5$ ,  $1+1/6$  kimi intervallar, yəni ahəngdarlığı cəhətdən zəif olan intervallar gəlir.

Qarışıq intervallara gəldikdə isə, onlardan ən həmahəngi  $1+1/7$  (8/7) nisbətində malik intervaldır, sonra  $1+1/8$  (9/8) gəlir, daha sonra isə intervallar kiçildikcə onun intervalı təşkil edən iki not arasındakı fərqi silinməsi dərəcəsinə azalır.

Müəllif son 27-ci bənddə belə deyir: «Kənarları həddindən, onunla tam interval nisbətində olmayan notu qapamayan hər hansı bir interval, birinci dərəcəlidir».

Birinci dərəcəli intervalın aşağı notu ilə onun yuxarı notunun orta notundan, və ya yuxarı notdan və onun aşağı notunun ikili notundan yaranan intervallar ikinci dərəcəli ahəngdar intervallardır. Deməli, ikili oktava, oktava+kvinta və oktava+kvarta ikinci dərəcəli ahəngdarlığa aiddir. Musiqini qavrayarkən ikili oktava oktavanı, oktava+kvinta kvintanı, oktava+kvarta isə kvartanı xatırladır. İkinci dərəcəli səs uyğunluqları arasında ikili kvarta da vardır, belə ki, yuxarıdan başlayaraq, bu intervalın bütün notlarını səsləndirdikdə,  $1+1/8$  intervalının səslənmə təsiri alınır.

Musiqini qavrayarkən həmçinin kvarta və kvinta arasında da ortılığı aşkar etmək olar. Bu halda kvartanın əvvəl yüksək notu ifa olunur. Doğrudan da,  $4/3$  nisbətində bərabər kvartanın əvvəl üç notu və yalnız sonra dörd notu ifa olunursa, sonuncunun əvəzinə iki notu eşidilir.  $3/2$ -ə olan nisbəti isə kvinta nisbətini verir.

Eynilə kvinta intervalının ( $6/4$ ) ifası dörd notundan başlanır, sonra 6 notu ifa olunur, lakin adama elə gəlir ki, üç notu

ifa edilmişdir, belə ki, 3 notu həmişə 6 notunu və ya tərsinə əvəz edə bilər, kvinta və kvartanın zahiri oxşarlığı da buradan irəli gəlir. Alim  $1+1/3$  nisbətindən aşağı olan intervalların zəif ahəngli olduğunu qeyd edir.

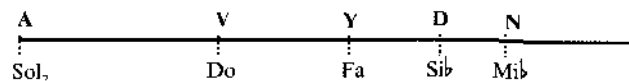
Burada Səfiyyəddin əsərinin ikinci bəhsini bitirir.

\* \* \*

Səfiyyəddin Urməvinin «Şərəfiyyə» risaləsinin üçüncü bəhs intervaların birinin o birinə əlavə olunması, birinin digərindən çıxılması və orta intervalların köməyi ilə cinslər<sup>1</sup> yaratmaq üsulları haqqındadır.

Risalənin bu bəhsi on doqquz bənddən ibarətdir. Müəllif birinci bənddə belə yazır: «İntervallar bir-birinə əlavə oluna bilər və həmçinin biri digərindən çıxıla bilər. İntervalın birini digərinə əlavə etmək – birinin yuxarı həddini digərinin aşağı həddinə bərabər etmək deməkdir».<sup>2</sup>

Misal üçün Səfiyyəddin eyni nisbətli iki interval götürür. Simin bütün uzunluğu boyu verilmiş nisbətlər üzrə bölgüsünü keçirir. Əgər nisbəti  $1+1/3$  ( $4/3$ ) olan intervala eyni nisbətli digər interval əlavə etmək istəsək, - deyir, biz simi, yəni A-M simini 4 bərabər hissəyə bölməliyik, aşağı notlardan biz birinci kvartanın sonunu V ilə qeyd edirik. Sonra biz V-M uzunluğunu da 4 bərabər hissəyə bölürük və bu bölgülərdən birincinin sonunu Y ilə qeyd edirik. Tamamilə aydındır ki, A-M uzunluğu V-M uzunluğu + onun  $1/3$ , V-M isə Y-M + onun  $1/3$ -nə bərabərdir. (şəkildəki kimi).



Müəllif deyir ki, əgər biz bu nisbəti digər intervallara, üçüncü, dördüncü, beşinciyə və s. əlavə etmək istəsək, eynilə

hərəkət edəcəyik. M-in uzunluğunu dörd bərabər hissəyə bölərək, bu hissələrdən birincisinin sərhədini D ilə qeyd edirik. Sonra D-M-i dörd bərabər hissəyə bölərək, bölgülərdən birincinin sərhədini N ilə qeyd edirik. Beləliklə, müəllifin dediyi kimi, bizə lazım bütün əlaqələri almaq üçün bu sıranı davam etdirə bilərik.

Daha sonra bu hissəyə uyğun ədədi almaq üçün biz ən əvvəl verilmiş nisbətdə ən kiçik rəqəmləri axtarıyıq. Biz intervalların aşağı və yuxarı notlarının ölçüldüyü rəqəmi birinci hədd kimi qeyd edib, sonra isə birinin digərinə olan vurma hasilini tapırıq. Bu vurma hasilini orta nisbəti verir.

Məsələn, biz müəllifin dediyi kimi  $1+1/3$  nisbətli intervalı eyni nisbətli digər intervala əlavə etmək istəyirik. Biz bir-biri ilə verilmiş nisbətdə olan hər bir ən kiçik rəqəmi, yəni birinci dərəcə səviyyəsinə qaldırırıq. Sonra  $4/3$ -ə vururuq, bu isə bizə orta nisbəti verir. Beləliklə, biz aşağıdakı sıra ilə yerləşdirilmiş 3 rəqəm alırıq: 16, 12, 9.

Tamamilə aydındır ki, 12-nin 9-a olan nisbəti kimi 16-nın 12-yə olan nisbəti də  $1+1/3$  nisbətidir.

Əgər biz eyni nisbətli üçüncü intervalı əlavə etmək istəyiriksə, 4-ü alınan rəqəmlərdən hər birinə vururuq, sonra isə verilmiş intervalın kiçik nisbəti 3-ü olanların arasında ən kiçiyinə, yəni 9-a vururuq. İlk əməllər bu rəqəmlər sırasını verir: 64, 48, 36. axırncı əməl isə 27 rəqəmini, yəni, cəm intervalının kiçik nisbətini verir.

Əməliyyatımızı davam etdiririk. Əgər biz eyni nisbətin dördüncü intervalını əlavə etmək istəyiriksə, 4-cü aldığımız rəqəmlər sırasında dördü axırncı rəqəmə vurur, sonra 3-ü onların arasında ən kiçik olan 27-ə vururuq, bu sonuncu əməl bizə yeni cəmin kiçik nisbətini verir. Səfiyyəddin deyir ki, əgər intervallardan biri nisbətinə görə digərindən böyük və ya kiçikdirsə, qayda belədir: birinin ən böyük nisbətini digərinin ən böyük nisbətinə, eynilə ən kiçik nisbəti o birisinin ən kiçik nisbətinə vururuq. Alınmış iki vurma hasilini cəmlənmiş intervalın zahiri nisbətləridir. Sonra biz birinin intervalının böyük nisbətini digərinin ən kiçik nisbətinə vururuq və bu əməlin vurma hasilini isə iki intervalın cəminin orta nisbətidir.

<sup>1</sup> Fərabinin əsərlərində janr mənasında işlənir. D'Erlanje də cinsləri həmin mənada işlədir.

<sup>2</sup> «Şərəfiyyə», v. 10a.



Misal üçün müəllif  $1+1/3$  ( $4/3$ ) intervalının nisbətini  $1+1/8$  ( $9/8$ ) intervalının nisbətinə əlavə etmək istəyərək, ən əvvəl, verilmiş nisbətlərdən hər birində yerləşən ən kiçik rəqəmləri götürür və sıra ilə yerləşdirir, verilmiş bu sırada 4, 3 və 9, 8 nəhayət, 4-ü 9-a, sonra 3-ü 8-ə vurur və bu iki vurma hasili intervalların zahiri cəm nisbəti olur.

Nəhayət, müəllif ən kiçik interval, yəni 9-un ən böyük nisbətini, yəni 3 intervalının ən kiçik nisbətinə vurur və bu vurma hasilindən alınmış iki intervalın məhdudlaşdıran orta nisbətini çıxarır. Beləliklə, o, bu sırada 3 rəqəmi 36, 27, 24-ü alır. Tamamilə aydındır ki, 36 və 27  $1+1/3$ -in, 27 və 24 isə  $1+1/8$  nisbətidir.

Bu göstəricilər bir intervalın başqa birinin yüksək nöqtəsinə əlavə olunması nəticəsində baş verir. Lakin Səfiyəddin qeyd edir ki, əlavəni aşağı nöqtədən başlamaq zəruridirsə, bu halda ən böyük intervalın (hənsinə ki, digəri əlavə olunacaq), ən böyük nisbətini ən kiçik intervalın ən kiçik nisbətinə vurmaq lazımdır. Bu halda onların vurma hasili orta nisbəti təşkil edəcəkdir. Bu zaman biz üç rəqəm alırıq: 36, 32 və 24. aydın olur ki, 36 və 32  $1+1/8$  nisbətində, 32 və 24  $1+1/3$  nisbətindədir.

Intervalı iki bərabər hissəyə bölmək istəyəndə isə Səfiyəddin belə qayda irəli sürür: verilmiş interval nisbətində olan ən kiçik rəqəmləri götürür və onlardan hər birini ikiyə vurur. Sonra isə kiçik vurma hasilinə onun ən böyük vurma hasili ilə fərqlinin yarısını əlavə edir, bu isə bizə orta nisbəti verir.

Məsələn, biz kvarta intervalının orta nisbətini tapmaq istəyirik.

Biz bu intervalı əks etdirən hər bir rəqəmi 2-yə vururuq. Sonra 6 olan ən kiçik vurma hasilinə onun digəri ilə fərqlinin yarısını əlavə edirik, bu yarı 2-yə bərabərdir. Belə yolla biz verilmiş sırada yerləşən 3 rəqəm alırıq: 8, 7, 6, buradan belə bir nəticə çıxarmaq olar ki, kvarta intervalı  $1+1/7$  nisbətlil interval və  $1+1/9$  nisbətlil digər intervaldan ibarətdir.

Müəllif həmçinin belə bir qaydanı göstərir (orta riyazi yolla): natamam hissə nisbətində olan hər hansı bir interval, yuxarıda əlavəsi bölünmüş intervalın nisbəti məxrəci olan rə-

qəmin ikili məxrəci olan nisbətilə xarakterizə olunan, kəmiyyəti yarıdan az olan interval verir. Doğrudan da, biz görürük ki,  $1+1/6$ -in məxrəci 6,  $1+1/3$  məxrəci 3-dür və 6 3-dən 2 dəfə çoxdur,  $1/6$  isə  $1/3$ -in yarıdan kiçik kəmiyyətidir.

Əgər bizdən soruşsalar ki, nisbətləri təbii sırada düzülmüş və cəmi  $1+1/2$  ( $3/2$ ) nisbətində olan interval kvintanı dəqiqliklə əhatə edən ardıcıl düzümlü rəqəmlərdən əmələ gələn iki interval necədir, Səfiyəddin bu halda problemin ən asan həlli, üsulu belə olacaqdır – deyə cavab verir. Biz bu nisbətə, yuxarı notunu, yəni göstərən miqdar ifadəsini ikiqat artırır və beləliklə, iki interval, yəni yuxarıda yerləşən  $1+1/4$  nisbətində, aşağıda yerləşən isə  $1+1/5$  nisbətini alacağıq.

Əgər bizdən soruşsalar ki, - deyə müəllif davam etdirir, nisbətlərin cəmi  $1+1/2$  intervalının nisbətinə bərabər ardıcıl rəqəmlərdən yaranan üç interval necədir, biz 3 rəqəminin vurma hasili və verilmiş intervalın yuxarı notunun miqdar ifadəsini həll edirik, bu halda, demək olar ki, istənilən intervallar əvvəl hər dəfə bir vahid artaraq  $1+1/6$ , sonra  $1+1/7$  və sonunda və ya aşağıda  $1+1/8$  bərabərdir. Növbəti qayda aşağıdakıdır: intervalların miqdarını, onlardan hər birinin verilmiş nisbətə çatmasına qədər hasil etmək: bu iki vurma hasili arasında, bölmələr olan miqdarda aralıq rəqəmlər yerləşdirmək: bu rəqəmlərdən hər biri, ondan sonra gələn rəqəmdən kiçik və ondan əvvəl gələn rəqəmdən isə böyük vahid olacaqdır; bu əlbəttə ki, ən yüksək notun ifasından başlanarkən verilir.

Əgər biz bir intervalı miqdarca daha çox olan digərindən çıxmaq istəyiriksə, bu halda Səfiyəddin belə deyir: «Biz bu iki intervalın nisbətlərinin verdiyi ən kiçik dörd rəqəmi götürürük, kiçik nisbətə böyük miqdar ifadəsini böyüyə vurur, sonra isə böyük nisbətə kiçik miqdar ifadəsinə vururuq və alınan iki vurma hasilindən böyük nisbətə iki yeni kənar miqdar ifadəsini tapırıq. Daha sonra isə kiçik nisbətə kiçik miqdar ifadəsini böyük nisbətə böyük ifadəsinə vururuq və alınan vurma hasili, çıxılmış interval və qalıq üçün ümumi olan orta miqdar ifadəsi olacaqdır və bu o vaxt baş verir ki, çıxma aşağı tonlardan başlanır. Bu əməl yuxarı tonlardan başladığında isə, biz kiçik nisbətə kiçik miqdar ifadəsini

böyük nisbətə böyük miqdar ifadəsinə vururuq və alınan iki yeni kənar miqdar ifadəsi olur. Nəhayət, biz kiçik nisbətə böyük miqdar ifadəsinə böyük nisbətə kiçik miqdar ifadəsinə vururuq və alınan hasil orta olacaqdır.<sup>1</sup>

Məsələn, biz  $1+1/3$  ( $4/3$ )  $1+1/2$  ( $3/2$ )-dən çıxmaq istəyirik. Biz 3-ü 3-ə, sonra 2-yə vururuq, 2 yeni miqdar ifadəsi alırız. Sonra biz 4 2-yə vururuq. Beləliklə, biz 9, 8, 6-rəqəmlər sırasını alırız. Bu halda görünür ki, 8-in 6-ya nisbəti  $1+1/3$ -dir, yəni verilmiş məsələyə görə ayrılmalı olan nisbətdir. Biz görürük ki, aşağıda qalan nisbət  $1+1/8$ -ə bərabərdir və buradan belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, üstünlüyü bir ton interval qədərdir.

Biz həmçinin aşkar edirik ki, kvartanın  $1+1/4$  nisbətindən  $1+1/15$  nisbətidir,  $1+1/4$  nisbətə intervalın  $1+1/15$ -dən qalıq isə  $1+1/24$ -ə bərabərdir. Digər intervallarla da eynilə hərəkət etmək lazımdır.

Səfiyyəddin 6-cı bənddə belə yazır: «ilk növbədə qarışıq intervalları cədvəlin birinci kvartasının həddləri çərçivəsində yerləşdirmək lazımdır. Onların sayı 3-dən çox olmayacaq. Bu üç interval cədvəlin 4 notunu – 2 kənar və iki orta notunu verir, buradan da, kvartanın adı – dördlülük intervalı və ya insanın qavrama qabiliyyətini qane edən 4 musiqi notunu yaradan interval adlanır. Üç intervalın vəhdəti cins adlanır. Onlar bərabər ola bilməz və həmişə biri digərindən fərqlənirlər».

Səfiyyəddin o biri bənddə deyir ki, intervallardan biri digər iki intervalın nisbət cəmindən artıq nisbətə malik ola bilər: bu halda cins nəfis, zərif adlanır, əgər bu belədirsə, cins qüvvətli, güclü adlanır.

Nəfis (zərif) cinsdə, məsələn, bu üç intervaldan ən böyüyü həm aşağıda, həm ortada, həm də yuxarıda yerləşə bilər. Əgər o aşağıdadırsa, qalan iki intervallardan daha böyük olanı ya ortada, ya da yuxarıda yerləşə bilər. Yox əgər üç intervaldan ən böyüyü yuxarıda yerləşmişsə, qalan iki intervaldan daha böyük olanı ya ortada, ya da aşağıda yerləşə bilər.

Nəhayət, əgər bütün üç intervaldan ən böyüyü ortadadırsa, qalan iki intervaldan daha böyük olanı ya yuxarıda, ya da aşağıda yerləşə bilər. O halda ki, 3 interval müxtəlif nisbətlidirsə, onları 6 müxtəlif üsulla yerləşdirmək olar. Lakin əgər onlardan ikisi eyni nisbətlidirsə, ən böyüyü ya əvvəldə, ya ortada, ya da axırda yerləşdirilən üç üsuldən artıq istifadə etmək olmaz.

Nəfis cinsdə böyük interval ortada yerləşdirildiyi halda cins nəfis sıralanmamış və ya nizamlanmamış adlanır. Hər gah interval bu və ya digər səddə yerləşdirilibsə, cins ardıcıl nizamlanmış adlanır. Qalan iki intervaldan daha böyük olanı ortada olduqda isə, cins nəfis nizamlanmış adlanır və nəhayət, digər qütbə olduqda isə nəfis nizamlanmamış adlanır.

Səkkizinci bənddə isə Səfiyyəddin müəyyən cinslərə nail olmaq və onların intervallarını göstərən üsullarını təqdim edir.

Müəllif əvvəl kvartadan ayrılma biləcək ən böyük interval nisbətini,  $1+1/4$  nisbətini ayırır. Bu nisbət  $1+1/15$ -dən olan qalıqdır. Əgər biz bu qalığı iki bərabər hissəyə (riyazi əməllə) bölsək cinsin üç intervalı bunlardır:

$$1+1/4; 1+1/31; 1+1/30.$$

Bu cinsin intervalları altı müxtəlif üsulla uzlaşdırıla bilər. Səfiyyəddin 6 variantın cədvəlini təqdim edir:

Sonra isə o, kvartadan  $1+1/4$  nisbətli intervalı çıxır, qalığı üç bərabər hissəyə bölür və onun ayrılan intervaldan sonra bilavasitə gələn iki hissəni vahid intervalda birləşdirir. Beləliklə, o, cinsin üç intervalını  $1+1/4$ ,  $1+1/23$ ,  $1+1/45$ -i əldə edir və bu intervalların birləşməsinə verir.

Səfiyyəddin kvartadan  $1+1/5$  nisbətli intervalı çıxır. Qalan  $1+1/9$  nisbətindədir. O, bu qalığı iki bərabər hissəyə bölür (riyazi əməllə) və cinsin intervallarını alır. Onlardan ən böyüyü  $1+1/5$  nisbətində, ondan sonra gələn  $1+1/18$  nisbətində, ən kiçiyi isə  $1+1/19$  nisbətindədir. Bu intervallar altı müxtəlif üsulla uzlaşa bilər.

Əgər biz kvartadan  $1+1/5$  nisbətli intervalı ayırdıqdan sonra, qalığı üç hissəyə bölsək və onun ayrılmış intervaldan sonra bilavasitə gələn iki hissəni bir intervalda cəmləşdirsək,

<sup>1</sup> «Şərəfiyyə», v. 12a.

biz cinsin üç intervalını alacağıq. Bu, aşağıdakı intervalların nisbətini verir:  $1+1/5$ ,  $1+1/14$ ,  $1+1/27$ .

Sonra isə Səfiyəddin kvartadan  $1+1/6$  nisbətli intervalı ayırır. Qalıq  $1+1/7$  nisbətində olur. Bu qalığı iki bərabər hissəyə bölür və cinsin üç intervalını alır:  $1+1/6$ ,  $1+1/15$ ,  $1+1/14$  və onların birləşməsinə verir.

Səfiyəddin deyir ki, əgər, kvartadan  $1+1/6$  nisbətli intervalı ayırdıqda biz qalığı üç hissəyə bölsək və ayrılmış intervaldan sonra bilavasitə gələn iki hissəni vahid intervalda cəmləşdirsək, cinsin üç intervalını müəyyən edə bilərik. Onların nisbəti belədir:  $1+1/6$ ,  $1+1/11$ ,  $1+1/21$ .

Sonra o, kvartadan  $1+1/7$  nisbətli intervalı ayırır. Qalan  $1+1/6$  nisbətində olacaq. Qalığı iki hissəyə bölür. Cinsin üç intervalını alır:  $1+1/7$ ,  $1+1/12$ ,  $1+1/13$ . Bu cins qüvvətli cinslər sırasında birinci olaraq, «birinci ayrılmış» adlanır.

Daha sonra o, kvartadan  $1+1/7$  intervalını ayırır. Qalığı üç hissəyə bölür və həmçinin onun ayrılan intervaldan sonra bilavasitə gələn iki hissəni bir intervalda cəmləşdirir və cinsin bu intervalını  $1+1/7$ ,  $1+2/19$ ,  $1+1/18$  alır və onların birləşmələrini verir.

İndi də kvartadan  $1+1/9$  nisbətli intervalı ayırır. Qalan  $1+5/24$  nisbətində olacaq. Bu qalığı iki bərabər hissəyə bölür. Cinsin üç interval nisbətlerini  $1+1/8$ ,  $1+5/59$ ,  $1+5/54$  alır.

İndi də kvartadan  $1+1/9$  nisbətli intervalı ayırır. Qalıq  $1+1/5$  nisbətində olacaq. Bu qalığı iki bərabər hissəyə (nisbət yox, miqdar ifadəsi mənasında) bölür və cinsin üç intervalını  $1+1/9$ ,  $1+1/11$ ,  $1+1/10$  alır. Bu cinsin intervallarının 6 birləşməsi və onlara uyğun rəqəmləri müəyyən sırada yerləşdirir.

Müəllif yazır ki, əgər kvartadan  $1+1/9$  nisbətli intervalı ayırısaq və qalığı üç bərabər hissəyə bölsək və ayrılmış intervaldan bilavasitə sonra gələn iki intervalı bir vahiddə cəmləşdirsək, üç interval alırıq:  $1+1/9$ ,  $1+1/8$ ,  $1+1/15$  və o, həmin cinsin altı birləşməsinə verir.

Kvartadan eyni nisbətli iki interval ayırdıqda isə bu interval kvartanın əlavəsi ilə «ikili qüvvətli cins» yaradır. Kvartadan  $1+1/7$  interval, sonra isə eyni nisbətli başqa bir interval ayırısaq, qalıq  $1+1/48$  nisbətində olacaq. Bu cins «birinci ikili

qüvvətli» adlanır. Səfiyəddin onun üç birləşməsi və onlara uyğun rəqəmlərini göstərir.

Müəllif deyir ki, indi isə kvartadan  $1+1/8$  intervalını ayırıraq. Kvartanın əlavəsi,  $1+1/8$  nisbətli daha bir interval ayırdıqdan sonra  $1+13/243$  nisbətində olacaq. Kvartanın belə əlavəsi (Fədlah) və ya «Bakiyə» (qalıq) adlanır. Belə bir yolla alınmış cins geniş tanınmışdır və tez-tez istifadə olunur. O «Distonik» və ya «diatonik» adlanır. O, həmçinin ikinci ikili A cinsi adlanır.

Səfiyəddin çıxma əməliyyatını davam etdirərək yazır: «Əgər biz kvartadan  $1+1/9$  nisbətli intervalı, sonra isə qalıqdan eyni nisbətli digər intervalı çıxsaq, əlavə  $1+6/75$  nisbətində olacaq. Belə cins «üçüncü ikili» adlanır». Müəllif onun birləşməsinə və uyğun rəqəmləri verir.

Kvartadan ardıcıl nisbətli iki intervalı ayırdıqda, qalıqla «qovuşuq cins» adlanan cinsə nail olunur.

$1+1/7$  nisbətli, sonra isə qalıqdan  $1+1/8$  nisbətli intervalı çıxsaq, əlavə interval  $1+1/27$  nisbətində olacaq. Bu cins «birinci qovuşuq» adlanır. Onun 6 birləşməsi mövcuddur.

Kvartadan  $1+1/8$  nisbətli, sonra isə qalıqdan  $1+1/9$  nisbətli intervalı ayıran kvartanın əlavəsinin nisbəti  $1+1/11$  olacaq. Bu cins «üçüncü qovuşuq» adlanır. Müəllif onun altı birləşməsinə və uyğun rəqəmlərini gətirir.

Kvartadan ardıcıl olmayan nisbətli, lakin digəri ilə bölünmüş, iki interval çıxdıqda «ayrılmış» adlanan cins alınır.

Kvartadan  $1+1/7$  nisbətli, sonra isə qalıqdan  $1+1/9$  nisbətli intervalı ayırdıqda, əlavə  $1+1/20$  nisbətində olur və cins «birinci ayrılmış zəif» cins adlanır. Bu cinsin 6 birləşməsi vardır.

Kvartadan  $1+1/8$ , sonra isə qalıqdan  $1+1/10$  nisbətli intervalı ayıranda əlavə  $1+23/297$  nisbətində olacaq. Bu cins «ikinci ayrılmış mülayim» cins adlanır. Alim onun altı birləşməsi və uyğun rəqəmlərini gətirir.

Səfiyəddin 9-cu bənddə belə yazır: «Əgər kvartadan  $1+1/9$ , sonra isə qalıqdan  $1+1/11$  nisbətli interval çıxsaq, əla-

və 1/10 nisbətində olacaq və cins «üçüncü ayrılmış sərt» cins adlanacaq». Bu cinsin birləşmələrini əks etdirmək olar.

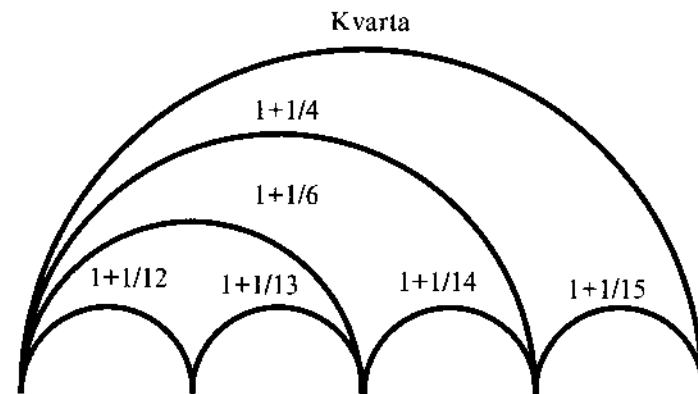
Səfiyyəddin 10-cu bənddə belə fikir yürüdür: «Bəzən kvartanı beş səslə verirlər, bu halda dörd interval alınır, bu isə ümumi qanunlara görə yolverilməzdir. Bu intervallar müxtəlif üsullarla qurula bilər. Onların sırasında iki növ birləşmə münasibətlik cəhətdən ən uğurludur. Onların birincisi kvartadan  $1+1/12$  nisbətli intervalların ayrılması nəticəsində alınır. Onda kvartanın əlavəsi  $1+15/273$  nisbətində olacaq.

İkinci növü almaq üçün birinci halda aşağı hədd  $1+1/4$  mövqeyində olan  $1/12$  nisbətli intervalı  $1+1/14$  nisbətli digər interval ilə əvəz edirlər. Beləliklə, biz 1-ci və 3-cü notlar arasında  $1+1/6$  nisbəti, 1-ci və 4-cü notlar arasında  $1+1/4$  nisbəti, 1-ci və 5-ci notlar arasında isə  $1+1/3$  nisbəti alırıq.

Kvartanın bu növünün intervalları 24 müxtəlif üsulla birləşdirilə bilər. Birinci birləşmə, yeganə olaraq təcrübədə tətbiq olunur və çox geniş yayılmışdır. Digərləri isə zəif ahəngdarlığa malikdir. Səfiyyəddin bu cins haqda belə deyir: «Mən bu cinsi yeganə və ya əlahiddə xüsusi sayıram».

Səfiyyəddin 11-ci bənddə qeyd edir ki, əgər biz, əvvəlki cinsdən  $1+1/15$  nisbətli intervalı çıxsaq, qalanı, digərlərini heç bir şeylə xatırlatmayan müstəqil, özünəməxsus cinsi təşkil edir. O, cinsi «xüsusi ikinci» adlandırır və deyir ki, belə bir cinsin yalnız altı birləşməsi ola bilər. Onların hamısı qavranılarkən çox oxşardır və intervalların kiçikliyi səbəbindən vahid bir intervalda cəmləşirlər. Bu isə onları çox yaxınlaşdırır.

Birinci xüsusi cinsi ikinci ilə əvəz etmək olar, lakin əksinə yox. Səfiyyəddin yazır: «Bizim ifaçılara yaxşı tanış olan və xüsusi birinci cinsin notlarına əsaslanan hər hansı bir melodik kompozisiya (onu cədvəlin yuxarı hissəsində istifadə edirlər) «İsfahan» adlanır. Xüsusi ikinci cinsin notlarına əsaslanan hər hansı bir melodik kompozisiya «Rahəvi» adlanır. Qədimdə ərəblər onları «Məzmum» adlandırırdılar. Cinsin əksi budur:



Cinslər müxtəlif olur – bir qismi kamil ahəngli, digərləri orta dərəcəli, başqaları isə çox zəif ahənglidir. Nəfis, zərif cinslər və onların 36 saylı müxtəlif birləşmələri ahəng cəhətdən qeyri kamildir, onlar demək olar ki, təcrübədə istifadə olunmurlar. Zəif cinslər sırasında «Nədim» digərləri ilə müqayisədə daha kamil səslənsə də, onun ahəngdarlığı da çox cüzdür. Eyni zamanda, bu cinslərdən ən dissonansı «Lə-Vini»dir. «Rasim» cinsi də qeyri ahəngdardır.

Səfiyyəddin göstərir ki, güclü cinslər sırasında «aşkar» ahəngli, 6 birləşməli birinci yer tutur (ayrılmış birinci). O, geniş yayılmışdır. İkinci (ayrılmış zəif üçüncü) ilə məsələ eyni yerdədir. Zərif cinslərlə müqayisədə orta ahəngli olan 6-cı (ayrılmış sərt üçüncü) ilə məsələ başqa cürdür.

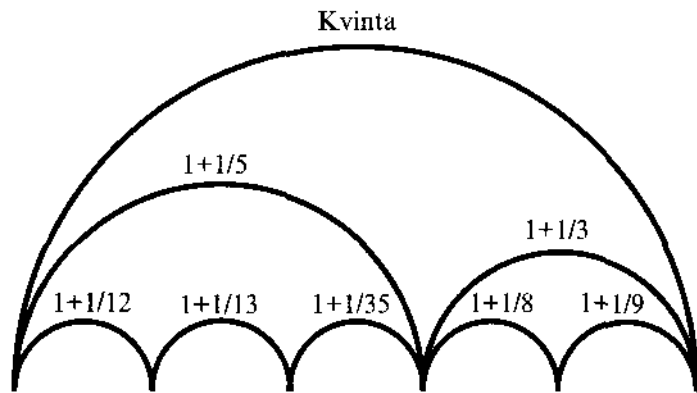
Müxtəlif birləşməli ikili üç cins, həmçinin öz birləşməli ilə birgə qovuşuq üç cins geniş yayılmışdır.

15-ci bənddə Səfiyyəddin hər bir cinsin emosional təsirindən danışır və onların xüsusi, müstəsna obraz yaratdığını göstərir.

Lakin o deyir ki, elə cinslər də vardır ki, onların obrazları o dərəcədə bir-birinə oxşardır ki, eyni görünürlər. Məhz böyük oxşarlığa görə ifaçılar onların çoxlarından imtina edərək, müəyyən miqdar cinslə məhdudlaşırlar. Qavranılarkən müxtəlif birləşməli birinci üç güclü cins qovuşuq olmayan, üç qovuşuq cins və onların birləşmələrinə çox bənzəyir.

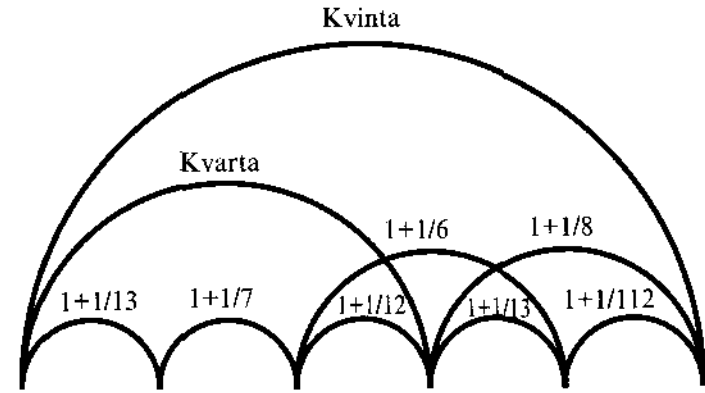
16-cı bənddə Səfiyəddin kvinta intervalının daxilində yaranan yeni birləşmələr sırasında 3-ü ən geniş yayılmış və tətbiq olunmuş sayır. Birinci kvintadan  $1+1/5$  nisbətli intervalı çıxıqda alınır. Bundan sonra qalıqdan  $1+1/12$  nisbətli, daha sonra isə  $1+1/35$  nisbətli intervalı ayırır. Ayrılmış intervalların vəhdətinin  $1+1/5$  nisbətli interval yaratması üçün, sonra  $1+1/4$  nisbətli qalan  $1+1/7$  nisbətli intervalın həcmi ayırır. Bu halda, kvintanın tamamlanması üçün, həcmi  $1+1/11$  nisbətindən böyük olan və  $1+1/10$  nisbətindən kiçik olan  $1+3/32$  nisbətli interval yerdə qalır. Lakin müəllif bu bölməni başqa üsulla həyata keçirməyin daha faydalı olduğunu göstərir.  $1+1/4$  nisbətli interval iki digər intervala, yəni  $1+1/8$  nisbətli və  $1+1/9$  nisbətli intervala bölünür. Bu intervalın notlarını  $1+1/5$  nisbətli intervalın notlarına əlavə edərək, biz 6 notdan və verilmiş sırada təqdim olunmuş beş intervaldan  $1+1/13$ ,  $1+1/12$ ,  $1+1/35$ ,  $1+1/8$ ,  $1+1/9$  ibarət kvinta cinsini alırıq.

Səfiyəddin kvintanın bu cinsini «xüsusi kiçik» cins adlandırır. İfaçılıq sənətinin ustaları isə bu cinsi «Zirəfkənd Kiçik» adlandırır. Onun əksi belədir:

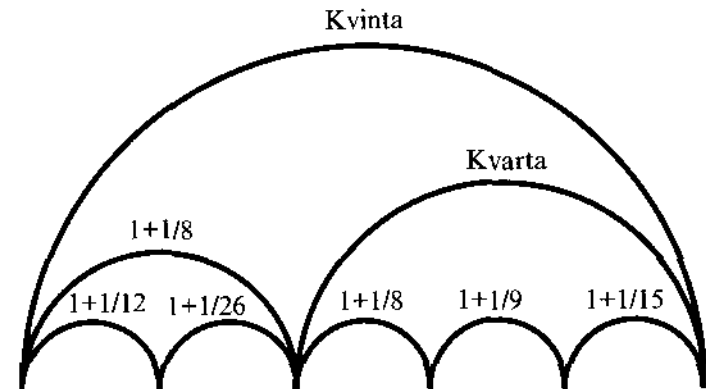


Müəllif deyir ki, əgər biz son kvinta cinsinin  $1+1/4$  nisbətini çıxsaq, 4 notdan və üç intervaldan ibarət «xüsusi» cins, insan qəlbinə dərin təsir göstərən və məşhur sənət ustalarına yaxından tanış olan obrazı alırıq. İfaçılıq sənətində onu «Zirəfkənd» adlandırır.

Səfiyəddin göstərir ki,  $1+1/6$  nisbətli,  $1+1/8$  nisbətli intervalları yaradan cinslər də vardır.  $1+1/6$  nisbətində Y və N (3-cü və 5-ci) notları arasında,  $1+1/8$  nisbətində isə D və W (4-cü və 6-cı) notları arasında rast gəlmək olar. İncəsənət ustaları bu cinsi «Büzürk» adlandırır. Səfiyəddin isə onu müstəsna «böyük cins» adlandırır.



Kvinta intervalını, həmçinin, 5 interval və altı nota bölür, bu halda əvvəl nisbətləri qarşılıqlı surətdə  $1+1/12$  və  $1+1/26$  kimi müəyyən olunmuş və cəmi  $1+1/8$  bərabər iki interval təsdiq olunur. Qalan,  $1+1/3$  kvarta nisbətli interval isə elə bölünür ki, «qovuşuq orta» cinsin intervallarını özündə birləşdirir. O zaman biz aşağıdakı bölgünü alırıq.



1+1/18 nisbətli intervala əlavə olunmuş 1+1/3 nisbətli interval, bəzən elə bölünür ki, bu halda, qovuşuq olmayan birinci «güclü cins» intervallarını özündə birləşdirir, bu isə bizə 1+1/12; nisbətləri olan beş interval verir.

Həmçinin bəzən həmişə eyni üsulla bölünən 1+1/8 nisbətləri intervalını, ikinci qovuşuq olmayan güclü cins və ya qovuşuq olmayan 2-ci sərt cins intervallarını əlavə edirlər. Əsəri tədqiq edən hər bir kəs üçün, yuxarıda göstəriləyi kimi, digər cinsləri (kvarta və kvintanı) yaratmaq çətin olmayacaqdır. Lakin artıq nəzərdən keçirilmiş cinslərə istinad etmək zəruridir. Bu cinslərdən yaranan kəmiyyəti sonsuza qədər davam edə bilər.

Səfiyyəddin bu fəslin son 19-cu bəndində belə deyir: «İndi isə nəzərdən keçirdiklərimizi yekunlaşdırmaq üçün cinslərin nömrələr sırasına qayıdaq».

Əgər cins kvartanı yaradan 3 intervalın vəhdəti kimi xarakterizə olunursa, «Fərđi» cinslər istisna olunur. Əgər cins orta interval çərçivəsində verilmiş not qrupu kimi xarakterizə olunursa «fərđi major (kiçik) cinslər istisna olunur, belə ki, oktavadan kiçik və 1+1/7 nisbətli intervaldan hər hansı bir interval orta sayıla bilər. Bu halda «Fərđi» cinslər bu tərifə uyğundur. Orta intervalların bu tərfi ən düzgündür. Başqa birisini axtarmaq lazım deyil. Doğrudan da, qarışıq intervallar belə güclü cinslər kompozisiyasına daxil olan və melodiyanın əsası kimi təsvir edilirmi? – deyə müəllif soruşur. Sən bilirsənmi ki, 1+1/4, 1+1/5 və 1+1/36 nisbətli intervallar onları melodiya daxil edərkən qaba təsir bəxş edir. Əgər onlar melodiyanı daha az cazibəli və məlahətli, insan qavrayışı üçün yabançı edirlərsə, bu halda onları melodiya daxil etmək, tənzil intervalları sırasına əlavə etmək nə üçün lazımdır?»

Qarışıq intervallar güclü cinslə bəstələndikdə tətbiq olunan intervallardır və onlara belə tərif vermək düzgün olardı: qarışıq intervallar, kvartadan iki dəfə ayrıldıqdan sonra, nisbəti onların nisbətindən kiçik olaraq qalığı olan intervallara deyilir. Onlardan artıq hər hansı bir interval orta, intervallardan kiçik olan hər cür bir interval qalıq adlanır. Bu qalıq-

ların sayı dəqiq müəyyən edilməmişdir və heç kim onları əlahiddə təqdim etməmişdir, belə ki, onların müqayisə dərəcəsi bir-birinə son dərəcə yaxındır.

Beləliklə, cinslər iki növə – zəif və qüvvətli cinslərə bölünür.

Zəif cinslər öz növbəsində «rasim», «lavini» və «nadim» kimi cinslərə bölünür. Bu hissələrin hər biri iki növə bölünür: zəif və güclü, onlar isə öz növbəsində 6 birləşməyə bölünür.

Qüvvətli cinslər dörd hissədən – qovuşuq olmayan, qovuşuq, ayrılmış ikili hissədən ibarətdir. Qovuşuq olmayan, qovuşuq və ayrılmış hissə 6 birləşmə verir, lakin cinslər yalnız üç birləşməni özündə cəmləşdirir, aşağı, yuxarı və ayrılmış (bir şərtlə ki, iki bərabər ya aşağıda, ya yuxarıda və ya hər biri kvartanın bir qütbündə yerləşdirilsin).

Səfiyyəddin bu cinsləri şəkildə çoxbudaqlı ağac formasında təsvir edir, bununla ümumi təsnifatla hər bir cinsin növünü və birləşmənin yerini dəqiqləşdirir.

Bununla da Səfiyyəddin əsərinin üçüncü bəhsini bitirir.

\* \* \*

Risalənin 4-cü bəhsi böyük intervallar təşkil edən kvarta cədvəlindəki növlərin tutduqları mövqələrdən, onlara verilən adlardan, sistemlərdən və onların tərkibindən, ud alətində simlərin köklənməsi və onlarda çalınan dairələrdən, melodiya moduliyası yaradan notların seriyasından və onların üsullarından danışır.

Səfiyyəddin qeyd edir ki, əgər kvartalar bir və ya iki oktavada qruplaşmışlarsa, yunanlarda onlar natamam sistemlər sayılırdı. Eləcə də sonralar şərq musiqi nəzəriyyəsində kvartalar (tetraxordlar) və kvintalar (pentaxordlar) tam oktava və ikili oktava kimi geniş sistemlərə əsaslanan böyük sistemlərin yalnız hissələri olmuşlar.

Müəllif göstərir ki, əgər oktavadan kvarta intervalını çıxsaq, onda kvinta intervalı qalar. Əgər kvintadan kvartanı çıxsaq, onda 1+1/8 (9/8) nisbətində interval qalar ki, ona

«ayırma» intervalı deyirlər. Aşağı qütbdən ilk dəfə çıxılan kvarta intervalı «birinci əhatəli», eyni interval ikinci dəfə çıxılanda «ikinci əhatəli» adlanır. Oktavada «iki əhatəli» və bir «ayırma» intervalı üç üsulla kombinasiya oluna bilər, yəni yerdəyişə bilər. Səfiyəddin onu mövqe adlandırır. «Ayırma» intervalının harada yerləşməsindən asılı olaraq, yəni ortada və ya iki qütbdə mövqelər aşağıdakı şəkildə ala bilərlər.

1-ci mövqe – «Ayırma» intervalı aşağı qütbdə yerləşəndə:

$1+1/8$   $1+1/3$   $1+1/3$

2-ci mövqe – «Ayırma» intervalı yuxarı qütbdə yerləşəndə:

$1+1/3$   $1+1/3$   $1+1/8$

3-cü mövqe – «Ayırma» intervalı ortada yerləşəndə:

$1+1/3$   $1+1/8$   $1+1/3$

Səfiyəddin dediyi kimi birinci oktavaya yuxarı qütbdən ikincini əlavə edək. Bu oktava «iki əhatəli», aşağı tərəfdən hesablandıqda, «üçüncü və dördüncü əhatəli» və bir ayırma «yuxarı ayırma» adlanan intervallardan ibarət olacaqdır.

Birinci oktavada isə o «birinci ayırma» adlanacaq. Hər bir oktavada 3 cür yerdəyişmə, yəni mövqe mümkündür. İkili oktavada isə 9 cür mövqe vardır.

Səfiyəddin qeyd edir ki, onların yalnız dördünün adı vardır. Əgər «ayırmanın» ikisi də öz intervallarının aşağısında yerləşirsə, mövqe «ayrı aşağı» adlanır. Əgər onların hər ikisi yuxarıdadırsa, onda «Ayrı yuxarı» adlanır.

Əgər «ayırma» aşağı qütbdədirsə «yuxarı ayırma», yuxarı qütbdədirsə «ardıcıl mövqe» adlanır, çünki dörd «əhatəli interval» bir-birinin ardınca gəlir. Qədimdə ona «ittifaq qrupu» və ya «sistemi» deyirdilər. Əgər «iki ayırma» öz intervallarının ortalarında yerləşirlərsə, onda ona «orta ayırma» deyirlər. Digərlərinin təcrübədə adı yoxdur. Lakin fransız alimi Karra De Vo verdiyi cədvəldə hər bir mövqeyi xüsusi adla və

rəqəmlərlə təqdim edir. (Rəqəmlər yuxarı qütbdən aşağı qütbə doğru yerləşdirilmişdir). Biz həmin cədvəli sizə təqdim edirik:

I. Ayrı yüksək:

$1+1/8$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/8$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/3$ .

II. Ayrı yüksək aşağı:

$1+1/3$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/8$ ;  $1+1/8$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/3$ .

III. Ayrı yüksək orta:

$1+1/3$ ;  $1+1/8$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/8$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/3$ .

IV. Ayrı aşağı:

$1+1/3$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/8$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/8$ .

V.  $1+1/8$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/8$ .

VI. Ayrı aşağı orta:

$1+1/3$ ;  $1+1/8$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/8$ .

VII. Ayrı orta:

$1+1/3$ ;  $1+1/8$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/8$ ;  $1+1/3$ .

VIII. Ayrı orta yüksək:

$1+1/8$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/8$ ;  $1+1/3$ .

IX. Ayrı orta aşağı:

$1+1/3$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/8$ ;  $1+1/3$ ;  $1+1/8$ ;  $1+1/3$ .

Karra de Vonun cədvəlində nədənsə beşinci mövqe buraxılmışdır. Biz onu bərpa edərək öz yerinə salmışıq. Bu möv-

qeyin adı «ardıcıl mövqe» olmalıdır, çünki «ayırma» intervalı iki qütbədə yerləşir, «4 əhatəli interval» isə ortada yerləşir və bir-birinin ardınca gəlir.

D'Erlanjedə bu cədvəl notlarla verilmişdir. Biz həmin cədvəli də oxuculara təqdim edirik (s.151).

Beləliklə, biz aşağı və yuxarı oktavada «ayırma» intervalının müxtəlif mövqələrini göstərdik (həm də 4 registrdə, müəllif aşağı oktavanı 1-ci və 2-ci registrə, yuxarı oktavanı 3-cü və 4-cü registrə bölür).

Səfiyəddin 3-cü bənddə «natamam kiçik qrup» adlandırdığı və 6 intervalla məhdudlaşan 7 notdan ibarət bir qrupun olduğunu göstərir və deyir ki, oktavanı tamamlamaq üçün yalnız «ayırma» intervalı qalır. Əgər bu intervalı «natamam qrupa» əlavə etsək silsilə tamamlanacaq və bu yolla əldə edilmiş hər bir qrupun həcmi 7 intervalla məhdudlaşan 8 notdan ibarət olacaq. Bu, tam «aşağı qrupdur». Əgər bu və ya digər cinsi 3-cü registrdə yerləşdirsələr və onu aşağı tam qrupa əlavə etsələr, alınan qrup 10 intervaldan təşkil olunmuş 16 notdan ibarət olacaqdır. Bu intervalların həcmi isə, oktava+kvarta intervalıdır. Səfiyəddin qeyd edir ki, bu intervalın vəzifəsi yaxşı öyrənilmişdir. Oktavaya əlavə olunan və kvarta adlanan intervaldır, qədimdə onu çox da uğurlu olmayaraq, «kamil» adlandırırdılar. Müəllif bununla razılaşmır və yazır ki, zira, kamil dedikdə, özündə bütün notları cəmləşdirən interval nəzərdə tuturdularsa, bu ad oktavaya daha uyğun olmalıdır və hər hansı digər qrupdan çox, oktava intervalı çərçivəsində yerləşən notlar qrupu üçün saxlanılmalıdır.

Digər tərəfdən Səfiyəddin yazır ki, əgər bu termin altında oktava intervalı və ona yuxarıdan uyğun olan bütün notların əlavəsi nəzərdə tutulursa, bu anlayışa «ikili oktava» intervalı çərçivəsində olan notlar qrupu daha uyğun olacaqdır və alim bu bənddə «kamil» adlandırdığı qrupdan, yəni «ikili oktavadan» danışır: «əgər oktava+kvarta intervalında cəmləşmiş qrupa, bir ton interval əlavə etsək, bu yolla alınmış qrup, oktava+kvinta» intervalında cəmlənmiş, 11 intervalla məhdudlaşan, 12 notdan ibarət interval olacaq.



Sonuncu intervalın xüsusiyyətləri də dərinədən öyrənilmiş və tətbiq olunmuşdur: oktavaya əlavə olunmuş interval kvintadır. Nəhayət, 4-cü registrdə bu və ya digər cinsi müəyyən edib, bu registri verilən qrupa əlavə etdikdə, silsilənin not «imkanlarını» və ya onlara uyğun yuxarıdakıların imkanlarını tamamlayırıq. Bu yolla alınmış hər bir qrupun vəhdəti «ikili oktavı» təşkil edən 14 intervalla məhdudlaşan 15 notdan ibarət olacaq. Bu «kamil» qrup olacaq.

Səfiyyəddin bu bənddə yazır ki, kamil qrupda hər bir not yunanlarda və ərəblərdə öz adına malikdir.

Birinci registrin notları belə adlanır:

Sistemin ümumi yüksəkliyini əks etdirən sərbəst simdə ifa olunan birinci not «münasib ağır» adlanır.

Qalan notlardan ən aşağısı «əsasların alçağı»dır.

Notlardan ən yüksəyi, «əsasların yüksəyi» adlanır.

İkinci registrdə yerləşən növbəti üç not «orta» adlanır.

Ən aşağı – «ortaların alçağı», orta – «ortaların ortancılı», ən yüksəyi – «ortaların yüksəyi» adlanır. Həm aşağı, həm də yuxarı oktavalar üçün ümumi olan növbəti not «mediana» adlanır. Əgər ton ayrılmış adlanan mediananın yanında yerləşirsə, onun notu «mediananı ayıran» adlanacaq və sonrakı üç registrdə yerləşən üç not da, «ayırma notlar» adlanacaq. Onlardan ən aşağısı – «ayırımların alçağı», orta – «ayırımların ortancılı», ən yüksəyi isə – «ayırımların yüksəyi» adlanacaq.

Qovuşuq yüksək qrupda ayırımların xüsusiyyətləri qovuşuq olanların xüsusiyyətləri ilə əvəz olunacaqdır:

Ən aşağısı – «yüksəklərin alçağı», orta – «yüksəklərin ortancılı», ən yüksəyi isə – «yüksəklərin yüksəyi» adlanacaq. Onlardan sonuncusu, ayrılan ton qrupun yüksək qutbündə yerləşdikcə, «yüksəkləri ayıran» olacaqdır.

Səfiyyəddin burada bir cədvəl düzəldərək, bu notların həm ərəb, həm də yunan adlarını qeyd edir ki, yunan əsərlərini oxuyanlar onların mənasını anlasınlar.

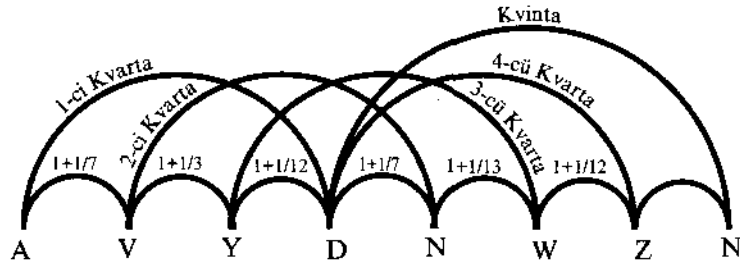
Risalənin 6-cı bəndini Səfiyyəddin aşağıdakı fərziyyə ilə başlayır. O yazır: «Fərz edək ki, siz zəif cinsləri çox da xoşlamırsınız, belə ki, onlar sizin eşitmə qavrayışınızı qane et-

mir. Fərz edək ki, bəzi «qüvvətli cinslər» bir-biri ilə çox oxşardır, onlardan bir neçəsi isə, «ikili ikinci» cinslə oxşar olan «ikili birinci» cinsdə olduğu kimi, sərtliyə meyl edirlər, digərləri isə «ikili ikincini» xatırladan «ikili 3-ə xas zəiflik və nəfisiyə meyl göstərirlər».

Müəllif qeyd edir ki, biz bir neçə cinslərin adını nümunə kimi təqdim etdik. Bütün qalan cinsləri də bu cür müəyyən-ləşdirmək olar.

Səfiyyəddin «ayrılmış yüksək» qrupun oktavasını seçərək, onu 12 cədvəldə yerləşdirir. O, «ayrılmış» qrupların 1-ci və 2-ci registrlərində eyni bir cinsi yerləşdirir. O, əldə edilən hər bir notun onunla həmahəng və qeyri-həmahəng notlarla nisbətini müəyyən edir. Onlardan hər birinin önündə, qrupun əsas pillələrini asanlıqla təsvir etmək üçün onlara məxsus ad və rəqəmi qeyd edir.

1) «Ayrılmış yüksək» qrupun iki registri eyni bir cinsin, yəni, «birinci qüvvətli» və «zəif qovuşuq olmayan» cinsin intervallarını özündə cəmləşdirir. Əgər bu cinsin notlarının nisbətini diqqətlə nəzərdən keçirəlik, görərik ki, 1+1/2 nisbətli yalnız, «ayrılmış yüksək» qrupa aid notlar arasında, yəni ayrılma və ondan əvvəl gələn kvartadan yaranan notların arasında rast gəlir. Əksinə, biz görürük ki, 1+1/3 nisbəti dörd dəfə verilir. İki dəfə iki registrin hədləri arasında və iki dəfə «əsasların alçağı» və «əsasların ortancılı» arasında, sonra isə «əsasların ortancılı» və «ortaların ortancılı» arasında verilir. İki bərabər miqdardan həmçinin iki bərabər hissə ayırdıqda o zaman qalan qalıqlar da bərabər olur. Müəllif qeyd edir ki, biz həm də 1+1/6 nisbətli iki intervala rast gəlirik: onlardan biri – «əsasların alçağı» və «əsasların yüksəyi»nin birləşməsi, digəri isə – «ortaların alçağı» ilə «ortaların yüksəyi»nin birləşməsindən yaranır. Bu cinsin iki eyni birləşməsinin əlaqəliyi yeni 3-cü (V-dən N-a qədər) və 6-cı cinsləri (Y-dən W-ə qədər) yaradır.



2) Ayrılmış yüksək qrupun iki registri (aşağı oktavanın) özündə qüvvətli qovuşuq olmayan ikinci cinsi cəmləşdirir.

3) Qovuşuq olmayan qüvvətli üçüncü cins ayrılmış yüksək qrupun iki registrində (aşağı oktava) yerləşir.

4) Ayrılmış yüksək qrupun iki registri (aşağı oktava) qüvvətli qovuşuq cinsə daxildir. Bu qrupda həmçinin  $1+1/3$  (kvarta) nisbəti 4 dəfə rast gəlir.  $1+1/2$  (kvinta) nisbəti isə yalnız registrlərin birindən yaranan intervalda rast gəlir.

5) Ayrılmış yüksək qrupun aşağı oktavasının 2 registrində orta qovuşuq qüvvətli və ya ikinci cins yerləşdirilmişdir. Bu qrupda 5 dəfə  $1+1/3$  nisbəti,  $1+1/2$  nisbəti iki intervalda və həmçinin  $1+1/4$  nisbəti də 2 intervalda rast gəlinir.

6) Ayrılmış yüksək qrupun aşağı oktavasında qovuşuq üçüncü cins iki registrdə yerləşdirilir. Bu qrupa 4 dəfə  $1+1/3$  nisbəti, bir dəfə  $1+1/2$  nisbəti, 2 dəfə  $1+1/5$  nisbəti daxildir.

7) Ayrılmış yüksək qrupun aşağı oktavasının 2 registrində ikiqat birinci qüvvətli cins yerləşir. Bu qrupa 4 dəfə  $1+1/3$  nisbəti, 1 dəfə  $1+1/2$  nisbəti, 2 dəfə  $1+1/6$  nisbəti daxildir.

8) İkiqat ikinci qüvvətli cins diatonik adlanaraq, ayrılmış yüksək qrupun 2 registrində yerləşdirilmişdir. Bu qrupa 3 dəfə  $1+1/2$  nisbəti, 5 dəfə  $1+1/2$  nisbəti, 5 dəfə  $1+1/3$  nisbəti daxildir.

9) İkiqat üçüncü qüvvətli cins ayrılmış qrupun aşağı oktavasının iki registrində yerləşdirilmişdir. Bu qrupa 4 dəfə  $1+1/3$  nisbəti, 1 dəfə  $1+1/2$  nisbəti daxildir.

Səfiyyəddin yazır ki, bizə məlum olduğu kimi, bu qrup, ikiqat ikinci cinsə əsaslanan qrupun yaratdığı təəssürata – sakitlik, hüznə oxşar təsir bağışlayır. Həmçinin, qovuşuq orta cin-

sə əsaslanan qrupun yaratdığı təəssürata-zəifliyə oxşar təsir göstərir.

10) Qüvvətli ayrılmış birinci cins ayrılmış yüksək qrupun aşağı oktavasının 2 registrində yerləşmişdir. Bu qrup digərlərindən daha çox, qovuşuq orta cinsə əsaslanan qrupa bənzərdir, belə ki,  $1+1/7$  nisbəti  $1+1/8$  nisbətində yaxındır və bu iki cinsin intervalları bir-birinə oxşardır. Bu qrupda 4 dəfə  $1+1/3$  nisbəti və bir dəfə  $1+1/2$  nisbəti verilir.

11) Ayrılmış qüvvətli orta cins ayrılmış yüksək qrupun iki registrində yerləşmişdir.

12) Ayrılmış qüvvətli sərt cins ayrılmış yüksək qrupun aşağı oktavasının iki registrində yerləşmişdir.

Səfiyyəddin 7-ci bənddə qüvvətli cinsləri «ayrılmış yüksək qrupun» aşağı oktavasında yerləşdirmişdir və onların hər birinə uyğun rəqəmləri göstərmişdir. Sonra isə o, cinsləri ayrılmış yüksək (kvarta, kvarta, ton, kvarta, kvarta, ton) adlanan qaydaya əsasən sıralanmış ikili oktavanın registrində yerləşdirir. Həmçinin, bu cinslərə uyğun rəqəmləri göstərərək, intervalların adlarını müəyyən edir.

Sonra isə o, aşağı oktavadada eyni, daha sonra isə müxtəlif cinslərin yerləşdirilməsi problemi ilə məşğul olur.

Alim həm eyni, həm də müxtəlif cinslərin hər biri üçün 7 sxem-cədvəl təqdim edir. Bundan sonra isə «kvarta tonallıqlarında» cinslərin köməyi ilə lad silsilələrinin qurulmasına keçir və 12 ladin cədvəlini təqdim edir. Qeyd edək ki, Urməvi risalələrində, xüsusilə də «Şərəfiyyə»də çoxlu illüstrativ material – sxemlər, cədvəllər, dairələr vermişdir. Lakin texniki səbəbdən biz bunların hamısını kitabda verə bilmədiyimiz üçün burada nümunə kimi onlardan yalnız birinci sxem-cədvəlləri təqdim edirik. Bu cədvəldə «Üşşaq» ladinin səs qatarını kvartalarla qalxan 17 mövqedə veririk<sup>1</sup>(s.156).

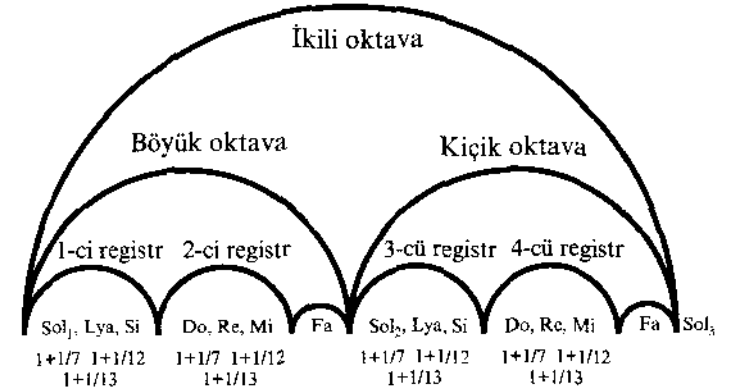
Daha sonra müəllif udun simlərinin qeyri-adi, müstəsna üsullarla kökləmək və bu akkordlardan melodik dairələri necə almaq yollarını göstərir.

<sup>1</sup> Qeyd edək ki, cədvəldə alterasiya işarələri notlardan sonra qoyulmuşdur.

Səfiyəddin «notlar üzrə melodiyanın inkişafı üsulundan» (seriyadan) ümumi şəkildə danışır və ritmlər haqqında elmin şərhini təqdim edir. O, əsas ritmləri; onlardan yaranan və ifaçılar arasında geniş yayılmış törəmə ritmləri araşdırır.

Risaləni Səfiyəddin fiksasiya (melodiyanın yazılması) üsulunun şərhü ilə tamamlayır.

İndi isə Səfiyəddin 4 registrdə, yəni ikili oktavada 12 yüksək qrupu göstərir və bir-bir onların şəklini verir. Biz isə onlardan yalnız birinci yüksək qrupu təqdim edirik.



Səfiyəddin sonrakı 8-ci bənddə belə yazır: «Əgər sən təqdim olunan qruplara diqqət yetirsən görürsən ki, onlardan notları daha kamil harmoniya yaradan və daha yaxşı qavranılan, digərləri ilə müqayisədə, notları daha çox uyumlu birləşmələr verən qruplar «ikinci cins» və ya «qovuşuq orta cinslər» tərkibində olan qruplardır. Buraya, həmçinin 4 xüsusi cinsləri tərkibində saxlayan qrupları da əlavə etmək olar. Xüsusi birinci cins, təbiətinə görə ona oxşar digər cinslərlə birgə təqdim olunaraq, qavranılarkən dissonans verir, belə ki, bu intervallar çox kiçikdir və bir-birinə oxşayır».

Səfiyəddinin seçdiyi cinslər altıdır, o yazır ki, onlardan artırılmış cins bizə oktavanın iki digər silsiləsinə nail olmaqda imkan verir, onlardan biri cinsin intervallarının ikinci birləşməsinə, digəri isə üçüncü birləşməsinə istinad edir. Qovuşuq orta cins başqa iki birləşməyə nail olmağa imkan verir, intervallarının, onun növlərinin 6 birləşməsi var. Lakin qavranılarkən onların sayı 3-ə qədər ixtisar olunur. Doğrudan da, əgər qovuşuq orta intervalların ən böyüyü qütbədə aşağıda yerləşirsə, yerdə qalan iki intervaldan daha böyük olanı ya ortada, ya da o biri qütbədə, yuxarıda yerləşəcək, lakin onda yalnız bir silsilə qavranılır. Bu üç intervalların ən böyüyü ortada və ya yuxarı qütbədə olduğu halda da eyni hadisə təkrar olunacaq.

Verilmiş qrupların arasında əlavə üsulu ilə birləşdirilənlərdən başqa, digər cinslərə də rast gəlmək olar.

Səfiyyəddin bu yüksək cinslər haqqında belə yazır: 1-ci registrdə yerləşən sadə intervalların yeni birləşmələridir ki, əvvəlcədən hazırlanmış bu və ya digər yeri tuturlar». Məsələn, o deyir ki, siz qovuşuq orta cinsin aşağı mürəkkəb oktavasına müraciət edirsinizsə, bu cinsin üçüncü birləşməsinin ( $1+1/9$ ,  $1+1/15$ ,  $1+1/8$ ) verilmiş oktavada rast gəlinən, kvartadan ikinci nisbəti ilə məhdudlaşan V-N intervalı olduğunu görəcəksiniz. Bu kvarta ikinci tetraxord adlanır.

Siz həmin cinsin 6-cı birləşməsinə, ( $1+1/15$ ,  $1+1/8$ ,  $1+1/9$ ) Y və W notları arasında yerləşən kvartanın 3-cü nisbəti ilə məhdudlaşan intervalda aşkar edərsiniz. Bu kvarta üçüncü tetraxord adlanır.

D və Z notları arasında yerləşən kvarta 4-cü, 1-ciyə uyğun tetraxorddur. Nəhayət, kvartanın beşinci nisbəti arasında yerləşən və kənar notları N və nolan birləşmədir ki, o da ikinci kvartada yerləşən birləşməyə uyğundur: bu iki birləşmə, öz yüksəkliyi ilə fərqlənir. Oktava boyu uzanan tetraxordların vəhdəti ifaçılar arasında «sədd» və ya «lad» adlanır.

Bizim təyin etdiyimiz hər iki kamil qrupda, oktava ilə məhdudlaşan 8 notdan ibarət hər hansı bir sıra «nav» və ya «növ» adlanan və kamil qrupa münasibətdə olan qrup yaranır.

Urməvi növbəti bənddə yazır ki, «siz bilirsiniz ki, elə bir not yoxdur ki, ona uyğun və ya uyğun olmasa da, onu əvəz edə bilən not olmasın. Bununla belə, yalnız bir simdə melodiya bəstələmək çox çətindir. Məhz buna görə iki, üç, dörd və daha çox simli alətlər ixtira edilmişdir. onlar melodiyanın ifası zamanı onun keçidini asanlaşdırır. İki simli alətin köklənməsi müxtəlif növ nisbətlərə istinad edə bilər. Onlardan ən məşhuru, ən aşağı simdə, yuxarı simin  $3/4$ -də alınan notu səsləndirəndir. Bu zaman sərbəst halda iki simdən birində ifa olunan not digər simin eyni notu ilə  $1+1/3$  nisbətində olacaq. Biz aşağı simin kənar  $1/3$ -nə nail olaraq, digər simin ortasına çatmaq lüzumundan azad oluruq. Belə ki, Urməvinin aşağı simin  $2/3$ -dən alınan not, sərbəst yuxarı simin ifa etdiyi notun yuxarı oktavası olur. Müəllif deyir: «Bu mövzu daha ge-

niş təfəssilatla məruzdur. Biz onu «Dairələr haqqında kitab» əsərində inkişaf etdirmişik».<sup>1</sup>

Bu bənddə Urməvi yazır: «Bil ki, alətlərin ən geniş yayılması və kamili «Avd» və ya «ud» adlanandır. Onun beş simi var. Ən yüksəyi, «bəm»», (ikinci sim) məsləs, (üçüncü sim) məsnə, (dördüncü sim) zir, və (5-ci sim) həddir».

Daha sonra Urməvi bu simləri kökləmək üsullarını göstərir. Onları kökləmək üçün sərbəst halda olduqda, simlərin hər birinə, daha yuxarıda yerləşən (ton cəhətdən aşağı olan) digər simin  $3/4$ -də verilmiş nota eyni olan notu aid edirlər. Bu zaman birinci simin notundan, kamil qrupun pillələrinə nail olmaq üçün, 5-ci simin adsız barmağının notuna keçmək kifayətdir. Bu qrupun üçüncü siminin birinci 9-nun həddi aşağı olacaqdır. Simin (aşağı)  $1/3$ -i bu halda, tam qruplar, hətta kamil qruplar, yəni ikili oktava şkalasını yaratmaq üçün kifayətdir. Bu son qruplar A-dan birinci N-ə qədər, və ya V-dən W-a qədər yerləşəcək. Yalnız limma intervalına uyğun (5-ci simin)  $1/4$  hissəsi yerdə qalır.

Alətin dəstəyi pərdələrlə təchiz olunmuşdur. Bu pərdələr hərəkətsiz və dəyişməzdir. Müxtəlif cinslərə nail olmaq üçün onların mövqeyini dəyişirlər. Bizim dövrdə 7 pərdə tətbiq edilir. Onlar diatonik cinsin intervallarının sərhədlərində yerləşmişdir və müəyyən nizamda verilir: ton, ton, limma, ton, ton. Sonra da tərsinə, pərdələrin axıncısı simlərin birinci  $1/4$ -nin sərhədində yerləşir. Pərdələr simli alətin dəstəyindəki nişanələr olaraq, şəkildə simlərin verilmiş notları ifa etdiyi xüsusi nöqtələri qeyd etmək üçün zəruridir. Bu böyük asanlıqla alətlərdə çalarkən, ahəngdar melodiya bəstələnməyə imkan verir.

Daha sonra, Urməvi yazır: «A-M simini (udun 1-ci simi) götürək. Onu 9 bərabər hissəyə bölək və bu bölmələrin birincisinin sonunda D-ni qeyd edək. Bu zaman A notu D notu ilə  $1+1/3$  nisbətində olacaq. Sonra biz simin D-dən M-ə qə-

<sup>1</sup> Səfiyyəddin bizim araşdırdığımız «Kitabül-ədvar» risaləsini nəzərdə tutur. Müəllifin bu qeydi bir daha isbat edir ki, «Kitabül-ədvar» risaləsi «Şərəfiyyə» risaləsindən əvvəl yazılmışdır. (Bəzi məqalələrdə bunun tərsi göstərilir).

dər olan hissəni 9 bərabər hissəyə bölək və bu bölmələrin birincisinin sonunda Z qeyd edək. Bu bizə, D və Z notları arasında  $1+1/8$  nisbəti verəcək».

Şübhəsiz ki, Z notu simin N hərfi ilə işarə etdiyimiz  $3/4$  notları ilə birləşməsi, diatonik cinsin limma intervalına uyğundur. Bütün bunlardan aydın olur ki, verilmiş pərdələr diatonik cinsin təqdim olunan ardıcılıqla yerləşdirilmiş intervallarının hüdudundadır: ton, ton, limma – aşağıdan yuxarıya.

Bu pərdələrin birincisi D-dir, ikincisi Z – «adsız barmaq», 3-cüsü N-«çəçələ» adlanır. Diatonik cinsdə 3-cü olan (limma, ton, ton) birləşməsinin əks nizamına uyğun olan pərdələrin fiksasiyasının təsdiqi üçün, onu N-M-i 8 bərabər hissəyə bölürük və sonra onlara, eyni həcmli, A-N nisbətində götürülmüş və sonu N ilə qeyd olunmuş digər hissəsini də əlavə edirik. N və n notları  $1+1/8$  nisbətində olacaq.

Nəhayət, biz N-M-i 8 bərabər hissəyə bölürük və onlara A-N parçasından götürülmüş, eyni uzunluqda olan digər hissəni əlavə edirik. Onun sonunda B-ni işarə edirik. V notu N notu ilə  $1+1/8$  nisbətində olacaq.

N kimi qeyd olunmuş pərdə orta barmaq, V liqaturası isə «qahq» adlanır.

A, V, N, S notları diatonik cinsin əks istiqamətində ona nizam, yəni ikili cinsin «yüksək» adlanan birləşməsinə verir. Sonra biz V-M-i 4 hissəyə bölürük və birinci hissənin sonunda T-ni qeyd edirik, daha sonra, T-M-i 8 hissəyə bölərək, onlara hissələrdən biri qədər olan başqa hissə (aşağıdan T-dən) əlavə edirik. Onun sonu V nöqtəsi ilə işarə olunur və ifadə etdiyi pərdə orta barmaq «Zəlzəl»-adlanır. V notu T ilə  $1+1/8$  nisbətində olacaq.

Ən nəhayət, biz V-M-i 8 hissəyə bölür və onlara eyni uzunluqda olan digər hissəni (aşağıdan V-dən) əlavə edirik, onun sonunda S-ni qeyd edirik. S kimi nişanlanmış pərdə «qonşu» və ya əlavə olunmuş (köməkçi) adlanır.

Geniş yayılmış, udun sapında qeyd olunmuş və onun simlərinin  $1/4$ -də yerləşən 7 pərdə belədir.

Risalənin 12-ci bəndində Urməvi tanınmış cinslərin quruluşundan danışır və 10 cinsin cədvəlini verir. Urməvi yazır ki, bizim vaxtımızda bu cinslərin hər birinə sənət ustaları xüsusi ad vermişlər. Alim cədvəl çəkərək bu 10 cinsi cədvəldə yerləşdirmiş, onların adlarını və intervallarını göstərmişdir.

Bu cinslərdə yeddisi  $1+1/3$  nisbətlili intervalın, biri  $1+1/2$ , digəri  $1+1/4$  nisbətlili intervalın və üçüncüsü  $1+1/5$  nisbətlili intervalın köməyi ilə qurulmuşdur.

Urməvi yazır ki, birinci yeddi cinsə gəldikdə isə, bu halda onlara oxşarı əlavə edirlər, bu cinsləri 3 müxtəlif üsulla bəstələmək mümkündür. İki cinsi ayrılmış yüksək, orta, aşağı qrupun aşağı oktavasında yerləşdirmək olar. Onun iskalələri aşağıdakılardır:

1. Ayrılmış yüksək qrupun 1 və 2-ci registrində yerləşən birinci cins- ayrılmış aşağı qrupun birinci 2 registrində və ayrılmış yüksək qrupunda yerləşən birinci birləşməsi ən geniş yayılmışdır.

2. Ayrılmış yüksək, orta və aşağı qrupların 2 registrində yerləşən 2-ci cins. Burada da 1-ci birləşmə tanınmışdır.

3. Ayrılmış yüksək, orta və aşağı qrupların 2 registrində yerləşən 3-cü cins.

Bu üç cins, bəziləri bir-biri ilə nisbətdə olan silsilə dairə təşkil edir. Müəllif bunu təsdiq edərək yazır ki, doğrudan da, siz görürsünüz ki, ayrılmış aşağı qrupun 2 registrində yerləşən 1-ci cinsə uyğundur. Bu silsilələrdən biri digərindən heç nə ilə fərqlənmir. Həmçinin, biz görürük ki, ayrılmış aşağı qrupun 2 registrində yerləşən 3-cü cins ayrılmış yüksək qrupun 2 registrində yerləşən 9-cu cinsdən tamamilə fərqlənir.

4-cü cins ayrılmış yüksək, orta və aşağı qrupların 2 registrində yerləşmişdir.

5-ci cins ayrılmış qruplardan hər birinin 2 registrində yerləşmişdir.

6-cı cins ayrılmış qrupların hər birinin 2 registrində yerləşmişdir.

	A	B	J	D	H	W	Z	H	T	Y	Y	Inter- valler
1 Üşşaq												7, 7, 6
2 Nəva												7, 6, 7
3 Əbu- səlik												6, 7, 7
4 Rast												7, 7, 7
5 Növrüz												7, 7, 7
6 İraq												7, 7, 7
7 İsfahan												7, 7, 7, 6
8 Büzürk												7, 7, 7, 6
9 Zəngülə												7, 7, 6
9 Rəhavi												7, 7, 7

7-ci cins ayrılmış qrupların hər birinin 2 registrində yerləşmişdir.

Beləliklə, birinci 7 cinsdən hər birinin köməyi ilə yaranmış şkalalar məhz bunlardır, – deyə müəllif bu hissəni tamamlayır.

Müəllifin göstərdiyi kimi, əgər hər hansı bir cinsə ona oxşar olmayan digəri əlavə olunsa, onları 6 müxtəlif üsullarla bəstələmək olar, belə ki, 2 cinsdən hər birini iki registrin hər birində, həm də ikisində yerləşdirmək olar, bu isə, hər dəfə təşkilin 3 müxtəlif növünün yaranmasına gətirib çıxarır. Urməvi hər dəfə təməl olaraq xüsusi cins seçir və onu xüsusi cədvəldə əks etdirir:

I. O, 1-ci cinsi 1-ci registrdə yerləşdirir və ona ardıcıl olaraq 9 cinsdən 1-cini əlavə edir.

II. O, 2-ci cinsi 1-ci registrdə yerləşdirir və ona ardıcıl olaraq, 1-ci 9 cinsdən hər birini əlavə edir.

III. O, 3-cü cinsi 1 registrdə yerləşdirir və ona ardıcıl olaraq, 1-ci 9 cinsdən hər birini əlavə edir.

IV. O, 4-cü cinsi 1 registrdə yerləşdirir və ona ardıcıl olaraq, 1-ci 9 cinsdən hər birini əlavə edir.

V. O, 5-ci cinsi 1 registrdə yerləşdirir və ona növbə ilə 9 cinsdən hər birini əlavə edir.

VI. O, 6-cı cinsi 1 registrdə yerləşdirir və ona növbə ilə 1-ci 9 cinsdən hər birini əlavə edir.

VII. O, 7-ci cinsi 1 registrdə yerləşdirir və ona növbə ilə 1-ci 9 cinsdən hər birini əlavə edir.

Urməvi qeyd edir ki, bizim qurduğumuz silsilələr arasında ən tanınmışı və ifaçılar tərəfindən geniş tətbiq olunanı bizim təqdim edəcəyimiz və ifaçılara hansı adlar altında tanınmasını göstərəcəyimiz dairələrdir.

Səfiyyəddin 15-ci bənddə belə yazır: «İfaçılıq sənətində təcrübəsi olan hər bir şəxs, bizim təşkil etdiyimiz dairələrin 17 mövqə və ya müxtəlif tonallıqlarda ifa edilməsində heç bir çətinlik çəkməyəcəkdir. Bunun üçün təcrübəli olmaq kifayətdir. Dairələrin intervalları burada göstərildiyi kimi təşkil olunacaq».

Sonrakı bənddə Urməvi yazır ki, bizim təqdim etdiyimiz bütün dairələr məşhur, adı kökləmə üsulu ilə udda ifa olunmuşdur. Buna baxmayaraq, ən gözəl ifaçı belə, qeyri-adi köklənmiş simlərdə çalmaqda çətinlik çəkir.

Fərz edək ki, simlərdən hər biri, simin adsız barmağını səsləndirdiyi notu ifa edir. Bu halda 2-ci sərbəst sim lya, 5-ci

sərbəst sim isə re notunu ifa edir. Bu halda 2-ci sərbəst sim lya, 5-ci sərbəst sim isə re notunu ifa edir. Əgər simlər belə köklənmişlərsə və biz verilmiş dövrlərdən birini, məsələn, birincini Üşşaqı, ifa etmək istəyiriksə, 1-ci sərbəst sim – solu, onun şəhadət barmağı – lyanı, 2-ci sərbəst sim – sini, onun qalıq bölməsi – donu, onun qədim orta barmağı – reni, 3-cü sərbəst sim – mini, onun qalıq bölməsi – fanı, onun qədim orta barmağı – solu səsləndirir. Eyni köklü digər dairələrin ifası üçün biz bu misala əsaslanırıq.

Müəllif yazır ki, əgər biz hər bir sərbəst simə orta barmaq Zəlzələ olan notu versək və 1-ci dairəni ifa etmək istəsək, biz onları belə quracağıq.

**I sərbəst sim – sol, onun şəhadət barmağı** – lya,  
**II simin qalıq bölməsi – si, köməkçi bölmə** – do,  
**III sərbəst sim – re, onun şəhadət barmağı** – mi,  
**4-cü simin qalıq bölməsi sol olacaq.**

Səfiyyəddin göstərir ki, sonra eyni yolla, siz digər dairələri digər köklərə ifa edə bilərsiniz. Daha sonra Urməvi özünü parlaq, professional ud çalan kimi təqdim edir. O yazır: «Bütün simləri öz arasında köklənməmək də olar. Bu halda, simlərdən hər birinin ümumi yüksəkliyi haqqında təsəvvürümüz olmalıdır. Əgər simlərin yüksəkliyi bərabərdirsə, onların miqdarı heç bir rol oynamır və bu halda bir simin olacağı kimi hərəkət etmək lazımdır. Yox, əgər simlərin yüksəkliyi müxtəlifdirsə, onların nisbətini müəyyən etmək lazımdır və əgər notlar, adi kökdə olduğundan fərqli olaraq, müxtəlif yerlərdədirlərsə, onların yeni mövqeyini qeyd etmək lazımdır».<sup>1</sup>

Misal olaraq müəllif heç bir qanuna tabe olmayaraq qurulan naməlum kökə müraciət edir: 3-cü sim, 2-cinin orta barmaq Zəlzəlin səsləndirdiyi notu ifa edir, 4-cü sərbəst sim 3-cünün qədim orta barmağının səsləndirdiyi notu ifa edir. 1-ci sərbəst sim 4-cünün şəhadət barmağının səsləndirdiyi notu

ifa edir və əgər biz, hər hansı bir dairəni, məsələn, «Rast»ı ifa etmək istəsək, ən əvvəl 1-ci sərbəst simə, sonra onun şəhadət barmağına, sonra orta barmaq Zəlzələ, sonra 2-ci simin qalıq bölməsinə, onun şəhadət barmağına, 4-cü simin köməkçi bölməsinə toxunmalıyıq. Bundan sonra dairə təkrar olunacaq.

Bu bəhsin son bəndini Səfiyyəddin melodiya modulyası yaradan notların seriyası mövzusunə həsr edir və yazır ki, buna ya yüksək not, ya alçaq not, ya da iki qütb arasında yerləşən notların birindən başlamaq lazımdır. Urməvi israr edir ki, əks təqdirdə bunu başlamaq olmaz. Maraqlıdır ki, əl-Fərabinin təcrübəsinə əsaslanaraq Səfiyyəddin özü melodiya da seriya üsullarını və qaydalarını irəli sürür və onları aydınlaşdırır. O, qeyd edir ki, inkişaf yuxarı qütb notdan başlayarkən mütləq aşağı tonlar istiqamətində, aşağı qütb notdan başlayarkən, təbii ki, yuxarı tonlar istiqamətində olacaq. Lakin aralıq notdan başlayarkən istiqamətinin həm o, həm də bu tərəfə ola biləcəyi bəllidir. Qalxan və enən seriya yalnız bu iki üsulu əks etdirir. Əgər o artan xətlə inkişaf edirsə, çıxış nöqtəsinə qayıdış olmadan düz, müstəqil və ya sərbəst seriya adlanacaq.

Yox, əgər o, çıxış nöqtəsinə qayıdacaqsə, «kəsilmiş» seriya adlanacaq.

Qayıdış bir və ya bir neçə dəfə baş verir. Birinci halda seriya, yeganə qayıdış, 2-ci halda isə – ardıcıl qayıdış olan adlanır.

Əgər eyni bir nota qayıdırsa, seriya dövrü, siklik qayıdış, müxtəlif notlara dönülsə, qayıdış «çoxbucaqlı» adlanır.

Eyni miqdarda notlardan sonra baş verən qayıdış ardıcıl, seriya isə bu halda «bərabər nisbətlərin qayıdışı» olan adlanır. Əgər məsələ başqa cürdürsə, yəni qayıdış gah böyük, gah kiçik miqdar notdan baş verirsə, bu halda seriya «müxtəlif qayıdışlı» adlanır.

Qayıdış əsl notdan üstün olduqda «dövri» termini tətbiq olunur.

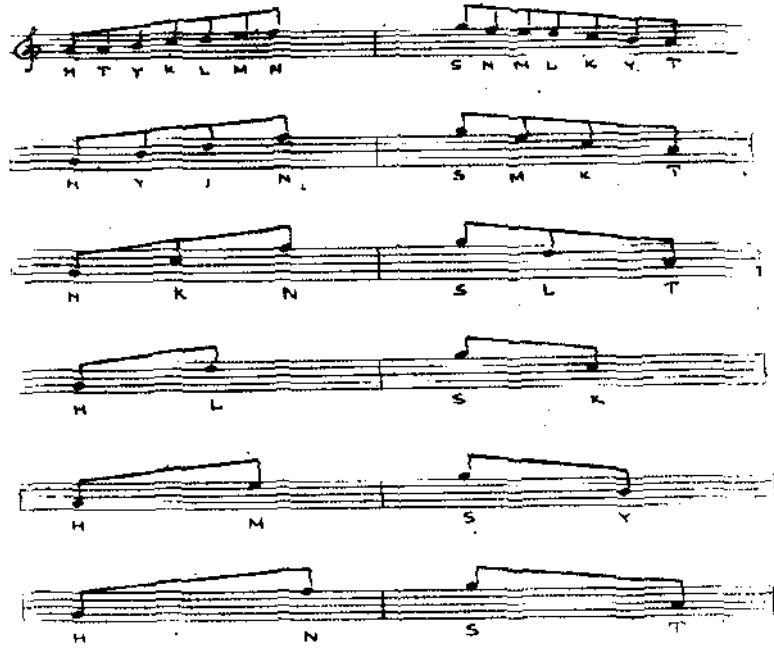
Qalxan və ya enən olmasından asılı olmayaraq, seriya sistemin bütün notlarına ardıcıl olaraq toxunarsa, o, «qovuşuq

<sup>1</sup> «Şərəfiyyə», v. 526.

birbaşa» adlanacaq. Lakin o, bir və ya bir neçə notu ötürərsə, bu halda seriya «birbaşa sıçrayışlı» adlanacaq.

Bəzi notların ifası vaxtı mizrabla bir neçə dəfə vururlar, bu halda deyirlər ki, «fasilə»dir.

Səfiyyəddin yazır ki, siz digər kitablarda başqa professional terminlər də tapacaqsınız, burada şərh olunan hər şeyi dərk etdikdə onları anlamaq asan olacaq.



Seriya 2, 3, 4 notdan bir verilir. Əgər burada 2 not verilibsə, onlar bərabər miqdarda təkrar olunacaq və bu halda o «bərabər təkrarlı» adlanacaq və ya notlar müxtəlif dəfə təkrar olunacaq və «qeyri-bərabər təkrarlı» adlanacaq. Seriya iki notdan artıq miqyasda verildikdə isə müxtəlif növləri asanlıqla tapmaq olacaq.

Səfiyyəddin qeyd edir ki, Əl-Fərabî əsərində seriyanın bütün sadə növlərini özündə cəmləşdirən cədvəl təşkil etmişdir. Mürəkkəb növləri isə, sonsuz sayda olduğuna görə buraxmışdır.

Şaquli istiqamətdə onun verdiyi cədvəl artıq ifa olunmuş, keçilmiş pillələrlə qayıtmadan həyata keçirilən düz seriyadır. Təqdim etdiyimiz cədvəl risalədə verilən 5 cədvəldən birincisidir (s. 166).

Araıq notların sıçrayışı ilə isə düz ardıcıl seriyadır.

Adi ardıcılıqla, yəni yuxarıdan aşağıya, notların sıçrayışı ilə düz ardıcıl seriya bir notun sıçrayışı ilə, II notun sıçrayışı ilə, III notun sıçrayışı ilə, IV notun sıçrayışı ilə, V notun sıçrayışı ilə qayıdıqlı seriya adlanır. Qayıdıqlı ancaq göndəriş nöqtəsindən başlayır və buraxılmış heç bir notdan sonra, II notdan sonra, III notdan sonra, IV notdan sonra, V notdan sonra qayıdıqlı mümkündür.

Hüdudlarından kənara çıxan seriya çıxış nöqtəsinə (və digər notlara) qayıdıqlı oktavının bir növündən digərinə keçmədən təmin edir. Qayıdıqlı çıxış nöqtəsindən başlanır və artıq ifa olunmuş və ya buraxılmış notların köməyi ilə yaranır, həm də həmişəki adi qaydada:

– çalınmamış və buraxılmamış pillələrlə hərəkət edərək yaranır.

Bu qayıdıqlı bir neçə üsulla həyata keçir, onlardan bəziləri bunlardır:

– çalınmamış pillələrdən keçərkən, bu qayıdıqlı bir neçə üsulla verilə bilər, onlardan bəziləri bunlardır:

Dövri seriya çıxış nöqtəsinə qayıdıqlıdan sonra, oradan oktavının birinciyə uyğun olan digər növünə, sonuncunun olduğu tərəfdən deyil, əks tərəfdən keçmək ilə yaranır, çünki bu halda birinci növün notları hər dəfə çıxış nöqtəsinə qayıdaraq, digər 2-ci növün notları ilə əvəz olunur. Bu qayıdıqlı bir və bir neçə dəfə ola bilər. Adi qaydada hər bir intervaldan sonra çıxış nöqtəsinə qayıdıqlı 2 intervaldan sonra, 3 intervaldan sonra, 4 intervaldan sonra baş verir. Alim tərəfindən araşdırılan seriya qaydalarının şübhəsiz ki, ilk növbədə ifaçılıq sənətində böyük praktiki əhəmiyyəti olmuşdur. Bu mövzunun xüsusi araşdırılması və geniş şərhini isə sonraya saxlayırıq. Bununla Səfiyyəddin risalənin dördüncü bəhsini bitirir və son beşinci bəhsə, ritm haqqında bəhsə keçir.



Ritm haqqındakı bəhsin əvvəlində Urməvi ritmin tərifini verir. O yazır: «Ritm – bir-biriləri ilə bu və ya başqa münasibətdə olan, müəyyən uzunluqlu zaman bölümləri ilə ayrılan bu və ya başqa üsul ilə eyni periodlar şəklində yerləşdirilmiş vurğuların birləşməsindən ibarətdir.<sup>1</sup> Bu kəsiklərin bərabərliyi doğru və dəqiq olarsa, daha tez qavranılır.

Qədimdə ritm haqqında çox yazırdılar. Urməvi deyir ki, onların fikirlərini şərh etmək çox uzun olardı və bu onun tədqiqatının yığcam xarakterinə uyğun gəlmir.

Müəllif yazır ki, əgər siz ağır «səbabı» «tənə» kimi tələffüz etmək istəsəniz, sizin diliniz iki dəfə damağınıza dəyəcək, mübahisəsiz demək olar ki, bu iki vurğu arasında müəyyən vaxt keçəcək, bu vaxt həm uzun, həm orta, həm də qısa ola bilər. Bu vaxt elə qısa ola bilər ki, zaman bölümünü hiss etmək belə çətin olar. Deməli, bu vurğu mahir bir tambur çalanın dili və ya tambura vurduğu zərbədən alınmışdır. Bu mənşəli vaxt «keçici» və yaxud «ikiqat artırılmış» vaxt adlanır.

Yavaş hərəkətə gəldikdə isə, o, hər «tə» samitinin ifa vaxtının uzadılmasını tələb edir, bu uzadılma müəyyən səddə malik olmayıb, istənilən qədər uzadıla bilər.

Haqqında danışdığımız iki növ ritmik periodların ölçülməsinə xidmət edən yeganə nümunə ola bilməz, yalnız «orta vaxt» belə bir məqsədə yarıyır.

Müəllif qeyd edir ki, «Ağır səbablar» qatarını ifa edərkən, onları elə söyləyirlər ki, dilin hərəkətləri arasında olan vaxt bərabər ola da bilər, olmaya da bilər. Əgər zaman bölümləri bərabərdirsə, tələffüz ritmik cəhətdən səlis, qulağı oxşayan olar. Yox, əgər səbablar həddindən çox olarsa, onlar nizamlanmış vaxt təsəvvürü oyada bilər. Dövrülük təsəvvürü yaratmaq üçün bu səbabları dəstələrdə birləşdirib və bu dəstələri daha uzun zaman bölümləri ilə ayırmaq lazımdır. Bu dəstələr arasında olan vaxta «ayıran vaxt» deyilir. Əgər bu dəstələr-

dən biri, heç olmasa bir zərb artarsa, bu dəstə düzgün olmaz, bu artmaya isə yol vermək olmaz. Urməvi deyir ki, biz ifaçılıq təcrübəsindən çıxış edərək bu nəticələrə gələ bilməmişik və problemin ən dərin guşələrinə həsr edilən bir nəzəriyyə belə bizi bu nəticəyə gətirə bilməzdi.

Daha sonra Urməvi poetik qafiyə və musiqi ritmi arasında sıx əlaqənin mövcud olduğunu göstərir. Doğrudan da, çevik ağıla və qavramaya malik bir çox insanlar, qeyri-ixtiyari şəri müxtəlif səbəblər üzündən diqqətsizlikdən və ya hər hansı başqa səbəbdən, məsələn, eşitmə qabiliyyətinin olmaması və s. təhrif edirlər. Bu fikri ritmə də münəcər etmək olar.

Ritm yaxşı ifa olunduğu zaman səriştəsi olan bəzi insanlar müəyyən hərəkətlər vasitəsilə həzz aldıklarını bildirirlər, ritm pis ifa olunanda isə laqeyd qalırlar. Bərabər zaman bölümləri ilə ayrılmış zərblərin cəmi «bitişik, qovuşuq ritm» adlanır.

Əgər bitişik ritmdə zərblər arasındakı zaman bölümləri bölünməzdirsə, başqa sözlə desək, əgər iki zərb arasında üçüncünü ifa etmək mümkün deyilsə, onda bu zaman bölümləri arasındakı vaxt ən qısa olur və Şeyx Əbu-Nəsr əl-Fərabini onu «Cəld həzəc» adlandırır. Bu, ağır səbabların, məsələn, tənə tənə kimi tez oxunan səbabların ifası zamanı zərblərin (ya da dilin hərəkətlərinin) arasında keçən vaxtdır. Bu vaxtı Urməvi «A» hərfi ilə qeyd edir. «A» tempi ilə iki dəfə artırılmış ardıcıl və bərabər zaman bölümləri əl-Fərabinin «Xəfif həzəc» adlandırdığı ritmi əmələ gətirir. O deyir ki, «tən» kimi xəfif səbablar dəstəsini tələffüz edərkən bu ritmi duya bilərsiniz. Siz vurğu ilə hər «tə'ni qeyd edər», N-i isə sükutla keçirərsiniz. Bir vurğu ilə o biri arasında, əlavə aralı vurğunu da qeyd etməyə imkan verən, zaman bölümünü müəllif «o» hərfi ilə işarə edir.

Əgər bu zaman bölümü ritmin iki vurğusu arasına iki vurğunun artırılmasına imkan verirsə, onda Fərabiyə görə bu, «Xəfif ağır həzəc» olar. Müəllif qeyd edir ki, siz bu ritmi (tənən kimi) bitişik vətədlər dəstəsini tələffüz edərkən qavraya bilərsiniz. Hər bir saitli həmahəng səsləri qeyd edərsiniz.

<sup>1</sup> «Şərəfiyyə», v. 54a.

tənən tənən tənən tənən

Bu vaxtın paradiqması belə olacaq:

mafa i lun mafa i lun

Bu ritmin vaxtını müəllif «D» ilə işarə edir.

Əgər zaman bölümü ritmin bir vurğusu ilə o birisinin arasına üç başqa vurğu artırmağa imkan verirsə, əl-Fərabiyə görə bu «Ağır həzəcdir». Müəllif deyir ki, siz bu ritmi (tənənən) «fasilə» dəstəsini tələffüz edərkən təsəvvür edə bilərsiniz, hər bir həmahəng saiti isə vurğu ilə qeyd edə bilərsiniz.

Başqa üç həmahəng səslənməni isə buraxarsınız.

tənənən tənənən tənənən tənənən

Bu vaxtın paradiqması belədir:

fa ilun fa ilun fa ilun fa ilun

Urməvi yazır: «Siz vurğuları bir-birindən daha çox uzaqlaşdırın və ona istədiyiniz adı qoya bilərsiniz. Biz isə haqqında danışdığımız 4 templə kifayətlənəcəyik».

Aydındır ki, B tempi A tempinin ikiqat artırılmasıdır. Vaxtı B ilə  $1+1/2$  münasibətindədir və A tempinin ikiqat artırılmasına bərabərdir. D tempi C ilə  $1+1/2$  münasibətindədir. B-dən iki dəfə çox, A-dan isə 4 dəfə çoxdur.

Səfiyyəddinə görə bu bir növ tempin əsasında yaranan ən sadə ritmlərdir.

İndi söhbət «ayrılmış» ritmdən gedəcək. Biz artıq onu qeyri-bərabər zaman bölümləri ilə ayrılmış vurğuların məcmusu kimi xarakterizə etdik.

«Ayrılmış» ritmlər müxtəlif növ olurlar. Bəzilərinə vurğular iki-iki yerləşir, bunların hər cütü o birindən zaman bölümü ilə ayrılır ki, o da dəstənin iki vurğusunu ayıran vaxtdan daha uzundur. Başqa ritmlərdə vurğular üç-üç dəs-

tələnir və bu dəstələr bir-birindən, dəstə daxilindəki vurğulararası zaman bölümlərindən daha uzun əmələ gələn zaman vurğuları ilə ayrılırlar. Dörd-dörd dəstələnən qruplarda da qruplararası zaman bölümləri qruplar daxilindəki zaman bölümlərindən daha uzundur.

Əl-Fərabî birinci növ ritmləri «ayrılmış», ikinci növü – «ikinci ayrılmış», üçüncü növ ritmləri «üçüncü ayrılmış» adlandırır.

Əgər birinci ayrılmış ritmin vurğuları arasında vaxt bölünməzdirsə, onda ölçü vahidi kimi götürülmüş vaxtı «A» hərfi ilə qeyd edirik. Əl-Fərabî bu ritmi «Ayrılmış birinci-cəld» adlandırır. Əgər vahid kimi «B» vaxtı götürülürsə, onu «ayrılmış birinci xəfif» adlandırır. Əgər C vaxtıdırsa, onda «ayrılmış birinci-ağır xəfif», «D» vaxtıdırsa, «ayrılmış birinci ağır» adlandırır.

Bütün bu müxtəlif ritmlərdə dəstələri ayıran vaxt dəstə daxilindəki vurğulararası vaxtdan uzun olmalıdır.

Ayıran vaxt dəstədəki vurğulararası vaxtdan iki dəfə çox olmalıdır.

Ritm xəfif olarsa bu tənasüb  $1+1/2$  nisbətində olar. Ritm xəfif ağır olarsa,  $1+1/4$  nisbəti olur. Bu «axırıncı ayıran ritm» hamısından uzundur. Onun uzunluğu vaxt etalonundan beş dəfə çoxdur.

Urməvi göstərir ki, 11 ayrılmış vaxtdan üç vurğusunu ayıran iki zaman bölümü bərabər və qeyri-bərabər ola bilər. Əgər onlar bərabərdilərsə, əl-Fərabî bu ritmi «bərabər-üçqat» (və ya üç dəfə artırılmış) ritm adlandırır. Əgər onlar qeyri-bərabərdilərsə, onda onu «qeyri-bərabər-üçqat» adlandırır. «Bərabər-üçqat» ritmi əl-Fərabî «I-ayrılmış» kimi 4 növə bölür.

«Qeyri-bərabər üçqata» gəldikdə, onun iki forması məlumdur: ya ritmin daha uzun bölümü əvvəldədir, ya da o qısanın ardınca gəlir. Əgər bu ritmin bu və ya o biri formasında nisbətən qısa vaxt bölünməzdirsə, onda daha uzun zaman bölümü iki dəfə, üç dəfə, dörd dəfə çox olacaq.

Əgər uzun zaman bölümü «2 qat-bölünməzsə» bərabər olarsa, əl-Fərabî təsdiq edir ki, ayıran vaxt daha uzun vaxt üstəgəl onun yarısı və ya üçdə birinə bərabərdir.

Lakin burada səhv vardır ki, bu səhvi də ya müəllifin, ya da üzünü köçürən adamın diqqətsizliyi ilə izah etmək olar. Uzun zaman bölümü burada dəqiq üçə bölünə bilməz, deməli, ayıran vaxt da ona və onun üçdə birinə bərabər ola bilməz. Bundan başqa, o həmin zaman bölümü üstəgəl onun yarısına da bərabər ola bilməz.

Əl-Fərabî, həmçinin, məlumat verir ki, əgər ayıran vaxt ona üç üstəgəl onun üçdə biri və ya dördüdə birinə bərabər olarsa, bu ikinci müşahidə də həqiqətə uyğun deyildir. Əl-Fərabî təsdiq edir ki, əgər uzun zaman bölümü dörd ayrılmaz, bölünməz vaxta bərabər olarsa, onda onun ayıran vaxtı bu zaman bölümü üstəgəl onun dördüdə biri və ya beşdə birinə bərabər olar. Bu ikinci hal yenə mümkün deyil. Haqlarında danışılan ritmlərin çoxları indi də musiqiçilər tərəfindən ifa edirlər.

Əgər qısa zaman bölümü ikiqat bölünməz vaxta bərabərdirsə, uzun zaman bölümü C və ya D olacaq. Əgər o C-dirsə, onda ayrılan vaxt D-yə bərabərdir, ya da daha çoxdur. Əgər uzun zaman bölümü D-dirsə, onda ayıran vaxt D-dən çox olacaq. Urməvi qeyd edir ki, yuxarıdakı nümunələrin köməliyi ilə siz ritmin başqa növlərini də müəyyən edə bilərsiniz. Müəllif yazır: «Qısa zaman bölümü, bölünməyə bərabər olduğu halda əl-Fərabî bu ritmi «üçqat qeyri-bərabər tezləşdirilmiş» adlandırır. Bu ritmdə, qısa vaxt uzundan əvvəl gələrsə və əgər o, ikiqat bölünməz vaxta bərabər olarsa, uzun vaxt qısa, üstəgəl onun yarısına bərabər olarsa, əl-Fərabî bu vaxtı «üçqat qeyri-bərabər xəfifi» adlandırır. Əgər qısa vaxta üçqat bölünməzə bərabərdirsə, o «üçqat qeyri-bərabər xəfif ağır», əgər dörd dəfə böyükdürsə, «üçqat qeyri-bərabər ağır» adlandırır».

Daha çox istifadə edilən ritmlər «xəfif qeyri-bərabər üçqat» və «xəfif ağır qeyri-bərabər üçqatdır».

Ağır, tez və ya tezləşdirilmiş kimi növləri az-az işlənir. Ərəblər ağır ritmi II ağır adlandırırlar. Xəfif və xəfif ağıra

gəldikdə isə onların hər ikisini «Mahuri» və ya «xəfif-ağır» adlandırırlar. Bütün bu növlərdə uzun zaman bölümü qısa-dan əvvəl gələrsə, hər üç növ «Rəməl» adlanır. Onları ya birinci ağırın xəfifi və ya üçqat qeyri-bərabər tez və ya xəfif adlandırırlar.

Səfiyəddin yazır ki, burada bizi maraqlandıran çox işlədilmiş silsilələrin və ya ritmik periodların təsnifatıdır ki, onları sizə təqdim edirik.

**1. Birinci ağır.** Müəllif qeyd edir ki, bizim dövrdə birinci ağır, qeyri-bərabər vaxtla ayrılmış zərblərin məcmusuna deyildi. Bu məcmu A zaman bölümü ilə ayrılmış 16 vurğudan ibarət silsilədir.

Siz bu ritmi iki vətəd, bir fasilə, xəfif səbab, yenə də fasilə söyləyəndə təsəvvür edə bilərsiniz, siz vurğu ilə hər xanənin birinci «ə» səsini qeyd etsəniz bu ritmə dəqiqlik verər.

tənən	tənən	tənənən	tən	tənənən
-------	-------	---------	-----	---------

Əgər istəsəniz siz həmçinin hər saitli həmahəng səsləri vurğu ilə qeyd edib, həmahəng səsləri dondurmuş vaxta uyğunlaşdırı bilərsiniz. Xanə bu paradigmaya əsasən yaradılacaq:

məfa	ilun	fa	ilun	müftə	ilun
------	------	----	------	-------	------

M, F, İ və L vurğu ilə qeyd edilir.

Beləliklə, fa və mə arasında A vaxtıdır, fa ilə il arasında B vaxtı, i ilə lü arasında D vaxtıdır, lü ilə ikinci fa (yəni «fa ilun») – B vaxtı, fa, i və lü arasında – ikiqat A vaxtı, lü, mü və fa – müftə ilün ikiqat B vaxtı, nəhayət tə, i və lü arasında ikiqat A vaxtıdır.

Sonra bu parça bir də təkrar edilir və birinci vurğusu arasında B vaxtı alınır.

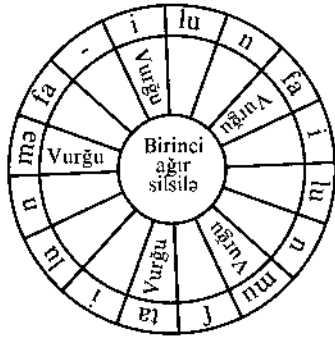
«Siz, bizim təklif etdiyimiz, altı vurğunu yox, beşini saxlaya bilərsiniz» – deyə müəllif qeyd edir. Məsələn, «məfa

ilun»-da yalnız «mə» və «il» həmahəng səsləri vurğu ilə qeyd edilmişdir.

Bu halda ritmin birinci və ikinci vurğular arasında C zaman bölümü, sonra ikinci və üçüncü zaman bölümləri arasında yenə biri D bölümü, üçüncü vurğunu dördüncüdən ayıracaq, B dördüncünü beşincidən ayıracaq, o biri D bölümü beşinci və birincini, silsilə-dairə yenidən təkrar edilərsə ayıracaq.

Bu ritmin iki silsiləsi bəzən bir dənə kimi sayılır: bunu ondan ötrü edirlər ki, ortadan bölünə bilən iki ayrı silsilə yarana bilsin.

Birinci ağır silsilənin dairəsi:



**2. İkinci ağır.** Müəllif bu barədə yazır: «bizim dövrdə bu ad altında tanınan iki ritm silsiləsi birinci ağırın bir silsiləsinə bərabərdir. Siz bu ritmi aşağıdakını söyləyərkən təsəvvür edə bilərsiniz».

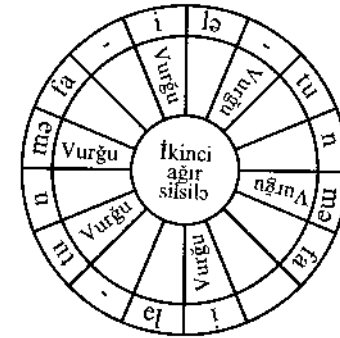
məfa	ilə	tün
------	-----	-----

Siz vurğu ilə hər saitli samiti qeyd edib kar samitləri buraxacaqsınız. Bununla biz «mə» və «fa» arasındakı «A» zaman bölümünü tapa bilərik. «B» zaman bölümü «fa» və «il» arasında, «A» zaman bölümü «il» və «lə» arasında, «B» zaman bölümü «lə» və «tu» arasındadır.

Əgər silsilə təkrar edilərsə, «T» ilə növbəti «Mə»si arasında «B» vaxtı keçəcək.

Siz «fa» və «lə»ya uyğun vurğunu buraxa bilərsiniz, kar samitləri buraxdığımız kimi. Bunun nəticəsində ritmin «birinci vurğusu və ikinci vurğusu arasında C vaxtını təyin edəcəksiniz. Bundan başqa, ikinci və üçüncü vurğuları arasında o birisini təyin edəcəksiniz, nəhayət, bu period yenidən səslənsə, 2 silsilə B vaxtı ilə ayrılacaqdır».

İkinci ağır silsilənin dairəsi:

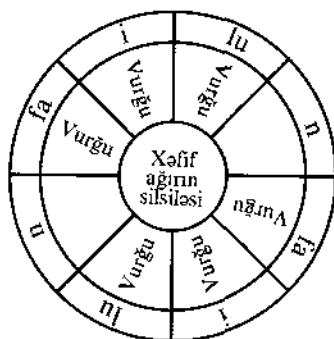


**3. Xəfif-ağır.** Bu ritmin iki silsiləsinin səslənmə müddəti «II ağır» ritminin bir silsiləsinin səslənmə müddəti «II ağır» ritminin bir silsiləsinin səslənmə müddətinə bərabərdir. Deməli, «birinci ağır» ritminin silsiləsinin səslənmə müddətini doldurmaq üçün dörd belə silsilə lazımdır. Müəllif yazır ki, siz bu ritmi ağır səbəbi, həmçinin xəfifi söyləyərkən təsəvvür edə bilərsiniz:

fa	il	ün
----	----	----

Hər bir «fa» ülün-ün formulası üç vurğudan ibarət olacaq. Burada N boşluğuna uyğun gələcək. Əgər bu silsilələr təkrar olursa, N birləşmiş 2 A zaman bölümlərinin ayırıcısı olacaq.

Bu ritmin təsviridir.



**4. Rəməl.** Bu ritmin hər silsiləsinin səslənmə müddəti «tez həzəc»in 12 vurğusuna bərabərdir. Rəməl silsiləsini almaq üçün bunlardan ikinci, altıncı, səkkizinci, on ikinci vurğuları buraxmaq lazımdır. Bu ritmin silsiləsi indi səkkiz vurğudan ibarətdir. Birinci vurğu ikincidən B zaman bölümü ilə, ikinci üçüncüdən və üçüncü dördüncüdən A zaman bölümü ilə ayrılır. Dördüncü beşincidən, beşinci altıncıdan B zaman bölümü ilə, altıncı yeddincidən və yeddinci səkkizincidən A zaman bölümü ilə ayrılır. Əgər period təkrar edilərsə, səkkizinci vurğu ilə yeni periodun birinci vurğusu arasında B zaman bölümü olacaq. Bu ritmi aşağıdakını yeknəsək söyləyərkən yaratmaq olar.

**müf    tə    i    la    tun    fa    i    lün**

yaxud

**müf    tə    lün    müf    tə    i    lün**

«Bu səkkiz vurğudan dördünü buraxıb yalnız dördünü saxlayırınsınız» – deyən müəllif ritmi təsəvvür etmək üçün ardıcıl iki yüngül səbəb və iki fasilə söyləməyin lazım olduğunu göstərir, belə ki, hər səbəbin və hər fasilənin «tə» həmahəng səslisi vurğu ilə qeyd edilir.

**tən            tən            tənən            tənən**

Bu zaman birinci vurğu ikincidən B zaman bölümü ilə, o biri ikinci vurğu üçüncüdən D zaman bölümü ilə ayrılır və üçüncü ilə dördüncü arasında, həmçinin dördüncü ilə beşinci (yəni növbəti silsilənin birinci vurğusu) arasında yerləşir.

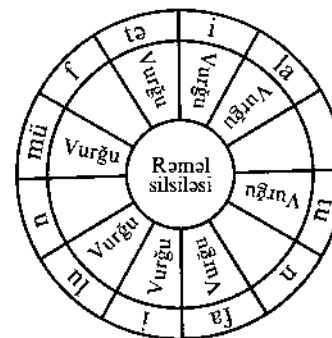
Bəziləri bu ritmi belə ifa edirlər.

**fa                            ilə                            tün**

Sonra da bunu təkrar edirlər ki, silsilə yaransın.

Biz bu ritmi onun əvvəlki formasında ifa edəcəyik, qalan o biriləri isə burada vardirlər.

«Rəməl»in silsiləsi.



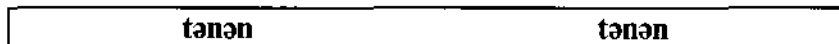
**5. Xəfif-Rəməl.** Tutaq ki, paradiqması «müftə ilün»-ə bərabər olan iki uzunluğu paradiqması «müf tə i la tun fa i lün» olanın bir xanəsinə bərabərdir ki, bu axıncı xanə (Rəməlin xanəsi) period təsəvvürü oyadır, «müftə ilün» isə yarım period təsəvvürü oyadır, onda «müftə ilün» xanəsi «Xəfif Rəməl» adlanır.

İki yarımbənddən ibarət olan şer kimi, silsilə iki hissədən ibarət təsiri bağışladığı üçün ifaçılıq sənətinin ustaları «Rə-

məl»in iki periodundan ibarət vahid silsilə yaratmışlar. O, «Xəfif Rəməl» adlanan iki müftə i lün periodundan ibarətdir.

«Xəfif Rəməl»in vurğularını ayıran bölümlərin tənəsübü «Rəməl»də olduğu kimidir.

**6. Həzəc.** Müəllif yazır ki, siz bu ritmi iki vətəddən ibarət silsilə hesab etsəz, vətədlər sırasını söyləyərkən təsəvvür edə bilərsiniz.



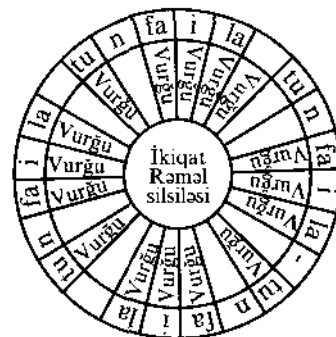
Bu yolla alınan ritmik vurğuları «birinci ayrılmış tez» ritmin vurğuları kimi vurğuları yerləşəcək.

**7. İkiqat Rəməl.** Farsların «ikiqat Rəməl»də bəstələnmiş çoxlu miqdarda melodiyları var. Formalarının birində bu ritm iki yerə bölünür. Bu forma səslənmə müddətinə görə A zaman bölümü ilə ayrılmış iyirmi dörd vurğuya bərabərdir. Bu «tez həzəc» adlanan formadır. Bu ritmi zərb alətində ifa edəndə onu iki vurğuya əsaslandırırırlar: 1 və 19.

Urməvi yazır: «Əgər siz bu ritmi vurğu köməkliyi ilə deyil, paradiqma vasitəsilə təsəvvür etmək istəsəniz, silsiləni almaqdan ötrü bir səbəbin birləşməsinə dörd dəfə təkrar etmək kifayət edir. Siz bir vurğu ilə birinci və dördüncü fasilənin siltə müşayiət olunan samitini qeyd edirsiniz. Birinci və ikinci vurğu arasında on doqquz bu cür vurğuya bərabər zaman bölümü yerləşəcək, ikinci vurğu ilə yeni silsilənin birinci vurğusu arasında silsilə təkrar edilərsə, beş vurğuya bərabər vaxt keçir.<sup>1</sup>

Bu ritm aşağıdakı kimi təsvir edilir.

**8. Fahiti.** Farslarda ərəblərə və bir çox farslara məlum olmayan müxtəlif ritmlər var. Keçmiş zamanlarda bu ritmlərdə çoxlu əsərlər yaradılmışdır. Bu ritmin «Fahiti» adlanan müxtəlif növləri hələ çox az məlumdur.



Bu ritmin silsiləsinin səslənmə müddəti 20 vurğuya bərabərdir. Səfiyyəddin qeyd edir ki, siz bu ritmi xəfif səbəb və iki fasilə (bu silsilənin yarısını təşkil edəcək), sonra başqa səbəb və iki fasilə (bu isə o biri yarısını təşkil edəcək) söyləsəniz, təsəvvür edə bilərsiniz.

Vurğu hər səbəb və fasilənin birinci samitini qeyd edəcək. Siz onda birinci və ikinci vurğular arasında «B» vaxtı, ikinci və üçüncü arasında «D» vaxtı, üçüncü və dördüncü arasında «V» vaxtı, dördüncü ilə beşinci arasında «V» vaxtı, beşinci ilə altıncı arasında «D» vaxtı, sonra əgər silsilə təkrar edilsə altıncı vurğu ilə növbəti silsilənin birinci vurğusu arasında «D» vaxtı müəyyən edə bilərsiniz.

Bu silsiləyə bəzən başqa fasilə əlavə edirlər. Bu, artırılmış ritmdə melodiylar bəstələyirlər. Bu ritmi təsəvvür etmək üçün bir səbəb və üç fasilə söyləyirsiniz ki, bu da ritmin birinci yarısıdır. Eyni ardıcılığı o biri yarıda da təkrar edirsiniz. Siz hər səbəb və hər fasilənin birinci samitini vurğu ilə qeyd edəcəksiniz. Bu ritmin iki növünü belə təsvir etmək lazımdır.

<sup>1</sup> «Şərəfiyyə», v. 59b.



Simə vurulan hər mizrab dilin damağa vurulmuş hərəkətinə uyğun hərəkət olacaq. Biz fikir verməliyik ki, hər «tən»nin «tə» sillabı mizrabın aşağı enməsinə uyğun gəlsin.

Əgər biz mizrabın aşağıya olan hərəkəti ilə «nə» sillabını tələffüz etməyə çalışsaq, o halda biz çox tez onu yuxarı qaldırmağa məcbur olacağıq.

Deməli, birinci simin kəsiyi 2 hissəyə bölünməlidir, bu halda simə qayıtmaq olacaq, əks təqdirdə hərəkət çox tez baş verəcək.

Beləliklə, «tən» sillabını mizrabın aşağı sahnmasına, «nə» sillabını isə onun yuxarı qaldırılmasına uyğunlaşdırmaq lazımdır, bu zaman nə çox çevik, nə də çox asta hərəkət olmayan orta hərəkətdən istifadə etmək lazımdır. Həmçinin təzə başlayanın professional, təcrübəli usta yanında çalmasını təmin etmək lazımdır. *Ustanın nəzarəti altında o, öz aləti və öz mizrabını saxlamaq üsulunu öyrənəcək, onları bir neçə üsulla saxlamaq olar. Göstərdiyimiz bölgülərin notları altı müxtəlif üsulla sərbəst simin notları ilə uzlaşır. Bu 6 uzlaşma üsulu 6 qayda adlanır. Bu 6 qaydadan hər birinə uyğun birləşmələr aşağıdakılardır:*

I – qalıq bölgüsü və qədim orta barmaq bölgüsünün uzlaşması;

II – köməkçi bölgü və qədim orta barmaq bölgüsünün uzlaşması;

III – köməkçi bölgü və fars orta barmağının bölgüsünün uzlaşması;

IV – şəhadət barmağı bölgüsü və qədim orta barmağın bölgüsünün uzlaşması;

V – şəhadət barmağı və fars orta barmağı notlarının uzlaşması.

Səfiyyəddin göstərir ki, bu notlara şəhadət barmağı və sərbəst simlərin notlarını əlavə edirlər, sonuncular çeçələ barmağın bölgü notları rolunu oynayır. Müəllif deyir ki, 6 qayda məhz bunlardır, qədimdə onları «6 şəhadət» adlandırırdılar.

Risalənin sonunda Səfiyyəddin Urməvi tələbə ilə məşq etmək məqsədi ilə bir melodiya təqdim edir. Təbii ki, burada

da bu melodiya «əbcəd not sistemi» ilə qeydə alınmışdır. Bu sistemdə ərəb əlifbasının müəyyən qaydada sıralanmış hərfləri səslərin ucalığını, rəqəmlər isə onun vəznini, ölçüsünü təyin edirdi. Ladin və ritmin adı melodiyanın hərəkətini, inkişafını və ölçüsünü göstərirdi.

Beləliklə, biz Səfiyyəddin Urməvinin musiqidə nisbətlik, ahənglik, harmoniya, uyumluluq haqqında böyük konsepsiyası ilə «Şərəfiyyə» risaləsində tanış olduq və mümkün olduğu qədər onu araşdırdıq. Musiqidə böyük tənəsüblük, ahənglik carçısı olan Səfiyyəddin bu konsepsiyanı ardıcıl olaraq Şərq musiqisinin tərkib hissələri olan, öncə səs kateqoriyasında, sonra intervalların nisbətində, daha sonra onlardan yaranan cinslərdə və nəhayət, cinslərdən əmələ gələn dairələrdə, lad silsilələrində, ritm nəzəriyyəsində açıqlayır. Alim o dövrün mükəmməl aləti olan udun simlərində bu tənəsüblüyü göstərir və bu alətdə bəstələnən «kompozisiyaları», musiqi parçalarını təqdim edir. Bu göstərdiyimiz hissələrin hər birində Səfiyyəddinin irəli sürdüyü müddəalar, fikirlər, axtarışlar, tapıntılar, nəzəri açıqlamalar yenidir, orijinaldır, qiymətlidir, biz bunlara ondan əvvəlki alimlərdə rast gəlmirik, sonrakı alimlər isə onları davam etdirməyə çalışmışlar. Bu da Səfiyyəddin Urməvinin böyük nəzəriyyəçi alim olduğu nu bir daha nümayiş etdirir.



## İKİNCİ HİSSƏ

### ƏBDÜLQADİR MARAĞAI VƏ ONUN ELMİ İRSİ

#### BİRİNCİ FƏSİL

##### *MARAĞALI ƏBDÜLQADİRİN DÖVRÜ, HƏYATI VƏ ELMİ İRSİNİN İCMALI*

Azərbaycan əsrlər boyunca təbiətin ona bəxş etdiyi zənginlikləri ilə yadelli işğalçıları özünə cəlb etmişdir. XIV–XV əsrlərdə Əbdülqadir Marağainin yaşadığı dövrdə alimin həyatı iki yadelli sülalənin – Cəlairilərin və Teymurilərin dövründə keçmişdir. Cəlairilərin hökmranlığı 1336–1431-ci ilə qədər sürmüşdür. Onlar monqol əsilli, yalnız türkləşmiş, sünni, dilləri türkcə olan sülalə idi. Mərkəz şəhərləri Bağdad, bəzən də Təbriz olmuşdu. Əbdülqadir Marağainin keşməkeşli həyatı Marağa, Təbriz, Bağdad, Səmərqənd və Herat şəhərlərində keçmişdir. Bu gün bu şəhərlər İran, İrak, Özbəkistan, Əfqanıstan ölkələrinin ərazisində yerləşir. Bu şəhərlərdən başqa, Əbdülqadirin Şirazda, Misirdə və Bursada olduğu təxmin edilir, lakin bu fərziyyələr təsdiq və sübut edilməmişdir.

Əbdülqadir Cənubi Azərbaycanın o vaxtlar elm ocağı olan, böyük alim Nəsirəddin Tusinin observatoriyası yerləşən və bir sıra elm xadimlərinin məskən tapdığı Marağa şəhərində 1353-cü ildə anadan olmuşdu (Bəzi mənbələrə görə 1360-cı ildə doğulmuşdu). Elə ləqəbini də «Marağalı» və ya «Marağai» o, buradan götürmüşdü.

Əbdülqadirin atası Qiyasəddin Mövlana Qeybi Marağa şəhərinin tanınmış musiqiçi alimlərindən və hörmətli kişilərindən olmuşdu. Əbdülqadire verilən «İbn Qeybi» adı elə

atasının ləqəbindən irəli gəlmişdi. Əbdülqadirin savadlı musiqiçi kimi böyüməsində və müxtəlif sahələrdə mükəmməl bilik almasında atasının böyük zəhməti olmuşdu. Marağainin istedadlı musiqiçi kimi şöhrəti hələ gənc ikən bütün Azərbaycanca və onun hüdudlarından çox uzaqlara yayılmışdı. Əbdülqadir hələ 4 yaşında ikən atası ona Quran oxumağı öyrətmiş, artıq 8 yaşında isə o, quranı böyük məharətlə oxuyaraq hamını heyran etmişdi. Marağainin çox şaxəli istedadı əsasən dörd sahədə özünü biruzə verərək inkişaf edirdi. O, böyük musiqişünas-alim, bəstəkar, mahir ifaçı və bir sıra xətlərə sahib kalligraf idi. Əbdülqadir adına əlavə olunan hörmətli «Xoca» adını da o çox tez qazanmışdı. Teymurilərin məşhur tarixçisi Xandemir yazır ki, həm musiqi icrasında, həm elmi ədvarda, yəni musiqi elmində heç kimin Əbdülqadirlə müqayisə edilməsi mümkün deyildi.

Əbdülqadir atasını itirəndən sonra Cənubi Azərbaycanın mərkəz şəhəri olan Təbrizə, Cəlair sultanı Üveysin dövrü ilə gəlir və bu vaxtdan Marağainin «saray həyatı» başlanır. O, Sultan Üveys, Sultan Hüseyn, Sultan Əhməd Cəlairilərin yanında çalışmış, onların musiqiçisi, nədimi olmuşdu. Cəlairilərdən Sultan Bayazid və Müzəffərilərdən Şah Şüca ilə əlaqəsi olmuş, Cəlairli Şeyx Əli ona himayə etmişdi. Teymurilərdən Teymur, oğlu Miran şah, nəvəsi Sultan Xəlil Mirzə və oğlu Sultan Şahruhun yanında musiqiçi nədim kimi çalışmışdır. Teymurun oğlu zülmkar Miran şahdan başqa (onu Miran şah, yəni ilan şah da adlandırırdılar), Marağai adları çəkilən bütün hökmdarların himayəsini, hörmətini görmüş və bunu alim həm elmi əsərlərində, həm də şerhlə yazılmış tərcümeyihalında bildirmişdi. Hökmdarların, sultanların özləri də verdikləri fərmanlarda, yazılarda Əbdülqadir Marağaini dövrün nadir istedadı, ustad bəstəkarı, musiqiçilərin padşahı adlandırmışdılar. Bu barədə Teymurun verdiyi fərman, Şeyx Üveysin, Cəlaləddin Üveysin, şahzadə Şeyx Alının, Sultan Bəyazidin, Sadəddin Taftazinin, Seyid Şərif Cürcaninin yazıları xüsusilə maraqlıdır.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bardakçı M. Marağalı Abdulkadir. İstanbul, 1986, s. 162–182.

Məsələn, Teymurun fərmanından bir beyti gətiririk:

**Oylə biridir ki, ədvarda ona bənzər biri var olmamışdır.  
Oylə bir ərdir ki, musiqi bilənlərin hamısına padşahdır.**

Biz burada Əbdülqadir Marağai həyatının maraqlı səhifələrindən biri olan və onunla bağlı bir çox mənbələrdə, kitablarda gətirilən, bəstəkarın özünün də bunu elmi əsərlərində nəql etdiyi məşhur hadisəni gətiririk. Ramazan ayının girdiyi gecə (28 şaban, yəni 1377-ci ilin 11 yanvarında) Təbriz sarayında Sultan Hüseyin yanında bir elm və sənət məclisi qurulmuşdu. Bu məclisdə məşhur sənət adamları, şairlər, musiqçilər iştirak edirdilər: Bunlardan Cəlaləddin Fəzlülhül Übeydi (Əbdülqadirin dediyinə görə o, Səfiyyəddinin «Kitabül-ədvar»ına və «Şərəfiyyə»sinə şərhlər yazmışdı), Şeyx Küçəc Təbrizi, Əmir Şəmsəddin Zəkəriyyə, Xoca Raziyyəddin Rizvan Şah, Salman Savəçi və başqalarını göstərmək olar. Söhbət bəstəkarlıqda ən çətin forma olan «Növbəti-mürəttəb»dən gedirdi. Bu formada ayda bir əsərin yazılmasının belə çətinliyi və bəstəkardan böyük hünər tələb olunduğu söylənilirdi. Lakin bu məclisdə iştirak edən Əbdülqadir Marağai buna cavab olaraq hər gün bir «növbəti-mürəttəb» yaza bildiyini bəyan etmişdi və sabahı günü Ramazan ayının hər günü bu formada bir əsər bəstələyib oxuya biləcəyini bildirmişdi. Bu xəbər hamını çox çaşdırmışdı, lakin Sultan Hüseyin bunu qəbul edərək, heyət (jüri) təşkil etmiş və onun başında Əbdülqadirdən öncə gələn böyük bəstəkar Xoca Raziyyəddini təyin etmişdi (qeyd edək ki, Xoca Raziyyəddin Əbdülqadirin müəllimi, sonralar isə o, onun kürəkəni olmuşdu). Raziyyəddin Rizvanşah ibn Zəki ət Təbrizi həm də belə sərt şərt qoymuşdu ki, yazılacaq əsərlərin muğamları, ritmi və şerləri müəllifə bircə gün əvvəl verilsin. Amma bu cür sərt şərtlər çərçivəsində yazılacaq əsərlər bitirildikdə 100 min dinarlıq mükafat verəcəkdi. Əsərlərin sözləri isə məclisdə olan məşhur şairlərdən Əmir Zəkəriyyə, Cəlaləddin Übeydi, Şeyxülislam Küçəc, Xoca Salman Savəçi tərəfindən seçiləcəkdi. Muğamlar və üsullar da bir gün əvvəldən bəstəkara veri-

lənəcəkdi. Beləliklə, hörmətli heyətin başçılığı ilə Sultan Hüseyin sarayında keçirilən maraqlı və tarixdə qalacaq qeyri-adi Ramazan müsabiqəsi işinə başlamışdı. 30-cu gecə Əbdülqadirin parlaq qələbəsindən sonra Sultan Hüseyin 100.000 dinarlıq mükafatı, Rizvan şah isə evlənmək üçün öz qızını Əbdülqadir Marağainin evinə göndərmişdi. Bu hadisə, bu mükafat Əbdülqadir Marağainin şöhrətini daha da artırmışdı.

Sultan Hüseyindən sonra Cəlairilərin taxtına Sultan Əhməd keçir. Marağai bu Sultan haqqında «Məqasid əl-Əlhan» əsərində xoş sözlər demiş, onun musiqidə biliyini və məhərətinə qeyd etmişdi. Məhz Sultan Əhməd Səfiyyəddinin qiymətli əsəri olan «Şərəfiyyə»ni ilk dəfə Əbdülqadire şərh edərək oxumuşdur.

1386-cı ildə Sultan Əhməd yaxın adamları ilə, o cümlədən Əbdülqadirlə Təbrizi tərk etməyə məcbur olur və Bağdada çəkilir, səbəbi Teymurilərin Şərqi müdaxilə etməsi idi. Onlar Azərbaycanı Cəlairilərdən tamamilə almağa çalışırdılar. Əbdülqadir Sultan Əhmədlə Bağdad şəhərində də uzun müddət qala bilməyərək cənub-qərbə – Kərbəlaya qaçır, lakin yolda Əbdülqadir Teymurun oğlu Miran şah Mirzəyə əsir düşür və yenidən Bağdada Teymurun hüzuruna gətirilir. Bəstəkar Teymurun hüzurunda ona türkcə müraciət edərək şer oxuyur və hökmdarın xoşuna gələrək bağışlanır, Səmərqənd şəhərinə Teymurun sarayına göndərilir. Burada Əbdülqadir lazımı himayə və hörməti görür. Səmərqənddə Əbdülqadir Teymurun nəvəsi Qiyasəddin Məhəmməd Mirzə ilə dostlaşır və Mirzənin arzusu ilə ən uzun üsul olan «Dövri Mia-teyni» onun şərəfinə yaradır.

Səmərqənddən Marağai Təbrizə Miran şahın sarayına gəlir, (bunun səbəbi məlum deyil) şahın nədimi, musiqçisi olur, lakin çox tez oradan Bağdada, Misirdən qayıtmış Sultan Əhmədin yanına gedir. Bu da Teymurilərə qarşı bir xəyanət kimi qavranılır. Miran şah üç nədimin asılması barədə fərman imzalayır, onlar arasında Əbdülqadirin də adı var idi. Bunu əvvəlcədən bilən Marağai ikinci dəfə Teymurilərin əlindən qaçır, yalnız bu səfər də ələ keçirilərək Teymurun hüzuruna göndərilir. Bu dəfə bəstəkar fəvqəladə məhərətlə

Qurandan bir ayə oxuyur və Teymur onu yenə əhf edir və onun haqqında yazılı surətdə təriflə dolu fərman imzalayır. Teymurun ölümündən sonra (1405-ci ildə) onun yerinə nəvəsi Sultan Xəlil Mirzə keçir. Əbdülqadir «Fəvaid əş'ərə» adlı əsərində gənc hökmdarla yaxın olduğunu göstərmiş və özünün «Qumriyyə» adlı üsulunun onun şərəfinə yaratdığını söyləmişdir. Lakin 4 ildən sonra Teymurun böyük oğlu Şahruh Xəlili taxtdan salaraq hökmdarlığı ələ keçirir və Herata köçür. Əbdülqadir də Şahruhun yanına Herat şəhərinə gedir. Əbdülqadir Şahruhdan böyük hörmət görür və onun şərəfinə «Dövri adl» (ədalətli) adlı üsulunu düzəldir. Herat şəhəri Marağainin həyatında son şəhər, son mənzil olur. 84 yaşında vəba xəstəliyinə tutulmuş bəstəkar Heratda 1435-ci ilin martında vəfat edir.

Marağainin əsərlərindən başqa, onun özündən sonra üç oğlu qalmışdı. Nurəddin Əbdülrəhman 1394-cü ildə, Nizaməddin Əbdülrəhim 1398-ci ildə və Əbdüləziz 1412-ci ildə doğulmuşlar. Onların üçü də ustad musiqiçi idi və müəllimləri də ataları olmuşdu.

Əbdülqadir Marağainin bu gün bizə məlum olan irsi içərisində ilk əsas yeri onun elmi irsi, yəni musiqi haqda risalələri tutur. Bu risalələr aşağıdakılardır. İlk əsərlərindən «Kənzül əl-əlhan» (Melodiyalar xəzinəsi) risaləsidir ki, onun taleyi çox təəssüflər doğurur. Adı məşhur olan və bütün mənbələrdə göstərilən bu əsərin özü günümüzdə qədər gəlib çatmamışdır. Bəzi mənbələrdə onun bir nüsxəsinin Tehran kitabxanasında olması haqda məlumat verilir.<sup>1</sup>

Bizim (İranda olduğumuz zaman) bu nüsxə ilə tanış olmaq cəhdimiz uğursuz olmuşdur. Ə.Marağai yaradıcılığının tədqiqatçısı türk musiqişünası M.Bardakçının da bu barədə cəhdi bir nəticə verməmişdir. Güman ki, bu «Kənzül əl-əlhan» əsəri deyil. Əgər bu həmin əsər olsa idi, yəqin ki, bu günə qədər elm aləminə məlum olardı.

Marağainin bu risaləsində bəstəkarın yazdığı 130-a qədər melodiyası toplanmışdır. Bu haqda müəllifin özü «Məqasid

əl-əlhan» risaləsində məlumat vermişdir. Bəzi mənbələrdə «Kənzül əl-əlhan» Marağainin bəstəkarlıq əsəri kimi qələmə verilir və belə zənn edilir ki, bu əsər yalnız melodiyalar toplusundan ibarətdir. Başqa mənbələrdə isə bu risalənin bir tədqiqat əsəri olduğu göstərilir. Bu həqiqətə daha uyğundur, çünki alim özü digər əsərlərində müxtəlif problemləri araşdırarkən bu əsərə istinad etmiş, həmin problemlərə orada toxunduğunu və onları orada araşdırdığını göstərmişdir.

Beləliklə, Ə.Marağai bu əsərdə həm alim, həm də bəstəkar kimi çıxış etmişdir. Onun elmi müddəaları bəstəkarlıq yaradıcılığından alınmış nümunələrlə, özünün melodiyaları ilə təsdiqlənirdi.

Marağai bu melodiyalarını və ümumiyyətlə, digər musiqi əsərlərini Səfiyəddin Urməvinin sistemi ilə, yəni əbcəd not sistemi ilə yazmışdır. Əlbəttə, bu risalə əldə edilsəydi, günümüzdə qədər qalsaydı Əbdülqadir Marağainin bəstəkarlığı haqda, o dövrün musiqisi haqda doğrudan da qiymətli xəzinə açılardı. Ona görə biz də görkəmli türk musiqişünası Rauf Yekta bəyin dediyi «Əbdülqadirin ən mühüm əsərinin «Kənzül əl-əlhan» olduğundan «şübhə yoxdur» sözləri ilə razılaşıırıq.

Əbdülqadir Marağainin həcmcə ən böyük musiqişünaslıq əsəri onun 1405-ci ildə yazdığı və böyük oğlu Nurəddin Əbdürəhmana ithaf etdiyi «Cəmə əl-əlhan» risaləsidir. (Melodiyaların cəmi, küllisi) və ya «Nəğmələri toplayan kitab» mənasındadır.<sup>1</sup> Bu əsər üzərində alim çox illər işləmişdir. 1413-cü ildə Marağai onu yenidən gözdən keçirərək başqa variantını Sultan Şahruha ithaf etmişdir.<sup>2</sup> Onun digər nüsxəsi 1415-ci ildə tamamlanmışdır. Oksford nüsxəsi Sultan Şahruhun oğlu Baysunğur Mirzə üçün yazılmışdır.<sup>3</sup>

Bu əsər bir müqəddimədən, 12 hissədən (babdan) və bir hatimədən ibarətdir. Müqəddimədə Marağai deyir ki, bu ri-

<sup>1</sup> Müəllif əlyazma nüsxəsi. Bodlean kitabxanası, № 282.

<sup>2</sup> Bu nüsxənin müəllif əlyazması Nuru Osmaniyyə kit., №3644 və 3.365, onun bir kopyası da Arel kitabxanasındadır.

<sup>3</sup> Rauf Yekta bəyin kitabxanasında saxlanılır.

<sup>1</sup> Tehran. Məlik kitabxanası, №6317/2 (67).

saləni iki oğluna musiqi öyrətmək üçün yazmışdır. Əsərdə səslər, səs qatarları, intervallar, tetraxordlar, ladlar, üsullar, musiqi alətləri, xanəndələr, qədim musiqiçilər haqqında danışılır.

Alimin bir risaləsi də «Kitab əl-ləhniyyə» adlanır, yəni melodiyalar haqqında kitabdır.<sup>1</sup>

Əbdülqadir Marağainin digər elmi əsəri «Məqasid əl-əlhan»dır (Nəğmələrin məqsədləri mənasındadır). Bu risalə «Came əl-əlhan»ın icmalı kimi də qəbul edilə bilər, bəzi fəsilləri tamamilə onunla eynidir. Oksforddakı iki nüsxədən biri 1418-ci il tarixli olduğu üçün əsərin bu ildə bitirildiyi güman edilir. Əbdülqadir bu əsərini 1423-cü ildə yenidən gözdən keçirərək tamamlamış və Osmanlı padşahı ikinci Sultan Murada ithaf etmişdir. Bu bərdə müəllif əsərin müqəddiməsində də yazır. Bu əsərin bir nüsxəsi də Topqapı sarayının kitabxanasındadır ki, həmin nüsxə İranda basılmışdır. İranın musiqişünas alimi T.Bineşin müqəddiməsi ilə bu əsər 1987-ci ildə nəşr edilmişdir.

Əbdülqadir Marağainin «Şərhül kitabül-ədvar» risaləsi Səfiyəddin Urməvinin məşhur «Kitabül-ədvar» əsərinin şərhidir, açıqlamasıdır. Bu əsər də «Kitabül-ədvar» kimi 15 fəsildən ibarətdir. Bu şərhərdə «Came əl-əlhan» və «Məqasid əl-əlhan» risalələrinin adlarının çəkildiyinə görə həmin risalənin bu əsərlərdən sonra yazılması məlum olur.

Şiraz nüsxəsi (1547-ci ilə aiddir) və Tehran nüsxələri vardır. Bir nüsxəsi də Rauf Yekta bəyin kitabxanasındadır.

«Zübdətül ədvar», yəni ədvarın özəti adını daşıyan bir əsərdir. Elə həmin «Şərhül kitabül-ədvar»ın bir qədər dəyişilmiş şəkli.

Əbdülqadirin «Kitabül-ədvar» adı ilə bir türkcə ədvarı da qeyd olunmuşdur ki, onun tək nüsxəsi Leiden (Hollandiya) kitabxanasında (Şərq yazmaları arasında №1.175) saxlanılır.

Əbdülqadir Marağainin son əsəri «Fəvaid əşərə»dir, yəni 10 fayda, «Musiqidə on faydalı şey» mənasındadır. Bu əsər də «Ədvar»lardan biri sayılır, yəni «Ədvar»dan çıxan on

faydadır. İstanbulda Nuru Osmaniyyə cəme kitabxanasında (№3,65 1/2) və kopyaları İstanbul Bələdiyyə və İstanbul Türkoloji İnstitutundakı Arel kitabxanasındadır.

Bu qısa icmaldan sonra biz Əbdülqadir Marağainin musiqi haqqında risalələrinin dünya kitabxanalarında saxlanılan nüsxələrinin siyahısını veririk:

#### «Came əl-əlhan»:

İstanbul, Nuru Osmaniyyə, №3644 (müəllif xətti)  
Nuru Osmaniyyə, №3645 (eyni nüsxənin kopyası)  
İstanbul Bələdiyyə kitabxanası (eyni nüsxənin kopyası)  
Oksford, Bodlean kitabxanası, №282.

#### «Kitab əl-Ləhniyyə»:

Oksford, Bodlean kitabxanası, №264.

#### «Məqasid əl-əlhan»:

Oksford, Bodlean kitabxanası, №385, eləcə də kopyaları, №1843 və 1844  
Hollandiya, Leiden kitabxanası №270, 271 və 1061.  
İstanbul, Nuru Osmaniyyə kitabxanası, №3656  
İstanbul, Bələdiyyə kitabxanası, №K 4.  
İstanbul, Topqapı sarayı kitabxanası, №1726.  
İran, Məşhəd, Rizavi kitabxanası, №539 və 6454.  
İran, Tehran, Məlik kitabxanası, №832/1 və №1656.

#### «Şərhül kitabül-ədvar»:

İstanbul, Nuru Osmaniyyə, №3651.  
İstanbul, Topqapı sarayı kitabxanası, №3470.  
İstanbul, Bələdiyyə kitabxanası, №024.  
İran, Tehran. Məlik kitabxanası, №1647.  
İran, Şiraz, Visal kitabxanası, №29.

#### «Fəvaid əşərə»

İstanbul, Nuru Osmaniyyə kitabxanası, №3651/2.  
İstanbul, Bələdiyyə kitabxanası, №058.

<sup>1</sup> Oksford, Bodlean kit., №264.

Əbdülqadir Marağainin bütün risalələrinin adları, sərlövhələri ərəb dilindədir. Lakin özləri, yəni mətnləri farscadır, bir ədvar da türk dilindədir. Bu risalələrin icmalı ilə tanış olduqdan sonra belə bir sual meydana çıxır ki, onlar birbirindən nə ilə fərqlənir, çünki eyni nəzəri problemlər demək olar ki, bütün risalələrdə qoyulur. Məsələn, səslərin keyfiyyəti ucalığı və sərtliyi, tetraxordlar, pentaxordlar, intervallar, ladlar, avazlar, üsullar və sair məsələlər hamısında yer almaqdadır. Lakin bu risalələrin özləri ilə daha yaxından tanış olduqda buna belə cavab vermək olar ki, risalələrdə problemlərin qoyuluşu, müəllifin onlara münasibəti, onların açığlanması, təhlil və tədqiqdən çıxan ümumiləşdirmələr müxtəlifdir. Xüsusilə alimin son əsərində «Fəvaid əşərə»də nəzəri ümumiləşdirmələrə, daha dərin təhlilə rast gəlirik.

## İKİNCİ FƏSİL

### ƏBDÜLQADİR MARAĞAINİN ELMƏ GƏTİRDİYİ YENİLİKLƏR

Bu fəsildə bizim əsas məqsədimiz Əbdülqadir Marağainin elmi əsərlərini araşdırmaq deyil, yəni bizim «Səfiyyəddin Urməvi»<sup>1</sup> kitabında və bu tədqiqatın o biri hissəsində olduğu kimi, Urməvinin «Kitabül-ədvar» və «Şərəfiyyə» risalələrini fəsil-fəsil araşdırdığımız kimi bu risalələri araşdırmaq məsələsini qoymuruq. Bunun birinci səbəbi odur ki, burada olan nəzəri problemlərin bir qismini Səfiyyəddin Urməvinin risalələrini araşdırarkən təhlil etmişik. Digər səbəbi də ondadır ki, bu mövzuya, Ə.Marağainin elmi irsinə həsr edilmiş sənətsünəşliq dissertasiyası vardır və hal-hazırda müəllif bu sahədə işini davam etdirir.<sup>2</sup>

Bizim məqsədimiz Səfiyyəddin Urməvidən sonra Əbdülqadir Marağainin Şərq musiqi nəzəriyyəsinə və o cümlədən Azərbaycan musiqişünəşliqinə gətirdiyi yenilikləri göstərmək və məhz onların üzərində bir qədər dayanmaqdır. Bu cəhətdən ilk növbədə 12 klassik muğamdan törəmə və yaranması, inkişafı, daha sonrakı dövrə aid 24 şöbənin əmələ gəlməsini göstərməkdir. Doğrudur, bu şöbələrdən çoxusu artıq Səfiyyəddinin «Kitabül-ədvar» risaləsində vardır, ancaq böyük miqdarda digər lad yaranmaları arasında şöbə kimi xüsusi qrupa ayrılmamışdır.<sup>3</sup>

Əbdülqadir Marağainin «Came əl-əlhan», «Məqasid əl-əlhan» və «Fəvaid əşərə» risalələrinin hər üçündə 24 şöbə haq-

<sup>1</sup> Bax: Zemfira Səfərova. Səfiyyəddin Urməvi. Bakı, 1995.

<sup>2</sup> Агаева С. Научно-теоретическое наследие Абдулгадир Мараци. Автореферат, М., 1970.

<sup>3</sup> Bu bəgədə bax: Беляев В.И. Комментарии к трактату «О музыке» Джами. Ташкент, 1960, с. 108.

da fəsillər vardır. Bu sahədə birincilik məhz Əbdülqadir Marağaiyə məxsusdur. Əbdülqadir bu fəsilləri belə fikirlə başlayır ki, musiqi sənətinin ustadları dairələrdən 6 avaz, 12 pərdə və 24 şöbə seçirlər və hər birinə elmi ad verirlər. Əsərlərini də onların əsasında qururlar. Lakin Mövlana Qütbəddin Şirazi (Allah ona rəhmət eləsin) özünün kitabında bu məsələ barədə deyirdi ki, məlum olan şöbələr doqquzdur. «İndi bu barədə eşitmək təəccüblüdür, çünki hamıya məlumdur ki, şöbələrin sayı 24-ə bərabərdir», - deyən Marağai 24 şöbənin adlarını gətirir:

1) Dügah. 2) Segah. 3) Çahargah. 4) Pəncgah. 5) Aşara. 6) Novruzi-ərəb. 7) Mahur. 8) Novruzi-xara. 9) Bayatı. 10) Hisar. 11) Nühüft. 12) Üzzal. 13) Oruc. 14) Neyriz. 15) Mübərqə. 16) Rəkb. 17) Səba. 18) Humayun. 19) Zatul. 20) İsfahan. 21) Bəstə Nigar. 22) Huzi. 23) Nihavənd. 24) Mühəyyər.<sup>1</sup>

Əbdülqadir Marağai «Dügah»dan başlayaraq ardıcıl olaraq 24 şöbənin quruluşunu aydınlaşdıraraq təqdim edir. Biz də həmin ardıcılıqla həmin şöbələri sizə təqdim edirik. Beləliklə, Dügahın iki pərdəsi «bu'd tanini», yəni böyük ton intervalı yaradır. Fa-sol.

Sonra Əbdülqadir belə sual verir ki, nə üçün «Dügah»ın başlanğıcını do-dan yox, fa-dan etmişik, çünki fa-dan do-ya qədər melodiyanın daha gözəl ifası mümkündür.

Yuxarı tərəfdən isə gəzişməyə imkan yaranır. Oktavada Dügahı iki tərəfdən kvarta intervalı əhatə edir.

2) İkinci şöbə «Segah»dır, üç tondan ibarətdir. «Tanini» intervalına bütöv ton əlavə etməklə əmələ gəlir. Həm yuxarı tərəfdən, həm də aşağıdan birləşə bilər. Fa-lya koron. O da «Dügah» kimi dairənin ortasında qurulur.

3) Üçüncü şöbə «Çahargah»dır. Bu «Segah»a bir mücənnəb, kiçik bütöv tonun birləşməsindən və ya «Dügaha» iki mücənnəb intervalının birləşməsindən əmələ gəlir. Onun pər-

dələri belədir. Do-re-mi fa-dır və ya fa-sol-lya koron si-bemol.

4) Dördüncü şöbə «Pəncgah»dır. Beş pərdədən ibarətdir. «Çahargah»a bir mücənnəb intervalının əlavə olunması ilə yaranır. Do-re-mi-fa-sol və ya fa-sol-lya koron-si bemol-do.

5) Beşinci şöbə. «Əşiran»dır. 10 tondan ibarətdir. Ona görə ona elə ad verilmişdir. Bütün 10 pərdə oktavaya daxildir. Onun pərdələri belədir. Do-re-mi koron-fa-sol-lya-si koron – do-do diyəz-re.

6) Altıncı şöbə «Novruzi-ərəb»dir. 4 pərdədən ibarətdir. Fa-sol-sol koron-lya diyəz. Müəllif qeyd edir ki, melodiyanın gözəlliyi üçün aşağı tərəfdən «Bakıy» intervalını və aşağıdan «tanini» intervalını əlavə edirlər.

7) «Mahur» şöbəsi, «Gərdaniyə» və «Üşşaq»dan ibarətdir. Do-re-mi-fa-sol-lya-si koron-do.

8) «Novruzi-xara» şöbəsi 6 pərdədən ibarətdir. İki mücənnəb intervalı kvartaya əlavə edilmişdir. fa-sol koron-lya bemol-si bemol-do koron-re bemol.

9) «Hisar» şöbəsi 8 pərdədən ibarətdir. Əsas «Novruz»dan və «Zirəfkənd»dən ibarətdir. Amma o şərtlə ki, «Novruz» yuxarı tərəfdə olsun, «Zirəfkənd» isə aşağıda. Aralarında sanki onları ayıran «tanini» intervalı olsun. Əbdülqadir qeyd edir ki, əvvəlcə «Novruz əsl», sonra aralıq ton, sonra da «Zirəfkənd» çalınır.

Fa-sol koron-lya bemol-lya koron-si koron-do-re koron-mi koron.

10) «Bayatı» şöbəsi beş pərdədən ibarətdir. Marağainin dediyinə görə «Bayatı»nın pərdələri qəmli və qüssəlidir. Səslənməsinə görə «Hicazi»yə və «Busəliyə» yaxındır. Fa-sol koron-lya-si bemol-do.

11) «Nühüft» 8 pərdədən ibarətdir. 64-cü dairədir. Oktava intervalındadır. Birinci təbəqənin dördüncü şəkli və ikinci təbəqənin 6-cı şəklinin birləşməsindən yaranmışdır.

Do-re koron-mi koron-fa-sol-lya koron-si bemol-do.

12) «Üzzal»ın beş pərdəsi var. «Hicazi»nin ikincisinə tanini intervalının əlavə olunması ilə əmələ gəlir. Do-re koron-mi koron-fa-sol.

<sup>1</sup> M. Bardaqçının kitabında iyirmi bir «Huzi», iyirmi iki «Nihavənd», iyirmi üç «Mühəyyər», iyirmi dörd «Bəstə Nigar» kimi verilmişdir. Doqquz ilə onun da yerləri dəyişilmişdir.

13) «Oruc». Bu səkkiz tondan ibarətdir və 72 dairədir. Oktava intervalında yerləşmişdir. Bu şöbə ikinci təbəqənin 6-cı şəklinin ikinci təbəqənin altıncı birləşməsindən əmələ gəlir.

Do-re koron-mi koron –fa-sol-lya koron-si koron-do.

14) «Neyriz», iki cür olur. Birincisi 5 səsdən ibarətdir. İkincisi isə «Neyriz kəbir» adlanır və səkkiz səsdə bir oktavada yerləşir. Birinci növü: fa-sol-lya koron-si koron-do. İkinci növü: do-re-mi koron-fa diyez-sol-lya-si koron-do.

15) «Mübəriqqə» bir böyük mücənnəb intervalından ibarətdir. Müəllif qeyd edir ki, ustadlar belə hesab edirlər ki, «Mübəriqqə», «Segah» tonikası ilə «Çahargah»dır. Do-re koron-mi koron-fa-sol koron-lya bemol-si bemol-do.

16) «Rəkəb» iki cürdür. Birincisi üç tondan ibarətdir. İkincisi isə 8 pərdədən ibarətdir. «Rəkəb»in pərdələri qəmli və qüssəlidir.

Fa-sol koron-lya bemol.

17) «Səba» «Segah»ın tonikasından başlayan «Novruzi-ərəb»dir.

Fa-sol koron-lya bemol-si bemol-do.

18) «Humayun» yeddi səsdən ibarətdir. «Rahəvi» və «Zəngülə»nin səslərindən ibarətdir. Do-re-mi koron-lya bemol-si bemol.

19) «Nihavənd» səkkiz səsdən ibarətdir. Əbdülqadirin dediyinə görə onu beş səsə əsaslanaraq oxuyurlar. Do-re-mi koron-fa-sol-lya-si bemol-do.

20) «Zabul» «Segah»a bənzəyir, ancaq yuxarı tərəfdən bir «irha» intervalı əlavə edilmişdir. Daha sonra müəllif çox müfəssəl «irha» üsulunun ifasını başa salır. Simli alətlərdə bu interval «maleş» adlanan üsulla, yəni simə sürtmə yolu ilə əldə edirlər.

21) «İsfahanək» yeddi səslidir. Son iki səs olmadıqda «Rui-iraq» adlanır. Onun birinci təbəqəsi «Hicazi»nin birinci təbəqəsidir. İkinci təbəqə ayrıca «cins»dir ki, yuxarı tərəfdən birləşmişdir.

Do-re koron-mi koron-fa-sol koron-lya bemol-si dabl bemol.

22) «Huzi altı səsdən ibarətdir. Onu «Segah»da dayanmaqla «Hüseyni» kimi təsəvvür etmək olar. Əgər dayanacağı «Düğah»da olarsa, o «Hüseyni» olacaq. Mi koron-fa-sol-lya-si bemol-do.

23) «Rui-iraq» altı səsdən ibarətdir. «İsfahanək»dən bir səs azdır. Do-re koron-mi koron-fa-sol koron-lya bemol.

24) «Mühəyyər» 52-ci dairədir. 8 səsdən ibarətdir. Marağai qeyd edir ki, musiqiçilər «Rui-İraqı» «İsfahanək»lə bir şöbədə birləşdirirlər və 24-cü şöbəni «Bəstə-Nigar» adlandırırlar. Dörd səsdən ibarətdir. Do-re koron-mi bemol-fa-sol-lya bemol-do.

Bununla da Ə.Marağai 24 şöbənin izahını bitirir.

Əbdülqadir Marağai risalələrində öz dövrünün musiqi həyatında, təcrübəsində mövcud olan musiqi forma və janrlar haqqında geniş məlumat verir, bu janr və formaların hər birinin üzərində dayanaraq onların adlarını, hissələrini, quruluşunu açıqlamışdır. Əlbəttə, əsrlər keçdikcə Azərbaycanın musiqi sənətinin janr və formaları da inkişaf etmiş, dəyişmişdir, bəziləri tamamilə yox olmuş, bəzələrinin adları, formaları başqalaşmışdır.

«Məqasid əl-əlhan» risaləsində Ə.Marağai X fəslə musiqi bəstələməyin üsulları haqqında adlandırır. «Fəvaid əşərə»də isə altıncı faydanın birinci hissəsi musiqi təcrübəsində bəstəkarlığın üsullarının aydınlaşdırılması və onun qurulması haqqındadır. Musiqinin ən qədim növlərindən Marağai birinci «Naşidi-ərəb»i göstərir. Sonra bəstəkar «Bəsit», «Növ-bəti-mürəttəb» (böyük silsilə əsəridir), «Küll əz-zərb», «Küll ən-nəqam» (nəğmələrin cəmi), «Küll əz-zərb» və «ən-nəqam» (Bütün ritmik vurğular və nəğmələr), «Zarbeyn» (2 vurğu), «Amal», «Nəqş», «Sout», «Xəvai», «Pişrou», «Zəhmə», «Mürəssə», «Müfəssəl» kimi adları çəkir və onlar haqqında qısa məlumat verir.

1) Naşidi-ərəb. Marağai qeyd edirdi ki, qədim müəlliflər bunu elə bəstələyirdilər ki, iki ərəbcə beyt nəsrədə səslənirdi və iki beyt nəzmdə. Nəsrədə səslənən musiqi «daur iqə»nin üstündə yox, ritmsiz, vəznətsiz səslənirdi. Beləliklə, «Naşidi» həm sərbəst vəznədə, həm də ritmik cəhətdən müəyyənləşmiş

musiqidən ibarət idi. Birinci hissə «Novruzi ərəb»-də «Mühəmməs» ritmik dairədə ifa edilirdi, sonra ikinci hissə «Hicazi»də (4 beytdən ibarət şer oxunurdu) «Rəməl» ritmdə olurdu. «Naşidi-ərəb»dən sonra «Bəsit»də musiqi bəstələnirdi.

2) «Bəsit» tamamilə sərbəst bir formadır. Ərəb şerləri əsasında «Saqili əvvəl» və ya «Saqili sani» və yaxud başqa ritmik silsilədə oxunur. İki cür olur. Birinci «Sout əl-vəsət» və ya «Taşiyə»dən ibarətdir. İkincidə isə «Taşiyə» mütləq olmalıdır, sout əl-vəsət isə yoxdur. Bəzən Taşiyəyə nəqarət, bəzən də şer əlavə olunur. Marağai qeyd edir ki, sultanlar arzulanmışdılar ki, onu iki «bozğaşt», yəni refren ilə ifa edək, onların bu göstərişinə görə bu belə bəstələnirdi.

3) «Növbəti-mürəttəb» (ardıcıl silsilə) 4 hissədən ibarətdir. 1) Qaul və Qavl. 2) Qəzəl. 3) Təranə. 4) Forudəşt. Qaul ərəb şerləri əsasında ifa edilir. İfanı uzatmaq istədikdə ona ikinci hissə olan «Qəzəl»i əlavə edirlər. Bu da daha çox həzzə səbəb olur. Qəzəl fars dilində yazılır. 3 hissə «Təranə» rübai ölçüsündə ifa edilir. İkiqat ağır birinci və ya ağır ikinci ritmdə ifa edilir. Hər periodun uzunluğu 16 nəkrdən ibarətdir. Özü də Marağainin dediyinə görə, ifanı yeddinci vurğuda daxil olub başlamaq lazımdır. Əgər 24 nəkrdən ibarət ağır rəməldə olarsa, o zaman ifanı doqquzuncu nəkrdən başlamaq lazımdır. 4-cü hissə Forudəştin bəstələmək şərtləri Qaulda olduğu kimidir. Tarikə və Taşiyə, yəni refren hər dörd hissənin hər birində mütləqdir, amma Sout əl-vəsət bəstəkarın istəyi ilədir. Sonra Ramazan ayının hər günü üçün «Növbəti-mürəttəb» gəlir ki, Sultan Üveysin fərmanı ilə müqaviləyə əsasən qoyulan şərtlərə görə bəstələnir. Qədimlər 4 hissədə bəstələyirdilər. Marağai isə kvadrat formasına uyğun olmasın deyərək onu 5 hissədə bəstələyirdi. Beşinci hissə «Müstəzad»dır (əlavə deməkdir). Bu hissədə ağır Rəməl ritmində əvvəlki mövzu və şerlər toplanmışdır. Müstəzad üç beytin əsasında bəstələnir, hər beyt isə 6 avazdan birinin melodiyasına əsaslanmışdır. Onlar iki muğamdan götürülmüşdür, aşağıdakı kimi:

- 1) Avaz Novruz, muğamlar Hüseyini və İsfahan
- 2) Avaz Gəvəşt, muğamlar Hicazi və Büzürk

3) Avaz Səlmək, muğamlar Üşşaq və Rast

4) Avaz Gərdaniyə, muğamlar Əraq və Zəngulə

5) Avaz Maye, muğamlar Nəva və Busəlik

6) Avaz Şahnaz, muğamlar Rahəvi və Zirəfkənd.

4) «Küll əz-zürub (zərb)» – əvvəlki bir ritmik silsilədə bəstələnir, sonra ardıcıl qalan bütün ritmlərdən keçir və əvvəlki ritmə qayıdır. Sout əl-vəsət ola da bilər, olmaya da, amma tarika ilə taşıya mütləqdir. Küll əz-zürubun daha mürəkkəb forması da vardır, məsələn, bir əllə saqili-əvvəl, digər əllə saqili-sani birləşdirib bir yerdə ifa olunur. Onların hər ikisinin vurğuları bərabər olduğundan 16 nakra bu silsilələrin birləşməsi «iki bərabər ədvarın vurğuları» adlanır. Sonra Marağai 48 vurğulu ritmdən söz açır. Burada bir əllə ağır birinci, digəri ilə ağır rəməl ifa edilir. Marağai qeyd edir ki, ritmik dairələrin müxtəlif qruplarını birləşdirmək olar. İstəyənlər onu özünün sağlam təbiətinə və nazik ruhuna görə ala bilərlər.

5) «Küll-ən-nəqam» iki cürdür. Birincidə bir əsərdə 12 muğam, 6 avaz və şöbələr bir qrupda toplanmışsa, ikincidə melodiylar yaranan bütün 17 tonun hamısı bir yerdə toplanmışdır. Müəllif qeyd edir ki, əvvəldən məlumdur ki, bakiyə intervalı münasibətində olan tonlar üzrə inkişaf xoş olmayan dissonans yaradır, o zaman bu 17 tonu elə qruplaşdırmaq olar ki, konsonans əmələ gəlsin. Müəllif hansı tonları necə dəyişdirmək yollarını göstərir və onun üçün hətta cədvəllər təqdim edir.

6) «Zərbeyn» formasının açılmasında Marağai qeyd edir ki, biz öz vaxtımızda 10 barmaqla 10 ritmik silsiləni vurğulayırdıq. Hər barmaqla bir ritmi saxlayırdıq. Altı barmaqla Urməvinin «Kitabül-ədvar»ında yazdığı altı ritmi vururduq və dördü də ondan əlavə. Marağai qeyd edir ki, o, 10 ritmi müvəffəqiyyətlə ifa edirdi. Bu formanın ifası «Küll əz-zürub» kimidir.

7) «Küll əz-zürub» və ən-nəqam musiqi formanın bir növüdür ki, bu əsərdə bütün ritmik silsilələr istifadə olunmuşdur və həm də göstərilən əvvəlki bütün növləri.



8) «Aməl» formasında farslar qısa və yüngül ritmlərdə fars beytlərinə əsərlər yazmışlar. Məsələn, müxəmməs, rəməl, xəzəc və onları «amal» adlandırmışlar. Aməl-mətlə, cədvəl, beyt, əlvəsət və taşiyədən ibarətdir. Mətlə – bu giriş beytidir, onu «tarika» da adlandırırlar. Cədvəl – bu ikinci hissədir, həmin şəkildə, əlavəsiz və dəyişiksiz, Beytəl əl-vəsət buna «mianxana» da deyirlər və «sout», «taşiyə», «bozğəşt» də adlanır. Marağai deyir ki, bütün bunlar musiqiçilərin terminologiyasıdır. Amələ iki mianxanə və iki bozğəşt daxil etməyə icazə verilir. Bəzən «mianxana» bəstələnmiş, lakin «taşiyə» həmişə olur. «Bozğəştə» isə arzu edilərsə, şər daxil olunur.

9) «Nakş» Amələ oxşayır, onda nə sout əl-vəsət, nə də taşiyə var. «Nakş» əvvəlki havanın təkrarıdır.

10) «Sout» – musiqiçilərin terminologiyasına görə əsərin orta hissəsi deməkdir, lakin lügət mənasına görə səs deməkdir. Sout elə formadır ki, şər bitəndən sonra səslənir.

11) «Havai» – bu bir havadır ki, xalq arasında hər vaxt yarana bilər, ona «mərdamzad» da deyirlər. Hər kəs öz istədiyi kimi onu ifa edə bilər.

12) «Pişrou» – bu forma xoşagələnlər arasında bəstələnir, bəzən hər hansı ritmik silsilədə, əsasda olur. Pişrouda tarika, sout və taşiyə işlənmir və şərlər də istifadə olunmur. Başlanğıc havanın ikinci hissəsi «Sarband» adlanır. Bu «Sarband» hər hissənin axırında və əsərin sonunda təkrar olunur. Şər oxunmur, ancaq musiqi səslənir. «Sarband», «Pişrou» da, «Tarcənd» adlanır. «Pişrou»nun bir xanəsi «Zəhmə» adlanır.

13) «Mürəssə». Müəllif qeyd edir ki, bu formada ərəb, fars, türk beytləri işlənir. Bununla da Marağai musiqi formalarına həsr etdiyi mövzunu bitirir.

Əbdülqadir Marağai risalələrində ritm (iqa) nəzəriyyəsinə xüsusi yer ayırır, onu nəzəri və təcrübi cəhətdən işıqlandırır. Fərabinin, Urməvinin və Şirazinin görüşlərinə də yer verir.

Məsələn, alim son risaləsi olan «Fəvaid əşərə»nin yeddinci fəslinin birinci hissəsini ritmin silsilələrinin izahına həsr edir. Burada Marağai qədim altı ritmdən əlavə (Səfiyəddin Urməvinin «Kitabül-ədvar»da gətirdiyi ritmlərdən əlavə) öz

dövrünün sultanlarının arzusu və sifarişi ilə yeni müasir ritmləri yaratdığını və onların əsasında yeni musiqi əsərləri yazdığını bildirir. Onun hər bir ritmik silsiləsinin xüsusi adı olmuşdur, onlar aşağıdakılardır (Bəzilərinin adlarını biz artıq işimizin əvvəlki hissəsində çəkmişdik).

«Zərb ül fəth» (49 zamanlı). Biz yalnız bu üsulun zamanlarını, yəni vurğularını gətiririk. Qalanlarının da vurğularını bu cür vermək olar.

**Tə nən tə nən tə nə nən tənə nən tənən  
Tə nən tənə nən tə nən tən tə nə nən  
Tə nə nən tə nə nən tə nə nən tə nə nən**  
«Zərb ül rəbin» (24 zamanlı),  
«Devri şahı» (30 zamanlı),  
«Devri Adl» (ədalətli) (28 zamanlı),  
«Dövri Qumriyyə» (8 zamanlı),  
«Dərbi cədid» (14 zamanlı),  
«Dövri miatəyn» (200 zamanlı).

Marağai «Fəvaid əşərə» risaləsində «Miatəyn» üsulu ilə əlaqədar dairə cızmış, amma vurğularını göstərməmişdir.

Qeyd edək ki, Marağai instrumental ritmik musiqi olan «Zərbəyn»i, «Küll əz-zərbə»ni və «Pişrou»da musiqinin forma və janrları arasında vermişdir.

Marağainin özünün icad etdiyi və yuxarıda adlarını çəkdiyimiz 7 üsuldən başqa əsərlərində devirlərini, yəni dairələrini gətirdiyi çoxlu üsullar mövcuddur ki, onları gətiririk:

Saqili əvvəl (16 zamanlı), Saqili Sani (16 zamanlı), Həfifi saqil (16 zamanlı), Saqili Rəməl (24 zamanlı), Rəməl (12 zamanlı), Mühəmməs (8 zamanlı), Həfifi Rəməl (10 zamanlı), Həzəc (10 zamanlı), Fahiti (10 zamanlı), Çahar dərb (24 zamanlı), Türki əsl (20 zamanlı), Türki əsl qədim (24 zamanlı), Türki Həfif (12 zamanlı), Türki səri (6 zamanlı), Mühəmməs kəbir (16 zamanlı), Mühəmməs əysat (8 zamanlı), Mühəmməsi saqiyir (4 zamanlı).

Beləliklə, biz Ə.Marağainin musiqiyə və elmə gətirdiyi yeni ritmik silsilələr ilə, həm də onun işlətdiyi və artıq elmə məlum olan ritmik üsulları ilə tanış olduq.

İndi isə biz Ə.Marağainin risalələrində gətirdiyi musiqi alətlərinin xasiyyətnaməsinə keçirik. İlk növbədə onun özünün icad etdiyi alətləri göstəririk.

**Çini sazı kasat**, onlar sazı tasat da adlanır. Əbdülqadir bu aləti ilk dəfə 779-un ramazanında, yəni 1378-ci ilin yanvarında Ərdəbildə Səfəvilərin ikinci şeyxi Sədrəddinin hüzurunda olduğu vaxt çaldığını göstərmişdir. Bu alət, adından da məlum olduğu kimi, çini kasalardan meydana gəlmişdir və bu kasaların sayı 76 olmuşdur. Kasalara müəyyən ölçüdə su tökülürdü və mizrabla vurulduqda hər birindən müxtəlif cür səs çıxırdı. Aşağıdan yuxarıya, pəsdən zilə qalxdıqca kasaların boyları da kiçilirdi. Əbdülqadir «Məqasid əl-əlhan»da və «Fəvaid əşərə»də bu alətin şəklini, daha doğrusu onun planını çəkmişdi. Bu iki şəkil arasında kiçik fərq vardır. Bu planda kasalar cütləşmiş üç sırada yerləşdirilib verilmişdir.

**Sazı elvah**, yəni lövhələr aləti. Marağai bu alətində planını «Məqasid əl-əlhan» və «Fəvaid əşərə» risaləsində verir. Bu alət üç sırada düzülmüş 46 ədəd mis lövhədən ibarətdir. Birinci sırada 10 ədəd, ikincidə 18 ədəd mis lövhə verilir. Bu alət ksilofona bənzəyir. Lövhələrin üzərinə mizrabla vurulmaqla çalınır.

**Kanuni-Mürəssəi müdəvvər**. Marağai yazır ki, ondan əvvəl gələn musiqiçilərin bəzi kitablarında bu alətin adı çəkilir, lakin unudulduğuna görə o özü bu aləti işlədərək yenidən onu həyata qaytarmışdır. Bu alətin izahı çox qarışıq verilmişdir. İçi ovulmuş ağacdən qayrılmış bir dəyirman daşı şəklindəki gövdənin üzərinə 36 ədəd sim gərilir və bu simlər 24 ayrı səs çıxarırlar. Alətin məlum yerlərinə iki ip taxılır, iplər çəkilərək gövdəni hərəkətə gətirirlər. Bu vaxt da simlərə mizrabla toxunulur və alət müəyyən səslər çıxarır. Qeyd edək ki, Marağainin gətirdiyi bu alətin şəklini M.Bardakçı Marağai haqqında kitabının üz qabığında vermişdir.

Bu alətlərdən başqa, Marağai onun dövründə işlənən böyük miqdarda musiqi alətlərinin adını çəkir, onların xüsu-

siyyətlərini və quruluşunu açıqlayır. Musiqi alətlərini o bir neçə növə bölür, onlardan birincisi o, insan səsini hesab edir. Sonra isə simli və nəfəsli alətlərdən danışır. Alimin gətirdiyi və açıqladığı simli alətlər bunlardır: Udi-qədim, Udi-kamil, Tarabül-fəth, Şeştay, Tərabrud, Tanburi Şirvaniyan, Tanburi-türki, Ruh-efza, Qopuzi-Rumi, Ozan, Rübab, Rudi-hani, Şahrud, Tarantay, Şıdırğu, Tuhfətul-ud, Künkərə, Pipa, Kanun, Yatıqan, Çəng, Eqiri, Sazi-dolab, Muğni, Kamança, Çiyək, Nayi-tanbur, Yektay.

Nəfəsli alətlər isə bunlardır: Nayi səfid, Zəmri siyeh, Nay, Surna, Nayçeyi, Balaban, Nayi cavər, Nəfir, Bak, Borğu, Nayi-hiyk, Musiqar, Çirçik və Ərganundur.

Ə.Marağai dediyimiz kimi musiqi alətləri içərisində ən birinci və ən kamili insan səsini hesab edir və onun xüsusiyyətlərindən danışır. Diapozunu iki oktavaya (zilgüll marrateyn) bərabər olan güclü səs səbihi adlanır. Bu səs həm zəngülə, həm də qlissando eləməyi bacarır, həm də boğaz və burun adlanan səsləri özündə birləşdirir. Marağai deyir ki, belə kamil səsə malik insan əgər yumşaq oxumaq istəyirsə göbəkədən yuxarı yerləşən üzvlərdən səs çıxardır, əgər orta səs çıxarmaq istəyirsə boğaz səsi ilə oxuyur. Əgər bərk oxumaq istəyirsə burun səsi ilə oxuyur və s. Marağai deyir ki, Marağai göbəkədən buruna qədər olan məsafəni tarıma çəkilməmiş sim ilə müqayisə edir və deyir ki, qədim müəlliflər bu simdən alınan səslərin 41 növünü göstərmişlər və onların hər birinə elmi ad vermişlər.

Marağai qeyd edir ki, səslərin keyfiyyəti, xüsusiyyətləri haqqında «Kənzül əl-əlhan» əsərində müfəssəl danışmışdır. «Fəvaid əşərə»də isə o 41 növün yalnız adını çəkir. Məsələn, əl-Maud (uzanan səs), əl-qəsr (qısa səs), əl-layan (yumşaq səs), əl-ibtida (başlanğıc səs), əl-tərəddüd (tərəddüdlü səs), əl-vakf (kəsik səs) və sair.

Marağainin elmi əsərlərində musiqimizin aşıq sənəti ilə bağlı məlumatlarına əsasən alimin verdiyi alətlər və janrlar bölmələrində rast gəlirik ki, onlardan da aşıqlar arasında çox yayılan alətlər – qopuzi-Rumini, Ozanı, Şıdırqunu, Sazi-dolabı, janrlardan isə «həvai»ləri, «Nakş»i və başqalarını göstərmək olar.

Marağainin risalələrində açıqladığı mühüm məsələlərdən biri də musiqinin mahiyyəti, onun sənətin digər növlərindən olan fərqi haqqında olan səhifələridir. Musiqinin müəyyən zaman içərisində inkişafı, müəyyən vaxt müddətində mövcudluğu, onun bu spesifik xüsusiyyətləri vurğulanmışdır.

Marağai risalələrində bir sıra qədim musiqiçilərin adlarını çəkmiş, onlardan söz açmışdır. Alimin risalələrində toxunduğu məsələlərdən biri də musiqiçilərin məclislərdə özlərini necə aparmaq qaydaları və məclisdə iştirak edənlərin xüsusiyyətinə uyğun repertuarın seçilməsidir. Onun böyük yaradıcılıq təcrübəsi müxtəlif mövzulara həsr edilmiş zəngin repertuarın yaranmasına səbəb olmuşdu: məhəbbət və ayrılıq, bahar və novruz, şadlıq və kədər, ayrılıq və bir çox mövzular bu repertuara daxil idi. Gənclərə olan məsləhətlər də faydalı idi və Xoca Əbdülqadirin zəngin təcrübəsindən irəli gəlirdi. O yazırdı ki, əgər məclisdə başqa oxuyan və çalanlar varsa, onlar ilə dalaşmamaq, əgər onları mükafatlandırmışlarsa, onlara paxıllıq etməmək, əgər musiqiçini əksinə mükafatlandırmamışlarsa küsməmək, şikayət etməmək, əgər məbləğ azdırsa yenə də təşəkkür və razılıq etmək lazımdır.

Maraqlıdır ki, Marağai əsərlərində məlum ladlarla bərabər 9 kökün adını verir.

Uluq kök, Aslan çəp, Kutadğu, Borstarçay, Çentay, Hınsak, Şenrak, yurs və Məhzum. Onlardan Uluq kök ən qədim lad olan Rasta uyğun gəlir.

Marağai risalələrində melodiyanı müşayiət edən instrumental müşayiətin qaydalarında mizrabın simə vurğuların müxtəlif üsullarından da danışır.

Beləliklə, Əbdülqadir Marağainin bütün yaradıcılığını təhlil və tədqiq etdikdən sonra, ona içeridən nəzər saldıqdan sonra biz belə nəticələrə gəlirik.

Əvvəla ingilis alimi Corc Farmerin Ə.Marağai haqqında dediyi fikirlə razıyıq ki, Əbdülqadir Marağai musiqi haqda orta əsr elminin son klassikidir. O, özündən əvvəl gələn ənənələri yekunlaşdırmış və eyni zamanda elmə çoxlu yeniliklər gətirmişdir. İlk növbədə elmdə 24 şöbə haqda nəzəriyyə təzədir və bu sahədə birincilik Əbdülqadir Marağaiyə məxsus-

dur. O, 24 şöbəni açmış və bir-bir onun xasiyyətnaməsini vermişdir. Biz də işimizdə oxucuları bu sistemlə tanış etdik.

Marağai eyni zamanda ilk dəfə risalələrində öz dövrünün musiqi formaları və janrlarının adlarını vermiş, xasiyyətnaməsini gətirmişdir.

Böyük alim Marağainin ritm və musiqi alətlər sahəsindəki ixtiraları, gətirdiyi yeniliklər musiqimizi əsrlər boyu tərəvətləndirmişdir. O, yeni ritmik silsilələr və yeni musiqi alətləri icad etmiş, mövcud olanlardan da geniş istifadə etmişdir.

Doğrudur, 12 muğam ladlarının və 6 avazın yaranma xüsusiyyətləri artıq Səfiyyəddin Urməvidə müfəssəl işlənmişdi, musiqiçilərin məclislərdə özlərini aparmaq qaydaları artıq «Kabusnamə»də verilmişdi, musiqinin şəfaverici xüsusiyyətləri İbn-Sinada işlənmişdi və sairə. Bütün bunlara baxmayaraq, qeyd etmək lazımdır ki, Marağainin elmi irsi, onun risalələri orta əsr musiqi elminin zirvəsidir, onun musiqi əsərləri isə musiqimizin ən qədim nümunələri olaraq klassik əsərlər içərisindədir. Onun ifaçılıq sənətini qiymətləndirən C.Farmer onu öz dövrünün «məşhur virtuozu» adlandırmışdır.

Bu gün Şərq musiqi elmini, musiqisini necə ki, Səfiyyəddin Urməvisiz, eləcə də Əbdülqadir Marağaisiz təsəvvür etmək mümkün deyil. Onların da gücü məhz ondadır.

## ÜÇÜNCÜ FƏSİL

### ƏBDÜLQADİR MARAĞAININ MUSIQISI VƏ ŞERLƏRİ

*«Bu qulun yazdığı təsniflər yadigar olacaq  
və aləmdə qiyamətə qədər həmişə qalacaq.»*

Səfiyyəddin Urməvi məktəbinin davamçısı, alimin «Kitabül-ədvar» risaləsinə yazdığı «Şərhlül-ədvar» adlı tədqiqatının sonunda Əbdülqadir Marağai şerlə yazmış tərcümeyihalını epigrafdə gətirdiyimiz sətirlərlə bitirir. Çox təəssüflər olsun ki, bu misralarda deyilənlər tam həyata keçmədi. Çoxşaxəli istedadla malik və zəngin irs qoyub getmiş, XIV–XV əsrlərdə Yaxın və Orta Şərqi musiqisində parlayan böyük bəstəkar, musiqişünas, şair, gözəl səsə malik və müxtəlif alətlərdə çalan ifaçı və bir sıra xətlərə sahib kalliqraf həmvətənimiz Marağalı Əbdülqadirin musiqi və elmi irsi, əfsus ki, bütövlükdə zamanımıza qədər gəlib çatmadı.

Bu fəsildə biz Əbdülqadir Marağainin ən əvvəl musiqi və şerləri haqqında söz açmaq istəyirik. Bu günə qədər Azərbaycanda Əbdülqadir Marağainin elmi əsərləri, risalələri təhlil və tədqiq edildiyi halda, onun musiqisinə aid məlumat demək olar ki, yox idi və əsasən bir fikrə yönəldilmişdir ki, bəstəkarın musiqisi bu günümüzdə qədər gəlib çatmamışdır.

Qeyd edək ki, Səfiyyəddin Urməvidən fərqli olaraq Əbdülqadir Marağainin elmi əsərləri, risalələri ilə yanaşı, bu gün qonşu Türkiyədə bəstəkarın musiqisi də məlumdur, məşhurdur. Bu musiqi bu gün səslənir və yaşayır. Daha doğrusu və daha dəqiq desək Marağainin musiqisi sayılan və qəbul edilən musiqi əsərlərindən bir qismi Türkiyənin radio və televiziya ilə çalınır, konsertlərdə ifa edilir, kasetlərə yazılır, kitablarda alimlər bu musiqi nümunələrini şərh edir və artıq

yeni nəsil onları məhz bəstəkarın musiqisi kimi təhlil və tədqiq edir. Bizdə olan məlumata görə Türkiyədə Əbdülqadir Marağainin musiqi əsərləri hətta ayrıca kitab şəklində də çapa hazırlanır. Altı kasetdən ibarət və türk dövlət xorunun ifasında yazılmış türk klassik musiqisi adı ilə məşhur olub dünyaya yayılan musiqinin də elə birinci kasetinin iki nümunəsi «Rast Kari Möhtəşəm» və «Rast naxış bəstə» adlı əsərlər Əbdülqadir Marağainin əsərləridir və bu xorun ifasında artıq məşhur olmuşlar (Xorun dirijoru professor, doktor Neyzad Athqır).

Bakıda da Əbdülqadir Marağainin ilk dəfə məhz bu musiqi əsərlərini biz televiziya da həmin xorun ifasında səsləndirmişik (1993-cü ildə Bakı televiziya sınağı ilə Səfiyyəddin Urməviyə və Əbdülqadir Marağaiyə həsr etdiyimiz verilişimizdə bu musiqi ilk dəfə səslənmişdi). Qeyd edək ki, bu gün Marağainin əsərləri kimi qəbul olunan, şübhəsiz gözəl musiqi parçaları zaman keçdikcə Osmanlı zövqünə görə dəyişilmiş şəkildə bizə gəlib çatmışdır.

İndi Əbdülqadir Marağainin musiqisi kimi bilinən və qəbul edilən əsərlərin siyahısını sizə təqdim edirik. Bu siyahını biz muğam və şöbələrin adları ilə qruplaşdıraraq həmin ardıcılıq ilə də gətiririk. Adları çəkilən əsərlər bəstəkarın mətnlə bağlı olan vokal əsərləridir. Marağainin instrumental əsərlərinin isə heç biri nota yazılmamış və təbii ki, bizə çatmamışdır. Bu əsərlərin bir neçəsinin sözləri Əbdülqadirin müasiri böyük şair Hafizindir. Bu əsərlərin əksəriyyətinin mətni fars dilindədir, ikisi ərəbcədir. Bəzi mətnlərin yazılışında və ifasında mənə və vəzn təhriflərinə yol verilmişdir. Bu da əsasən türk musiqiçilərinin fars dilini bilmədikləri ilə izah edilirdi.

#### Ə.Marağainin əsərlərinin siyahısı:

- 1) «Üşşaq həfif Kari Lika».
- 2) «Nəva Hafif Kari Tuhfə».
- 3) «Rast Sofyan Kari Haydarnamə».
- 4) «Rast Devri Kari Möhtəşəm».
- 5) «Rast Kari Şövqnamə».
- 6) «Rast Devri Hindi Nakış Bəstə».

- 7) «Rast Fer Naxış Bəstə».
  - 8) «Rast Düyek nakış Bəstə».
  - 9) «Rast Hafif Nakış Bəstə».
  - 10) «Rast Nakış Aksak (ağır) Səmai».
  - 11) «Rast Nakış yürük Səmai», (Ahu biya Mirzəli, ahı biya). Bu iki əsərin adı eyni olduğuna görə mətnin ilk misralarını veririk.
  - 12) «Rast Nakış yürük Səmai» (Ber-bami fələk bir dami əzani ruyi iləmra).
  - 13) «Hicazi Sakil Kar».
  - 14) «Rahəvi Nakış yürük Səmai».
  - 15) «İrak Nakış yürük Səmai».
  - 16) «İrak Düyek Kar».
  - 17) «Segah ağır həfif kari şeş-avaz».
  - 18) «Pəncgah Həfif kari mürəssə».
  - 19) «Pəncgah Aksak Səmai».
  - 20) «Pəncgah nakış yürük Səmai».
  - 21) «Pəncgah kar».
  - 22) «Mahur Həfif Kari Mürəssə».
  - 23) «Mahur Həfif kar».
  - 24) «Ovuc Kar».
  - 25) «Səba Nim Sakil kar».
  - 26) «Səba nakış yürük Səmai».
  - 27) «Bəstə Nigar yürük Səmai».
  - 28) «Nihavəndi Kəbir Devri Rəvan Kar».
  - 29) «Nihavəndi Kəbir Davul Rəvan Bəstə».
  - 30) «Acəm yürük mühəmməs kar».
  - 31) «Acəm nakış yürük Səmai».
  - 32) «Arazbar nakış yürük Səmai».
- Əbdülqadir Marağainin musiqi əsərlərinin siyahısına diqqət yetirsək görürük ki, bəstəkar Üşşaq, Nəva, Rast, Hicazi, Hüseyni, Rahəvi, İrak, Segah, Pəncgah, Mahur, Səba, Nihavənd, Acəm və sair məqam (lad) və şöbələrdə, Kar, Bəstə, Səmai kimi formalarda, Düyek (8/8), Devri Hindi (7/8), Sofyan (4/4), Devri-Rəvan (14/8), Nim Sakil (24/4), Devri Kəbir (28/4), Muxəmməs, yürük Muxəmməs (32/4 və 32/8), Həfif və Ağır (32/4, 32/2), Sakil (48/4) və başqa üsullarda əsərlər bəstələnmişdir.

tələmişdir. Qeyd edək ki, burada verilən formaların və üsulların bir çoxu Marağainin elmi risalələrində göstərilməmiş və hətta onun dövründə heç olmamışdır. Lakin belə bir fikir var ki, Marağaidən sonra gələn musiqçilər, bəstəkarlar bu əsərləri öz dövrlərində olan formalar və üsullara salaraq nota yazmışlar.

Marağainin «Bəstə» və «Səmai»lərinin çoxu «Nakış»dır. Çox qədimdən «Nakış» yalnız iki xanada «Bəstə»lər üçün işlənmişdir. 4 xanəli «Bəstə» formasına isə o zamanlar «Murabba» deyirdilər. Bu gün adları çəkilən bu əsərlərin hamısının Əbdülqadir Marağaiyə aid olduğunu tam qətiyyətlə iddia etmək çətindir. Ümumiyyətlə, bu musiqi parçaları haqqında söz açmaqdan öncə Marağainin musiqisi haqqında mövcud olan bir neçə fikir və mülahizələri gətirməyi lazım və vacib sayırıq. Əvvəla, bu musiqinin Əbdülqadir Marağaiyə aid olmasını tamamilə inkar edənlər onun risalələrində verdiyi melodiya, forma, üsul nümunələrinin tam uyğun gəlməməsini söyləyirlər və bu fikirdədirlər ki, Əbdülqadir Marağainin heç bir musiqi əsəri bizə gəlib çatmamışdır. Digərləri isə əksinə, bu musiqi əsərlərinin məhz Marağaiyə aid olduğunu iddia edir və onları Marağainin musiqisi kimi qəbul edirlər. Bu əsərlərin xalq musiqisinin nümunələri kimi, mahnılar, rəqslər və muğam nümunələri kimi ağızdan-ağıza, nəsil-dən-nəslə, ustaddan-ustada keçmiş olduğunu və günümüzdə qədər gəlib çıxdığını bildirirlər və XIX əsrdən başlayaraq nota yazıldığını göstəririlər.

Nəhayət, bir fikir də belədir ki, bu əsərlər Marağaininki ola da bilər, onunki olmaya da bilər. Lakin bu əsərlərin Marağaiyə aid olmadıqlarını iddia etmək eyni dərəcədə doğru deyil. Bizcə vaxt, zaman ən düzgün hakimdir. Artıq bu əsərlər mövcuddur, onları ifa edirlər, səsləndirirlər, lentə yazırlar, təhlil və tədqiq edirlər. Bu proses gedir, biz yalnız ona təəssüf edə bilərik ki, Əbdülqadir Marağainin daha gözəl, mürəkkəb, daha qiymətli əsərləri günümüzdə qədər gəlib çatmamışdır. Onun risalələrindən adı məşhur olan, özü isə bizə çatmayan «Kənzül əl-əlhan» (Melodiyalar xəzinəsi) risaləsidir ki, burada 100-dən artıq melodiya toplanmışdır. Əlbəttə, bu risalə

əldə edilseydi, günümüze qədər qalsaydı, Əbdülqadir Marağainin bəstəkarlığı haqda, o dövrün musiqisi haqda doğrudan da qiymətli xəzinə açıları. Marağainin digər qiymətli əsəri Ramazan ayının hər günündə bir əsərlə zənginləşən 30 parçadan ibarət «Növbəti mürəttəb» adlı bu fəvqəladə əsərinin də günümüze qədər gəlib çatmamasına çox təəssüf edirik.

«Növbəti mürəttəb» XIV–XV əsrlərdə Şərq musiqisində çox geniş yayılmış böyük formanın adı idi. Əbdülqadir Marağai bir çox «Növbəti mürəttəb» yazmaqla məşhur idi. Bu formada əsər yazmaq bəstəkardan böyük bacarıq tələb edirdi. Bu formaya qısaca «Növbə» də deyirdilər. Marağainin «Növbəti mürəttəb» əsəri bir-birinin ardınca gələn beş vokal parçadan ibarət idi. Onların adları belədir. Birinci hissə – Qaul, mətni ərəbcə qəzəldən, ikinci hissə – «Qəzəl» sözləri farsca qəzəldən, üçüncü – «Təranə» hissəsi, farsca rübaidən, dördüncü «Müstəzad», sözləri farsca qəzəldən və beşinci «Fürudəşt» hissəsi, yenə ərəbcə qəzəldən ibarət idi. Xatırlayaq ki, Ə.Marağai risalələrində «Səlmək» avazı ilə əlaqədar göstərirdi ki, bu muğamda əsər yazmaq çox çətindir, istisnalığı yalnız dairələr kitabının müəllifi (yəni Səfiyyəddin Urməvi – Z.S.) təşkil etmişdir ki, o 4 hissədən ibarət ardıcıl Nouba yazmışdır. Marağainin dövründə isə bəstəkarın özü bu muğamda sifariş ilə bir sıra əsərlər Nouba, Bəsit, Amal. Sout, Pişrou yazdığını vurğulamışdır.

Marağai «Came əl-əlhan» risaləsinin müqəddiməsində öz musiqi əsərlərinin taleyindən nigaran olaraq ifaçıların savadsızlığından və bacarıqsızlığından bu əsərlərin inkişaf tapmadığını, yayılmadığını və get-gedə unudulduğunu göstərirdi: «Məhz bu bərədə bir dəfə yox, min dəfə, hər nəfəs çəkəndə təəssüflənmişəm».

Əlbəttə, Marağainin bu məşhur sözlərini, bu etirafını həyacansız oxumaq olmur.

Qeyd edək ki, ona görə Əbdülqadir Marağainin yalnız orta dərəcəli əsərlərinin bir qisminin tələbələrinin vasitəsilə yayıla bildiyi təxmin edilir. Bu orta dərəcəli əsərlərin də çox az bir qismi zamanımıza qədər gələ bilmişdir. Marağainin bu əsərlərində «çox şəxsi və mətin üslub müşahidə olunur. Düz

və sadə motivlərin daha bir sahə içində işlənmiş, hətta bəzilərinə heç bir keçki (modulyasiya – Z.S.) olmayan bu əsərlər monotonluq yaratmadığı üçün eyni əsərləri dəfələrlə təkrar dinləmək istəyi yaradır. Təqlidi imkansız şah əsərləridir».<sup>1</sup> Bu sözlərin müəllifi türk bəstəkarı və musiqişünası İsmayıl Baba Surelsandır.

Bu gün artıq Əbdülqadir Marağainin musiqi əsərləri orta əsrin klassik nümunələri kimi qavranılır, öyrənilir, təhlil və tədqiq edilir. Əlimizdə Marağainin notları olan 30-a qədər musiqi əsərlərindən biz beş musiqi nömrəsini seçib onların üzərində xüsusi dayanaraq musiqimizə və musiqişünaslığımıza təqdim edirik. Bunlar «Rast Kari Möhtəşəm», «Rast Nakış Bəstə», «Rast Kari Haydarnamə», «Mahur Kar» və ya «Mahur Kari Mürəssə», «Segah Kar» və ya «Segah Kari şeş-avaz» əsərləridir (Bu əsərlərin notlarını İstanbul radiosunun arxivindən, İstanbul dövlət konservatoriyasının arxivindən, bəstəkar, indi mərhum Sadəddin Haperdən, professor, doktor Neyzad Atlıqdan, qocaman musiqişünas Yılmaz Öztündən, N.Yağızdan, E. Sağdıncdən və başqalarından götürüb tutuşdurmuşuq. Onların hamısına öz dərin minnətdarlığımızı bildiririk).

Marağainin bu gün məlum olan musiqi əsərlərindən həcmcə ən böyüyü demək olar ki, «Segah kar» və yaxud digər adlı «Segahkari şeş-avazdır». Bu əsər Marağainin ən gözəl əsərlərindən olub «Segah»da «Kar» formasında «Həfif» üsulunda 32/2-də yazılmışdır. «Segah» muğamının əsas xüsusiyyətlərini göstərən «Kar» forması Şərq musiqisinin ən tən-tənəli və XVIII əsrə qədər ən geniş yayılmış formalarından biri idi. Hər bir bəstəkarın qüdrəti, bacarığı bu formada yazılan əsərlərlə ölçülürdü. Marağainin də məlum olan əsərlərinin böyük hissəsi bu formada yazılmışdır. Çünki bu forma bəstəkarə daha böyük sərbəstlik verirdi. Qeyd edək ki, «Segah» muğamı o zamanlar, yəni Marağainin vaxtında hələ 12 əsas muğam içərisində deyildi, 24 şöbədən biri idi. Vaxt keçdikcə

<sup>1</sup> Yılmaz Öztünanın «Abdulkadir Marağai» kitabı üzrə gətiririk. Ankara, 1988, s.77.

«Segah»da sonralar əsas muğamlardan biri olmuş, «kar» forması isə dəyişmiş, başqa ad daşımış, «kar» kəlməsi isə guşələrdən birinin adı kimi qalmışdır.<sup>1</sup>

«Segah kar» bir mədhiyyədir, Xorasan şahı Əli Müsərrizayə «mədhiyyə» kimi yazılmışdır. Bu əsərin məzmununu və sözləri belədir:

**Ey Xorasanın şahı, şahların şahı əzmlı kişinin oğlu ey imam!  
Başım sənın başdığı torpağa fəda olsun, şah Əli Müsərrizayə!  
Ey mərdlik, mərhəmət, lütf timsal!  
Savaş meydanının şahı və o meydanın əfəndisi!  
Ey Əli, Allahın Aslanı, meydanın əfəndisi Əli!  
Səni sevən dostun başı sənın başdığı torpağa fəda olsun!**

Bu əsərin böyük hissəsi «Tərənnümlər»dən ibarətdir. «Tərənnüm»lər Şərq musiqisində «Kar», «Bəstə», «Səmai» və sairə mətnli əsərlərə məxsus mənalı, ya yarı mənalı və ya tam mənalı hecalardan, kəlmələrdən və ya misra parçalarından ibarət olurdu. Heç bir məna daşımayanlar qərb musiqisində olan trallya, lallala, ha, ha və sair kəlmələrin mənasındadır. Şərq musiqisində isə tən, nəni, tara ləl, ya ləlli, tir ya və s. Yarım mənalılar isə canım, ömrüm, həyatım, ay aman, hey, yar və sairədən ibarətdir.

«Tərənnüm»lərin orta əsrlərdə musiqi əsərində bədii gözəlliyi böyük idi və bəstəkarın əhvalını, ovqatını ifadə etmək vasitələrindən biri idi. «Tərənnüm»lər Marağainin «Segah kar» əsərinə də xüsusi gözəllik verir və əsasən əsərin birinci hissəsini və ya bölümünü təşkil edirlər. Melodiya və ritm cəhətdən ikinci hissə xüsusilə gözəldir. Maraqlıdır ki, bu hissədə Marağai bir-birinin ardınca altı avazın sırayla adını göstərir. «Gəvəşt», «Şahnaz», «Səlmək», «Maye», «Novruz» və «Gərdaniyə». Bu avazların adları səkkiz xanəlik altı periodun son xanəsində, onun kadensiyasında verilir, özü də hər period iki dəfə təkrarlanır. Bu hissədə ölçü də dəyişərək 32/4-lük olur.

İndi Əbdülqadir Marağainin «Segah kar» və ya «Segah kari şeş-avaz» adlı əsərinin notlarını sizə təqdim edirik. (Kadensiyalarda verilən altı avazın adının altından iki xətt çəkmişik. Not əlavələrinə bax: «Segah kari şeş-avaz»).

Marağainin «Mahur kar» və yaxud digər adı «Mahur Həfif Kari Mürəssə» əsəri «Mahur» muğamının şah əsəri hesab olunur. «Mahur» da klassik muğamların 24 şöbəindən biridir. Bu əsər «Kari Mürəssə» formasında və «Həfif» (32/4) üsulunda bəstələnmişdi. Forması ABCB-dir.

«Mahur» şuh, nəşəli, fərəhverici bir muğamdır. Bəstəkarın bu əsəri də eyni əhval-ruhiyyədedir. Çox sadə və böyük dəyərə malikdir. Sözləri Əbdülqadir Marağainin müasir böyük şairi Hafiz Şirazinindir. Sözləri belədir:

**Gül sevgilinin üzünü yada saldırsa nəyə lazım,  
Şərabız bahar nəyə lazım,  
Lalə yanaqlı bir dilbər yoxsa,  
Çəmən, bağ, bağça nəyə lazım.**

Əbdülqadir Marağainin «Mahur kar» və ya «Mahur Kari Mürəssə» əsərinin notlarını sizə təqdim edirik. Bu əsərin də kopyaları İstanbul radiosunun arxivindən və həm də İstanbul konservatoriyasının arxivindən götürülmüşdü.

Not əlavələrinə bax: «Mahur Kari Mürəssə».

Əbdülqadir Marağainin «Rast» qrupundan olan əsərlərindən üçünü təqdim edirik, onlardan da birincisi «Rast Kar»dır və ya digər adı «Haydarnamə»dir. «Düyek» (4/4) üsulunda yazılmış bu əsər klassik şərq musiqisinin təməl əsərlərindən hesab olunur. Bu həcmcə kiçik əsərdə bəstəkar «Rast» muğamının pərdələrində gəzişərək onun xüsusiyyətlərini bacarıqla verə bilmiş, modulyasiyaları böyük ustalıqla yerləşdirmişdir.

Bu əsərin sözləri belədir:

**Günəşin halqası səmanın qulağında bir nümunədir.  
Dinin ulduzu Heydər qulağına nişan taxılanların  
dairəsindədir.**

<sup>1</sup> Bədəlbəyli Ə. özünün «İzahlı lüğət»ində «kar» terminini dəstgahların tərkibinə daxil olan guşələrin adı kimi vermişdir. Mir Möhsün Nəvvab da «Kar»ın adını guşələrin siyahısında gətirmişdir.

Ə.Marağainin «Haydarnamə» əsərinin notlarını sizə təqdim edirik (not əlavələrinə bax: «Rast Kari Haydarnamə»).

Marağainin «Rast» qrupundan olan digər əsəri «Rast Kari Möhtəşəmdir» ki, «Devri-rəvan» (14/3) üsulunda yazılmışdır. Bu əsərdə melodiyanın mərd, təmkinli, rəvan inkişafı doğrudan da bir möhtəşəmlik təəssüratı, xarakteri yaradır. Bu əsərin əvvəlki «Rast»la ümumi cəhətləri çoxdur. Bu əsərdə də bəstəkar «Rast»ın pərdələrində böyük ustalıqla gəzişərək qərar verir, ikinci hissədə etdiyi modulyasiya əsərə gözəllik, xüsusiyyət verir, xüsusilə də melodiya olan artırılmış sekunda intonasiyaları. Bu əsərdə «tərənnüm»lər çoxdur, əsərin elə ilk 10 xanəsi «tərənnüm»dür.

Sözləri belədir:

**Bir topluluq yaxın hasil etmək üçün ah edər,  
Ah etmək sənin əlində deyildir (ahı saxlamaq),  
Heç şübhəsiz ah o meyvindən çıxar,  
Bunun və onun yolu xəbərsizdir, bu da deyildir.**

Not əlavələrinə bax: «Rast Kari Möhtəşəm».

Marağainin «Rast» qrupundan təqdim etdiyimiz son əsər «Düyek» (8/8) üsulunda yazılmış «Rast Nakış Bəstə»dir. «Nakış Bəstə» də «Səmai» formalarının xüsusi bir şəklinə verilən addır. Əgər «Bəstə» və «Səmai» 4 xanədən yox, 2 xanədən ibarət olursa, o zaman «Nakış Bəstə» və «Nakış Səmai» adlanır, 2 xaneli «Bəstə» az-az işlənmişdir. Bir ənənə olaraq daima «Ləng Fatihə» üsulunda bəstələnirlər. «Nakış Bəstə», «Dövri Rəvan» və gətirdiyimiz «Düyek» üsulunda da olurlar.

Lügətdə «Nəqş» melodiyanın ayrı-ayrı səsini oxşamaq, avazın hər nəfəsini bəzəmək üçün istifadə olunan çox xırda, lətif və incə ornament sədaları kimi izah olunur. Elə Ə.Marağainin də miniatür əsəri olan «Rast Nakış Bəstə» əsərinin melodiyası xırda ornamentlərdən ibarətdir. Əsərin mətni:

**Sabah rüzgarı əsdi, onu incitməsindən qorxuram,  
Ənbər qoxulu zülfünün hərəkəti, onu incitməsindən qorxuram.  
Ey mənim Sultanım, mənə mərhəmət et,  
Can dodağa gəldiyi zaman, imanuma yoldaş ol.**

İndi isə «Rast Nakış Bəstə» əsərinin notlarını təqdim edib bununla Əbdülqadir Marağainin musiqi nümunələri ilə tanışlığımızı bitiririk.

Not əlavələrinə bax: «Rast Nakış Bəstə».

Əbdülqadir Marağai böyük bəstəkar olmaqla bərabər, həm də istedadlı şair idi. O, şerlərini Azərbaycanca, farsca, türkcə yazmışdır. Qədim Azərbaycan ədəbiyyatı müntəxabatı kitabında Marağainin azərbaycanca yazdığı

**«Ey cani-cahan, bəhri-səfa, bizni unutma,  
Vey mah cəbtin, mehria bizni unutma,-»**

misraları ilə başlayan gözəl bir qəzəli və farsca yazdığı aşığıdakı qəzəlin tərcüməsi verilmişdir.

**«Təbiblər bir əlac edin bu dərdə mübtəla canə,  
Əgər yoxdursa dərmanı, sözüüm nədir bu nadana.  
Mənə şərbət, dəva lazım, deyirsən ki, hələ səbr et,  
Bu dərdə mərhəmin yoxdur, gücün çatmırm dərmana.  
Danışma əsla «Qanun»dan «Şəfa» bəxş etdiyin yoxdur,  
Nicat versin xuda qəmədən, bura yol yoxdur insana.  
Dedi: - Et böylə, Mən etdim, fəqət olmadı bir xeyri,  
Gərək udla edəm çarə, qulaq ver bir bu əlhana.  
Əgər qadir şəfa versə bü Əbdülqadirə nolar,  
Şəfası bağlıdır onun özü söylər ki, qurana».<sup>1</sup>**

Lakin təəssüflə qeyd etməliyik ki, əldə edilən mənbələrdən məlum olur ki, «Unutma» qafiyəli birinci qəzəl ki, bizim ədəbiyyat müntəxabatında Marağainin qəzəli kimi verilmişdir, Əbdülqadir Marağainin qələminə məxsus deyil, lakin ona xitabən yazılmış və Teymur və Şahrux vaxtının ordu baş komandanı Əmir Şah Məlikə aiddir. Bunu Könül Alpay Təkin «Teymura aid iki türkcə şer» yazısında açıqlamışdır<sup>2</sup> ki, bu məlumatı da Ə.Marağainin tədqiqatçısı türk musiqişünası Murad Bardakçı «Marağalı Əbdülqadir» kitabında vermiş-

<sup>1</sup> Hikmət xəzinəsi. Qədim Azərb. Ədəbiyyatı müntəxabatı. Bakı, Maarif, 1992, s. 258.

<sup>2</sup> Conul Alpay Tekin. Dervine Ait Turkce Şür. Harvard Ukraman Studies vol III/IV, 1979–1980, s. 850.



dir. M.Bardakçı bu qəzəlin iki misrasını öz kitabına epigrafi kimi də gətirmişdir.

Müəllif Əbdülqadir Marağainin türkcə yazılmış və hələ ki, yeganə məlum olan qəzəlinin mətnini də bu kitabda vermişdir. Bu qəzəl təbiəti vəsf edir:

«Bənzəyir cənnətə yaz novbahar» misrası ilə başlayan qəzəldir. Türkcə olan bu şerin dilimizə tərcüməsinin labüdlüyü şübhə doğurmur.

Bu gün Əbdülqadir Marağainin neçə qəzəlinin, neçə beytinin və misrasının mövcud olduğunu söyləmək çətindir. Əbdülqadirin bizə məlum olan şeirlərindən biri də 30 beytdən ibarət şeirlə yazılmış şairin tərcümeyi-halıdır. Özünün bu tərcümeyi-halını Əbdülqadir Marağai yuxarıda dediyimiz kimi Səfiyyəddin Urməvinin «Kitabül-ədvar» əsərinə yazdığı «Şərhül kitab əl-ədvar» risaləsinin sonunda vermişdir. Özü də bu tərcümeyi-hal yalnız bir Məşhəd nüsxəsində verilmişdir, çünki digər nüsxələrdə və bizdə olan «Nuru Osmaniyə» nüsxəsində bu tərcümeyi-hal yoxdur. Bu nüsxənin kopyasını ilk dəfə Bakıya gətirən məşhur xalçaçı mərhum Lətif Kərimov olmuşdur.<sup>1</sup>

Qeyd edək ki, Əbdülqadir Marağainin digər risalələrinin nüsxələrinin fotokopiyalarını Türkiyədən Bakıya gətirən L.Kərimov olmuşdu. Fars dilini gözəl bilən və musiqilə maraqlanan L.Kərimov tələbəsi musiqişünas S.Ağayevə ilə birlikdə «Əbdülqadir Marağainin şeirlə yazdığı tərcümeyi-halı» məqaləsinin də müəllifidir. Çoxlu faktlarla zəngin olan bu tərcümeyi-halın şeirlə yazılması bu mənbəyə marağı daha da artırır. Bu son dərəcə maraqlı və qiymətli mənbə aşağıdakı misralarla bitir:

«Bu qulun yazdığı təsniflər<sup>2</sup> yadigar qalacaq» (*sətri tərcümə*).

<sup>1</sup> Ə.Marağainin şeirlə tərcümeyi-halının məhz bu nüsxədə olduğu faktını ilk dəfə Kərimov L. və Ağayeva S. aşkarlamışdılar. Вах: Автобиография в стихах Абдулкадира Мараци. АЕА xəbərləri, Ədəbiyyat, dil və incəsənət ser., Bakı, 1975, №4, s.119.

<sup>2</sup> Təsniflər – burada əsərlər mənasındadır.

Əbdülqadir Marağainin əsərləri yadigar olaraq onun dediyi kimi «qiyamətə qədər həmişə qalmadı» və günümüzdə qədər gəlib çatmadı. Lakin onun qalan əsərlərinə, həm də günümüzdə qədər gəlib çıxan elmi əsərlərinə – «Came əl-əlhan», «Məqəsid əl-əlhan», «Şərhül kitabül-ədvar», «Fazaid əşərə» və b. risalələrinə daha çox qayğı ilə yanaşmaq, onları hiyfz etmək, təhlil və tədqiq etmək, nəşr etmək ilk növbədə onun həmvətənlərinin üzərinə düşür, onların müqəddəs borcu və vəzifəsidir.

## ÜÇÜNCÜ HISSƏ

### XV-XIX ƏSRLƏRDƏ YARANMIŞ ELMİ ƏSƏRLƏR VƏ ONLARIN TƏFSİRİ. MİR MÖHSÜN NƏVVAB VƏ ONUN ELMİ İRSİ

#### BİRİNCİ FƏSİL

#### AZƏRBAYCAN MUSİQİ ELMİNİN Ə. MARAĞAİDƏN SONRAKI DÖVRÜ

#### (XV–XIX əsrlərdə yaranmış elmi əsərlər və onların qısa icmalı)

Bu fəslə biz məşhur ingilis alimi Corc Farmerin Əbdülqadir Marağai haqqında dediyi və öncə də gətirdiyimiz doğru fikri ilə başlamaq istəyirik. Corc Farmer demişdir ki, «Əbdülqadir Marağai orta əsr şərq musiqi elminin son klassikidir». Əbdülqadir Marağaidən sonra yaranmış şərq musiqisi haqqında elmi əsərlər, risalələr Marağainin yaratdığı risalələrin elmi səviyyəsi, xüsusilə də orta əsr şərq «Sistemçilik məkbəti»nin banisi, ustad Səfiyyəddin Urməvinin risalələri səviyyəsində olmamışdır. Bu qüdrətli alimlərin risalələri onlardan sonra gələn şərq musiqi elminin heç bir alimi tərəfindən üstələnməmiş sədəvrlər kimi qalmışdır.

Bu alimlər sonra yaranmış risalələrdə şərq musiqi nəzəriyyəsinin əsasını təşkil edən bir çox mürəkkəb nəzəri problemlər artıq qoyulmamış və əgər qismən qoyulmuşsa da müxtəlif variantlarda əvvəlkilərin təkrarı olmuşdur. Bu risalələrin əsas dəyəri isə onların praktiki əhəmiyyətində idi. Biz orta əsr musiqi elminə qlobal şəkildə nəzər salsaq, deyə bilərik ki, o, mürəkkəbdən sadəyə doğru, mürəkkəb nəzəri problemlərdən ümumi praktiki məsələlərin həlli istiqamətində yönəldilib inkişaf etmişdir. Bu risalələrdə musiqinin əhəmiyyəti və onun (12 muğamın) yaranması haqqında rəvayət-

lər, musiqinin şəfaverici xüsusiyyətləri, hansı musiqinin nə vaxt ifa edilməsi, hansı muğamın hansı xəstəlik vaxtı çalınması və musiqinin Zodiak bürcləri ilə əlaqəsi haqqında Pifaqorçu alimlərin nəzəriyyəsi və bu kimi məsələlər geniş şərh edilmişdir. Lakin onu da qeyd edək ki, bu dövr bizim musiqişünaslıqda çox az tədqiq edilmişdir, məlum olan risalələrin sayı da çox deyil. Şübhəsiz ki, yeni əsərlər tapılıb elmə məlum olduqdan sonra bu dövrə olan münasibət də daha genişlənəcək və dəyişəcək. İndi isə XV–XIX əsrlərdə yaranmış və bizə məlum olan elmi əsərlərin siyahısını və onların müəlliflərinin adlarını gətirmək istəyirik. İlk növbədə Əbdülqadir Marağainin kiçik oğlu Əbdüləziz Çələbinin «Nəqavətül-Ədvar» adlı əsərini qeyd etməliyik. Əbdüləziz Çələbinin oğlu Mahmud Çələbi də musiqi nəzəriyyəçisi kimi XVI əsrin əvvəllərinə də şöhrət tapmış və «Məqasid əl-Ədvar» adlı elmi əsərini yazmışdır.

XV əsrin məşhur musiqi alimlərindən biri də Ladikli (və ya Lazikli) Məhməd Çələbidir ki, «Zeynül-Əlhan» və «Fəthiyyə» risalələrinin müəllifidir. Onun «Fəthiyyə»sini Baron R.D'Erlanje fransızcaya tərcümə etmişdir.

XV əsrin böyük şairi və musiqi alimi Heratlı Caminin «Musiqi haqda» risaləsi A.N.Boldirevin tərcüməsində və V.M.Belyayevin şərhləri ilə Daşkənddə 1960-cı ildə nəşr edilmişdi. (Biz tədqiqatımızda bu əsərə dəfələrlə müraciət etmişik.) Daşkənddə 1946-cı ildə A.A.Semyonovun hazırlayıb nəşr etdirdiyi «Dərviş Əlinin musiqi haqda Orta Asiyalı risalə»sini də göstərmək istərdik. Həmin bölgədə yaranmış risalələrdən biri də Nəciməddin Kəvkəbi Buxarinin «Risalei-musiqi» əsəridir. XVII əsrin əvvəllərində Cənubi Azərbaycanda yaranmış maraqlı risalələrdən biri də Mirzə bəyin «Musiqi haqda» risaləsidir. XVII-XVIII əsrlərdə Dmitri Kantemirin (Kantemir oğlunun) və Tamburist Arutinin türk dilində yazdıqları risalələrini də göstərmək olar.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> G.Şamilli XVIII əsrin musiqi nəzəri fikrinin vəziyyəti haqqında yazdığı məqalədə XVII əsrin anonim və Ə.Kantemirin risalələri haqqında da məlumat vermişdir. Вопросы, художественной культуры. Баки, Билик, 1995, s. 46.

XVII əsrin məşhur risaləsi Əbdülmömin Səfiyyəddinin «Behcətül-ruh» risaləsidir ki, Tehrandə nəşr edilmişdir. Anonim risalələrdən XVIII əsrə aid rus türkoloqu V.D.Smirnov tərəfindən Türkiyədə əldə etdiyi «Ədvar» adlı risalədir. Nəhayət XIX əsrin risalələrindən Qəznəvinin musiqi haqda əsəri və Mir Möhsün Nəvvabın «Vüzuhül-ərqam» risalələridir.

Bizim məqsədimiz bu tədqiqatda həmin dövrü və bu dövrdə yaranmış bütün risalələri tədqiq və təhlil etmək deyil. Öncədən də deyildiyi kimi, biz işimizdə yalnız musiqi elmimizin əsas inkişaf mərhələlərini, onun təməlini təşkil edən sütunlarının – Səfiyyəddin Urməvinin, Əbdülqadir Marağainin, Mir Möhsün Nəvvabın, Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığını təhlil və tədqiq etməkdən ibarətdir. Lakin Əbdülqadir Marağai ilə Mir Möhsün Nəvvabın yaşayıb yaratdığı dövr arasında üç əsrdən artıq vaxt keçdiyinə görə, biz bu dövrün qısa da olsa icmalını verməyi lazım bildik.

Əbdülqadir Marağai özünün ən böyük əsəri olan «Cəməl-əlhan» risaləsini yazarkən qeyd etmişdir ki, o, bu əsəri böyük oğlu Nurəddin Əbdürrəhməna ithaf etmiş və iki oğlunun musiqi elmi üzrə təhsilinin artması üçün yazmışdır. O zaman hələ kiçik oğlu Əbdüləziz anadan olmamışdı. Məhz onun kiçik oğlu Əbdüləziz Çələbi musiqi elmində atasının yolunu davam etdirərək «Nəqayətül-ədvar» adlı risaləsini yazmışdır. Bu risalə də Əbdülqadirin risalələri üslubunda yazılmışdı, fars dilindədir. Giriş, on iki hissə və sonluqdan ibarətdir. Əbdüləziz bu əsərini Fatih Sultan Əhmədə ithaf etmişdir. (İstanbulun Nuru Osmaniyə kitabxanasında №3646, Topqapı sarayı, Ş.Əhməd kitabxanasında, 3.462 və kopyası Türkiyyə İstitutunun Arel kitabxanasında saxlanılır). Qeyd edək ki, Əbdüləziz «Tərvih» adlı bir kanona bənzər alət də ixtira etmişdir. Əbdüləziz Çələbinin oğlu Mahmud Çələbi də musiqi alimi olmuş, «Məqasid əl-ədvar» adlı risalə yazmışdır. Farsca yazılmış bu risalə giriş və səkkiz hissədən ibarətdir, ikinci Bayazidə ithaf edilmişdir.

Onun əlyazma nüsxələri İstanbulun Nuru Osmaniyə kitabxanasında (№3649 və №3650) və İstanbulun Ayasofya

muzeyi kitabxanasında (№2413) saxlanılır. Mahmud Çələbi əsasən Türkiyədə yaşamış və XVI əsrin əvvəllərində şöhrət qazanmışdır.

Əlbəttə, Əbdülqadir Marağainin oğlu Əbdüləziz Çələbinin və nəvəsi Mahmud Çələbi risalələrini dilimizə çevirib təhlil və tədqiq edilməsinin vacibliyi heç bir şübhə doğurmur.

Bu dövrün görkəmli musiqi alimlərindən biri də Ladikli Məhməd Çələbi idi (Bəzi yerlərdə onun adı Lazikli getmişdir). O, ərəbcə «Risalei-Fəthiyyə» əsərini Fatih Sultan Məhmədə ithaf etmişdir (giriş və on iki bölümdən ibarətdir). Ladikli Məhməd Çələbinin digər əsəri «Zeynül-Əlhan fi ilmi tə'lif və'l Eyzan»dır. Qısaca ona «Zeynül-Elhan» da deyirlər. Ərəbcə və türkcədir. İkinci Bayazidə ithaf edilmişdir. Bu əsər «Risalei-Fəthiyyə»nin demək olar ki, eynidir, onun yeni adla olan variantıdır. «Risalei-Fəthiyyə»ni ərəb dilindən fransızcaya Baron D'ErLANJE tərcümə edərək özünün altı cildlik «Ərəb musiqi» əsərinin dördüncü cildində vermişdir.

«Risalei-Fəthiyyə» London, Britaniya muzeyində, №6629. Qahirədə, darül-kitabda, №364, Rauf Yektə bəyin şəxsi kitabxanasında, Süleymaniyyə kitabxanasında №243 saxlanılır. «Zeynül-Əlhan»ın nüsxələri isə İstanbul Universiteti kitabxanasında, №4380, Nuru Osmaniyə kitabxanasında, №3655. Türkiyyə İstitutu, Arel kitabxanasında (Nuru Osmaniyənin kopyasıdır), Rauf Yektə bəyin şəxsi kitabxanasında, Konya, Mövlana Muzeyi kitabxanasında, №2192 (bu nüsxə türkcəyə tərcümə edilmiş nüsxədir.), Türkiyyə İstitutu, Arel kitabxanasında (Mövlana muzeyi kitabxanasındakı nüsxənin kopyasıdır) mövcuddur.

XVI əsrin sonu və XVII əsrin əvvəllərində Cənubi Azərbaycanın Darcəzin şəhərində, Nəmədanın yaxınlığında yaşamış Mirzə bəyin elmə iki risaləsi, 1610-cu ildə qeyd olunmuş «Qövsnamə»si (yay atmağın qayda-qanunlarından bəhs edir) və «Risalei musiqi» əsəri məlum olmuşdur. «Risalei musiqi» əsərinin yazılma tarixi qeyd edilməmişdir. Görünür o da elə bu illərə aiddir. Bu dövrdə Azərbaycanı səyahət edən Evliyə Çələbi özünün kitabında Təbrizin məşhur sənət adam-

ları içərisində Mirzə bəyin adını çəkmişdir. Dörd hissədən ibarət bu risalə fars dilində yazılmışdır. Risalənin xüsusiyyəti həm də ondadır ki, onun başqa nüsxələri tapılmamışdır və belə zənn olunur ki, məlum olan nüsxə elə müəllif nüsxəsidir. Risalənin birinci hissəsində Mirzə bəy musiqinin şəfaverici xüsusiyyətlərindən bəhs edir və onu Həzrət İsanın nəfəsinin sağaldıcı təsiri ilə müqayisə edir. Sonra Mirzə bəy səma planetlərinin hərəkətindən yaranmış musiqinin Pifaqorçu nəzəriyyəsinə əsaslanaraq, 12 muğamın 12 Zodiak bürcü ilə əlaqəsini, əsas muğamlardan yaranmış avazların 7 planetlə, 24 şöbənin günün 24 saati ilə, təbiətin dörd ilkin elementinin odun, suyun, havanın, torpağın şöbələrlə əlaqəsini vurğulamışdır. Əsərin ikinci fəslə avazların yaranmasına və 24 şöbənin mürəkkəbat sistemində münasibətinə həsr edilmişdir. Əgər biz Mirzə bəyin verdiyi avazların və sonra da 24 şöbədən yaranan guşələrin siyahısına diqqət yetirsək və digər müəlliflərin əsərləri ilə onları müqayisə etsək müəyyən fərqləri müşahidə edərik. Risalənin üçüncü fəslində Mirzə bəy təcrübədə, yəni simli alətin pərdələrində öz söylədiklərinin təsvirini vermişdir. Dördüncü fəsil ritm məsələsinə həsr edilmişdir. Burada Mirzə bəy ritmləri qruplaşdıraraq onlar barədə söhbət açır və sonra ritmik müşayiət məsələsinə toxunaraq onun üç növünü-qəbl, ma'a və ba'adı seçərək onlar barədə danışıb. Mirzə bəy risaləsini gənclərə verdiyi nəsihət ilə bitirir, bu elmi öyrənmək və sonra təcrübəyə keçmək lazım olduğunu bildirir.

Mirzə bəy risaləsini gənclərə verdiyi nəsihət ilə bitirir, bu elmi öyrənmək və sonra təcrübəyə keçmək lazım olduğunu bildirir.

İcmal üçün gətirdiyimiz növbəti risalə, müəllifi məlum olmayan, anonim «Ədvar»dır. Bu risalə məşhur rus türkoloqu V.D.Smirnov tərəfindən Konyada əldə edilmiş və hal-hazırda Sankt-Peterburqda Saltikov-Şedrin adına dövlət kitabxanasında saxlanılır. Bu risalə əski əlifba ilə türk dilində 1213 h., yəni 1799-cu ildə yazılmışdır. Əlimizdə olan kopya Əbdül Rəhman Nəcibə məxsusdur. Gözəl nəşi xətlə hər səhifədə 13 sətir, cəmi risalədə 1+21+1 vərəq vardır. (Əlyazma nazik sarımtıl kağızda yazılmışdır). Bu məlumatlar əlyazmadan öncə bir vərəqdə, rus dilində olan girişdə verilmişdir. Bu

vərəqin yuxarısında bir qıraqda «turetskaya», o birisində «mistika» sözləri qeyd edilmişdir. Görünür girişi yazan müəllif əsərin adının «Ədvar», «Kola»nın orta əsr dərviş səma mərasimləri ilə, onların dairəvi rəqsləri ilə bağlı olduğunu zənn etmişdir. Lakin əsərin məzmunu ilə tanış olduqdan sonra bu risalənin dərviş mərasimləri ilə heç bir əlaqəsi olmadığı məlum olur.

Biz həmin vərəqin kopyasını gətiririk:

*Handwritten text in Russian, likely a transcription of the manuscript's introduction or title page. The text is written in a cursive script and includes references to the author and the work's title.*

Копия с рукописи «Турецкая» в. Р. Смирнов.

«Турецкая» (или «Турецкая»), рукописная книга, содержащая описание музыки и танцев, составленное в Константинополе в 1213 году. Автор неизвестен. Книга написана на турецком языке с использованием арабских букв. В ней описаны 12 муғамов, 12 знаков Зодиака, 7 планет, 24 шобэ, 24 часа дня, 4 элемента природы (огонь, вода, воздух, земля) и их связь с музыкой. Также описаны ритмы и инструменты. Книга является важным источником по истории музыки и танца в Османской империи.

Копия с рукописи «Турецкая» в. Р. Смирнов. № 1213 = 1799 г. 12 листов. Писана в Константинополе в 1213 году. Автор неизвестен.

Maraqlıdır ki, risalə həm qafiyələnmiş şer hissəsindən, həm də «Mənzumei tə'rifi ədvar» adlanan hissədən ibarətdir. Şerlə qafiyələnmiş hissədə müəllif risalənin əsas nəzəri məsələlərini ifadə edə bilmişdir. Risalədə musiqinin lad sistemi,

ritm nəzəriyyəsi, musiqinin emosional təsiri, onun etik-estetik xüsusiyyətləri, musiqi alətləri haqqında məlumat və b. məsələlər araşdırılır. Risalənin girişində müəllif musiqi sənətinin yaranmasından və əhəmiyyətindən söz açır. Pifaqorçuların kosmoloji nəzəriyyəsini davam etdirərək, musiqinin kosmik səma cisimlərinin hərəkətindən yaranma nəzəriyyəsini irəli sürür və qeyd edir ki, bu musiqi sədalarını ilk dəfə Səfiyyəddin Urməvi eşitmiş və mövcud olan 11 elmə 12-ni, musiqi elmini əlavə etmişdir. O, 12 Zodiak bürcünü 12 muğama, 7 ulduzun 7 avaza, 9 planetin 9 ritmə və s. bölmüşdür.

Diqqətə layiqdir ki, risalə müəllifi musiqinin emosional təsirini və əhəmiyyətini vurğulamaq üçün Səfiyyəddin Urməviyə, onun təcrübəsinə müraciət etmişdir. Risalənin nəzəri hissəsində muğamların quruluşunu müəllif ikiqat dairələr şəklində olan xüsusi sxemlərdə vermişdir. Aşağıda, risalədən gətirdiyimiz dairələrdəki kimi:



Bu risalənin konkret türk və ya Azərbaycan musiqi elminə aid olmasını demək, əlbəttə, çətindir, lakin məlumdur ki, bu

risalə Şərq musiqisini öyrənmək üçün maraqlı və qiymətli bir sənəddir.

Əbdülmömin Səfiyyəddinin fars dilində yazdığı «Beycətül-ruh» («Ruhun şadlığı və ya ruhu şad edən») risaləsi bu dövrün elmi əsərləri arasında xüsusi əhəmiyyət kəsb etdiyinə görə onun üzərində daha müfəssəl dayanmaq istərdik. Bu risalə ilk dəfə məşhur ingilis alimi Farmer və fars dilini gözəl bilən, bir sıra Şərq ölkələrində səfir işləyən Rabino de Borqamale tərəfindən ingilis dilinə tərcümə edilib 1943-cü ildə Qahirədə nəşr edilir. Farmerin ölümündən sonra alimin kitabxanası satılır və «Beycətül-ruh» risaləsinin farsca olan əlyazma nüsxəsi İran alimlərinin əlinə keçir və onlar bu əlyazmanı 1970-ci ildə Tehrandə çap etdirirlər. Bu nəşrə geniş ön sözü, Rabino de Borqamale, digər İran alimi Natel Xanlari ilə birlikdə yazmışlar. Bu risalənin əlyazması Oksford nüsxəsidir ki, Əhmədəbadda 1627-ci ildə köçürülmüşdür. Azərbaycan Akademiyasının Əlyazmalar İnstitutunun arxivində də bu risalənin iki nüsxəsi saxlanılır. Onun birinə Mehdi Şirazi adlı o dövrün tanınmış musiqişünası ön söz yazmış, əlavələr etmişdir. O, bu risaləni «Qut ül-ərvah» («ruhun dayağı, qüvvəsi») kimi də adlandırmışdır.

«Beycətül-ruh» ön söz, on fəsil (bab) və xatimədən ibarətdir. Risalədə on beş cədvəl verilmişdir. Fəsillərin mövzusu belədir: 1) Bu elmin, (yəni musiqi elminin) mənbəyi və başlanğıcı haqqında. 2) Hükəmanın bu elm haqqında fikirləri və ya bəzi filosofların rəyləri. 3) Bu elmin insan varlığı ilə əlaqəsi, onun insan vücudunda nisbəti, təsiri. 4) Bu elmin yeddi ulduz və göy cisimləri ilə əlaqəsi. 5) Melodiyaların (zərbələr vasitəsilə) bəhrləri, üsulları və hərəkətləri haqqında və ya insanın melodiya uyğun ritmik hərəkətləri. 6) Musiqi elminin poeziya ilə əlaqəsi və ya hər nəğməyə münasib nə deyilir? 7) Merkuri və Zöhrə peykləri əsasında pərdələrin quruluşu, tərkibi haqqında. 8) Müxtəlif məclislərdə oxunan musiqi, mahnılar. 9) Bir pərdədən digərinə keçmək qaydası, sərpərdə nəğmə necə olur? 10) Bu elm sahibinin rəftarı haqqında, bu elmin fərdi və ümumi şəkildə öyrənilməsi və mənimsənilməsi barədə.

Risalənin əvvəlinci səhifələrində müəllif belə məlumat verir: Bil ki, Adəmin haqqında Allahın mərhəməti tükənməz olduğu üçün onun dərgahından Cəbrailə nida etmişdir ki, müxtəlif hiylələrlə ruhu Adəmin bədəninə girməyə icva etsin. Cəbrail Allahın əmri ilə Həzrəti-Adəmin pak olan bədəninin içərisinə girərək, həzin səslə və Rast məqamında bir neçə kəlmə əda etdi. Bu zaman ruh hallanaraq Adəmin bədəninin içərisinə sadir olub, orada məskən saldı. Ona görə ruhlərin qidası və həzzi olur ki, bu da kamil insanın şadlığına səbəbdir. Anlamaz adamlar bundan həzz almazlar.

Bu elmə Cəbrail bais olduğu üçün, ona Ruhul-emin deyirlər. Musiqi elmi ruhun qidası olduğuna görə qədim filosoflar bu elmi əziz və hörmətlə tutmuşlar. Onlar Zöhrə ulduzunu (Veneranı) görəndə, o ulduzun qarşısında duraraq deyirlər: «Salam sənə ey işıqlı, şərəfətli, yüksək, mübarək ruhani olan ulduz, Allahın rəhməti və bərəkəti sənə olsun».

Risalədə deyilir ki, qədim padşahlar və fəhm sahibləri bu elmi bilməyənləri məclislərinə qəbul etmirdilər. Əvvəl filosoflara, ikinci şairlərə, üçüncü Quran əhlinə, dördüncü nədimlərə bu elmi öyrətməyi vacib bilirdilər. Risalənin digər hissəsində Hindistanda yaşayan «Qənfəs» adlı quşun faciəvi hekayəsi və zərif quruluşu haqqında məlumat gətirilir. Ömrü uzun, boyu qısa bir quşdur. Əzəməti böyük olan Allah-taala təxminən iki qarışdan ibarət olan dimdiyində min iki deşiyi yaratmışdır. Bu deşiklərin bəzisi kiçik, bəzisi böyük olur. Bu quşun çox həzin səsi vardır. Onun ömründən 200 il keçdikdə, Allahın qüdrətindən ətrafda olan quşlar çör-çöpü yığıb, onun üçün böyük bir təpə düzəldirlər. Ondan sonra qənfəs uçaraq o çör-çöp xırmanına oturur. Öz dili ilə cürbəcür nəğmələr oxumağa başlayır. Səsi ucaldıqca onun dimdiyinin hər bir deşiyindən qəribə səs və qəribə nəğmələr çıxır. Elə bilirsən ki, min nəfər bir yerə toplaıb oxuyur və hər kəs bir pərdədən nalə edir. Bu haldan 10 gün keçdikdə o çör-çöp xırmanına o quşdan od düşür, xırmanla bərabər quş da yanır, yanıb kül olduqdan sonra odun ortasında göy rəngli bir yumurta görünür. Qırx gündən sonra yumurtadan bala Qənfəs çıxaraq o da ata-anası kimi edir. Deyirlər ki, dərrakəli insanlar hər

səsi bir heyvandan almışlar və nəğmələr sırasına daxil etmişlər. Filosof Platon da Qənfəsin bəzi nəğmələrini və ürək yandıran səsini öyrənmişdir. Qənfəs hekayəsini Şeyx Fəriəddin Əttar da özünün «Məntiq üttəhr» kitabında aydınlaşdırmışdır.

Aşağıdakı üç beyt risalədə «Qənfəs» ilə əlaqədar deyilmişdir:

**Qənfəs ürək açan qəribə quşdur,  
Bu quşun yeri Hindistandır.  
Əcəb uzun və bərk dimdiyi vardır,  
Ney kimi deşik-deşikdir,  
Onun avazından əlli musiqi tərtib edildi.**

Risalənin üçüncü bəhsində Əbdül Mömin musiqi elminin insan bədənində olan nisbəti və təsiri haqqında danışır və Şeyx ər-Rəis, yəni Əbu Əli Sinaya əsaslanaraq insan bədəninin bir hissəsi olduğunu söyləyir, elə bir hissəsi ki, ürəkdən sinəyə axıb insanı vəcdə gətirir, ruhlandırır, düşündürür. Risalənin müəllifi musiqinin müxtəlif xəstəliklərə-ürək, qulunc, vərəm, göz, sinir xəstəliklərinə olan müsbət təsirindən danışır və göstərir ki, insan orqanizminin üzvlərinin hamısı musiqini eyni cür və eyni vaxtda qəbul edə bilməz. Əbdülmömin insan orqanizmində, daha dəqiq desək onun qanında ağ, şəffaf bir maddənin mövcudluğunu qeyd edir ki, müəllif onu «şadlıq ruhu» adlandırır. Bu maddə insan bədəninin müxtəlif hissələrini gəzir. Hər ayın birinci günündə bu maddə baş qapağında, ikinci günü damaqda, üçüncü günü çənədə, dördüncü günü həcərədə (qırtlaqda), beşinci günü damarlarda, altıncı günü qana qarışan maddədə, yeddinci günü sinədə, səkkizinci günü ürəkdə, doqquzuncu günü bağırsaqlarda, onuncu günü damaqda, on birinci günü göbəkdə, on ikinci günü insanın sağ əlində, on üçüncü günü sol əlində, on dördüncü günü çənədə, on beşinci günü yenə qəlbə, sonra baş çanağına qayıdır və yenidən bədən üzvlərini gəzməyə başlayır. Bu maddə insan orqanizminin hansı hissəsində yerləşirsə, o zaman həmin üzv ondan qida alır. Ona görə həmin gün insanın o üzvündə müalicə və yaxud cərrahiyyə əməliyyatı aparmaq qorxuludur və

hətta qadağandır. Hərgah insan bədəninin şadlıq hissələri ilə qidalanması pozularsa, onun sağalması da mümkün olmaz. Risalənin müəllifi qeyd edir ki, «şadlıq ruhu»nun bədənini hansı hissəsində olmasını isə nəbzini vurulması ilə təyin etmək mümkün olur. Beləliklə, risalə müəllifi cərrahiyyə əməliyyatı zamanı musiqinin orqanizmə göstərdiyi mənfi və müsbət təsirini qeyd edərək, bu əməliyyatın musiqinin müşayiəti ilə aparılmasını məsləhət görür.

Müəllif qeyd edir ki, qədim zamanlarda təbiblər xəstəyə çalğı alətləri ilə müalicə edirdilər. Münasib vaxtlarda gecələri və gündüzləri bəzəkli və işıqlı xəlvət otaqda xəstə üçün saz çaldırdılar ki, ta müəyyən vaxt içərisində o xəstəlik tədriclə, davasız olaraq, asanlıqla xəstənin bədənindən çıxıb getsin. Şübhəsiz, risalədə deyilənlər o dövrün təcrübəsində geniş istifadə edilmişdir. Bizə elə gəlir ki, elə bu gün də tibb elmində bunları öyrənib və təcrübədə lazımı yerlərdə istifadə etmək çox faydalı olardı.

«Beycətül-ruh» risaləsinin müəllifi əsərində musiqiçilərin müxtəlif məclislərdə özlərinin «rəftarı və əxlaqı» haqqında 12 maddədən ibarət məsləhət vermişdir.

Ən əvvəl, bu elmin sahibi hər nə qədər camaata yad olub biganə otursa və gözə az görünsə, izzəti o qədər artıq olar.

İkinci – fakir paltarlar geyinməyə çox çalışsın.

Üçüncü – soyuq məzaclı xörəklərdən çəkinsin.

Dördüncü – hər gün daşlardan götürüb, bir neçə addım yolu piyada getsin.

Beşinci – qadınlara yaxınlığı qayda ilə etsin.

Altıncı – gün doğmadan əvvəl yüksək imarətlər, yaxud dağ yamaclarına çıxmağa məşq etsin və məşq zamanı Yaqub və İshaq və Ney-yə Ələsəlat sözlərini hər gün təxminən yüz iyirmi dəfə yüksək səslə oxusun.

Yeddinci – çiy süd və zeytun yağı yesin, onlardan özünü gözləməsin, ta bu vasitə ilə onun səsi saflaşsın bir halda qalsın.

Səkkizinci – çətin və asan təsniflərdən hər gün oxusun, yadda saxlasın və tələbələrə dəxi öyrətsin.

Doqquzuncu – öz səsinə gizləməsin ki, ta həncərəsində qalan xiltmilt dışara çıxsın.

Müəyyən bir ahəngi əvvəlcədən nəzərdə tutmasa, nəğməyə başlamasın.

Onuncu – məclisdə oxumağa çox meyl etməsin, elə etsin ki, xalq ondan tənqə gəlməsin.

On birinci – padşahlar, dünya əhlinin məclislərində, beytüllütf və xarabatda iştirak etsin. O məclislərdə məkrur və xəbis şeyləri elə orada yadından çıxarsın, gördükləri haqqında özgələrin məclisində danışmasın ki, ta dostların ədavətinə səbəb olsun.

On ikinci – ciddi olsun, dəhşətli sözlərdən və zarafatdan uzaq olsun.

Qeyd edək ki, musiqiçilərin təcrübəsində böyük əhəmiyyət kəsb edən bu nəsihətlərə biz bir sıra risalələrdə rast gəlmişik. Bu nəsihətlər hələ XI əsrdə yazılan «Kabusnamə»də Key Kavusun verdiyi məsləhətləri xatırladır.

Əbdülqadir Marağainin risalələrində də bu mövzuya xüsusi yer verilmişdir.

İndi də müəllifin risalədə nəzm ilə verdiyi muğamlar və şöbələr haqqında bir parçanı oxuculara təqdim edirik.

**Ey huşyar adam, yenə məndən eşit!  
Hər məqam üçün çarə olaraq iki şöbə vardır.  
Rast məqami ürəyin xəzinəsidir.  
Mübarriqə Pəncgaha lazımdır.  
Hüseyni məqamatın ən yüksəyidir,  
Düğah Müxəyyərə yaxındır.  
Əraq şadlıq və kef artırandır  
Gah Əraq, gah Məğlub tərəfə  
Agah adam, İsfahanda, oradan Şiraza və  
Nişapura yol aparır.  
Nəğmədə Zəngülədən sonra qavaldır,  
Sonra Çahargah, sonra Üzzal gəlir.  
Belə ki, Üşşaqın pərdəsini sazladın,  
Nəğmələri Zabula və Ovca yüksəlt  
Hicazi bir meyvəli ağacdır,  
Onun meyvəsi Segahla Hisardır.  
Sırrlar pərdəsindən Busəliyi sazlarım  
Əşirani və Səbamı yüksəldərəm,**

Nəva gələr, dünyaya Şur düşər  
Novruz xara Mahurun bir qolu olur  
Çəngi sazlırsan, Büzürk gəlir,  
Humayun, Nəhəft, ondan iki pərdə  
Kuçiyi çala bilsən.  
Rəkəbdə və yəmənliyə nəgmə deyərsən

«Behcətül-ruh» risaləsinin böyük əhəmiyyəti ilk növbədə onun hər fəslinin çox önəmli praktiki dəyərindədir. Onun növbəti fəslə belə hissələrdəndir. Bu hissə «hər kəsin yanında nə oxumaq lazımdır» adlanır. Müəllif yazır ki, fəhimli adamlara aydın və aşkardır ki, musiqi yeddi ulduzdan və dörd ünsürdən götürülmüşdür. Hər tayfanın təbiətinə görə oxunmalıdır ki, o tayfaya nisbəti olsun, məsələn, dərvişlərin xidmətində Novruzi-ərəb, Rahəvi və Zəngülə, elm əhlinin xidmətində Əraq, Segah və Nişapur, türklərin xidmətində Hicazi-əcəm, Novruzi-əsl, Rəkəb və Ənbiyyat, padşahların xidmətində-Hüseyni, Üşşaq, Bəstə Nigar, Zəbul və Ovc, qadınların xidmətində Şəhnaz, Neyriz, Segah, bazar əhlinin xidmətində-Ovc, Zəbul, Gərdaniyyə, fahişələrin xidmətində-Neyriz, Üzzal, Segah, Gərdaniyyə və Üşşaq, pis və bədnəfis adamların xidmətində Hüseyni, Novruz-xara, Rəkəb və Mahur oxurlar ki, insani tövbə və əstəqfədə mayıl olur. Şairlərin və fəhmli adamların xidmətində-Zəngülə, Çahargah, Hicazi və Səlmək oxurlar, çünki bu havada təb'ə lətafət verir. Uşaqları ram etməkdən ötrü-Düqah və Behbəri oxurlar və sairə. Risalədə bu siyahı hələ xeyli davam edir.

Əbdülmömin risaləsində hansı musiqinin ilin hansı fəslinə və günün hansı vaxtına uyğun olduğunu da müəyyənləşdirir. Məsələn, ilin bahar fəslində-Novruz Səba, Mahur, Heyni, Hicazi, Səlmək, Üşşaq, Mayə, Mübərriqə və Segah oxuyurdular. Yay fəslində – Rast, Pəncgah, Neyriz, Əcəm, Rəkəb, Əbkiyyat, Humayun, Nəhabənd, Əşiran, Həzan, Çahargah, Üzzal və Zəngülə oxuyurlar. Payız fəslində – Büzürk, Kuçik, Hicazi, Bəstə, Ovc, Müxalif, Neyriz-əsl, miyanə fəslində Düqah və Hüseyni oxuyurlar. Qış fəslində – Bəmtə, Gərdaniyyə, Mahur, Mayə, Böyük Gərdaniyyə, Rəkəb, Bayatı, Əbkiyyat, Mühəyyar, Gəvəşt və Şəhnaz oxuyurlar.

Risalənin sonunda Əbdülmömin Səfiyəddin «Hər məqamın neçə şöbədən ibarət olduğu və hər avazı iki məqamdan necə tapmaq lazım olduğu haqqında» başlığı altında aşağıdakı siyahını verir. Spahan (İsfahan – Z.S.), Əşiran, Səba, Üşşaq, Hüseyni, Rast, Gərdaniyyə, Neyriz, Nişaburək (Nişapur – Z.S.), Busəlik, Səba, Novruzi-əsl, Hüseyni, Düqah, Mühəyyir, Hicazi, Segah, Hasar, Gəvəşt, Novruzi-xara, Nəva, Mahur, Əraq, Müxalif-Məğlub, Kuçik, Rəkəb-bayatı, Büzürk, Humayun, Nəhəft, Şəhnaz, Novruzi-ərəb, Rahəvi, Novruzi-əcəm, Zəngülə, Üşşaq, Çahargah, Üzzal, Zəbul, Rast, Mübərriqə və Pəncgah.

Bununla da «Behcətül-ruh» risaləsinin bu nüsxəsi bitir. Bu nüsxə 1288 h.–1872-ci ildə köçürülmüşdür.

Beləliklə, biz bu fəsildə icmalını verdiyimiz bütün bu risalələrin (və onların müəlliflərinin, yazıldıqları şəhərdən və müəlliflərin doğulduğu yerdən asılı olmayaraq) Azərbaycan musiqisinin və elminin tarixində əhəmiyyətli rol oynadığını məlum etdik. Əlbəttə, elmin yaranıb inkişafını, ilk növbədə bu sahədə yazılan elmi əsərlər, risalələr ilə ölçürlər, dəyərləndirirlər, təhlil və tədqiq edirlər. Biz də bu tədqiqatda işimizi əsasən bu istiqamətdə aparmışıq. Eyni zamanda qeyd etməliyik ki, elmi əsərlərlə yanaşı, o dövrün hökmdarlarının verdikləri fərmanların, əmrlərin, sultanların yazılarının, tarixçilərin və səyahətçilərin qoyduqları yazıların və kitabların, bu dövrdə yaşayan digər sahələrdən olan alimlərin, ədəbiyyatçıların, şairlərin, sənət adamlarının xətirələrinin, təsviri sənət ustalarının musiqiyə, musiqi alətlərimizlə bağlı əsərləri, miniaturçü rəssamların rəsmləri musiqi elmimizin tarixini araşdırmaq, təhlil və tədqiq etmək üçün çox dəyərli, maraqlı əlavə mənbə, sənəd, məxəz olmuşlar.

Bu baxımdan XVI əsrin böyük lirik şairi, bütün əsərləri, qəzəlləri musiqi ilə yoğrulmuş ustad Füzulinin yaradıcılığını xüsusi qeyd etmək istərdik. Şairin qəzəlləri əsrlər boyu özlərinin lirikliyi, axıcılığı, ahəngliyi, musiqiliyi ilə məşhur olmuşlar. Azərbaycan xanəndələri illər boyu muğamları oxuyarkən Füzuli qəzəllərinə müraciət etmişdilər. Füzuli poeziyasında biz o dövrün musiqi alətlərinə və musiqi terminlərinə



rast gəlirik. Bu alətlərin ney, cəng, ud, qopuz, musiqar, nəfir, tənbur, setar, qanun və başqa bir çox musiqi alətlərinin adları bu və ya digər obrazla, təşbihlə, fəlsəfi fikirlə, estetik təsirlə əlaqədar çəkilir. Füzuli qəzəlləri sözdə həkk olunmuş bir musiqi olduğuna görə Azərbaycan bəstəkarlarının böyük qismi bu poeziyanın əsiri və vurğunu olmuşlar.

İndi isə musiqi elmimizin digər yeni mərhələsini və dövrünü təşkil edən və həm də tədqiqatımızın üçüncü hissəsinin əsas mövzusu olan Mir Möhsün Nəvvabın elmi irsinə keçirik.

## İKİNCİ FƏSİL

### MİR MÖHSÜN NƏVVAB VƏ ONUN ELMİ İRSİ

#### *MİR MÖHSÜN NƏVVABIN DÖVRÜ, HƏYATI VƏ ELMİ İRSİNİN İCMALI*

Nəvvab Mir Möhsün ibn Hacı Seyid Əhməd Qarabaği Azərbaycan elminə, mədəniyyətinə və ədəbiyyatına XIX əsrin görkəmli ensiklopedisti kimi daxil olmuşdur. Çoxşaxəli istedad sahibi olan M.M.Nəvvab Azərbaycan elminin, ədəbiyyatının və sənətinin müxtəlif sahələrində dəyərli iz qoyub getmişdir. Onun zəngin və çoxşaxəli fəaliyyəti, elmi fikirləri və araşdırmaları iyirmidən artıq əsərində öz əksini tapmışdır.

Nəvvab «Cəfər Cəmei Mürtəzəvi», «Kənzül-Mühən», «Bəhrul-Həzən», «Muxtarnamə», «Məzahir», «Batili-sehr», «Beş yüz nəsihət», «Kifayətül-ətfal», «Qarabağ şairləri haqqında təzkirə», «Nücumıyyə», «Nurul-ənvar», 1905-1906-cı illərdə erməni-müsəlman davası, farsca və türkcə şerlər divanı, «Gəşfül həqiqi-məsnəvi», «Vüzuhül-ərqam» kimi əsərlərin, həm də bir çox rəsmlərin və miniatürlərin müəllifidir.

Mir Möhsün Nəvvab Ağamirzadə 1833-cü ildə Şuşada Hacı Seyid Əhmədin ailəsində anadan olmuşdur.

Nəvvab ilk təhsilini Şuşanın ruhani məktəbində almış, ərəb, fars və türk dillərini mükəmməl öyrənmiş, sonralar rus dilini də mənimsəmişdir. O, molla Abbas Sarıçəlilin mədrəsəsində oxumuş, riyaziyyat, astronomiya, kimya və digər elmlərə yiyələnmişdir. Sonralar Nəvvab təhsilini sərbəst davam etdirmiş, biliyini daim artırmışdır.

M.M.Nəvvab dövrünün bilikli, oxumuş və mədəni adamlarından biri idi. Doğma Şuşa şəhərinin mədəni həyatında Mir Möhsün Nəvvabın rolu olduqca böyükdür. Onun Şuşada yaratdığı «Məclisi-fəramuşan» (Unudulmuşların məclisi) və

«Musiqçilər» məclisləri yalnız Şuşanın deyil, bütün Azərbaycanın mədəni inkişafında əhəmiyyətli rol oynamışdır.

Şuşada kitabxana və qiraətxana, «üsuli-cədid» məktəblərinin açılması da M.M.Nəvvabın adı ilə bağlıdır. Onun mətbəəsində Azərbaycan şairlərinin bir çox şerləri çap edilib yayılırdı. Bu mətbəə Azərbaycanda kitab mədəniyyətinin inkişafında müsbət rol oynamışdır. O dövrdə Şimali Azərbaycanda Bakı və Şuşadan başqa heç bir yerdə mətbəə yox idi.

Əvvəlki dini məktəblərdən fərqli olaraq M.M.Nəvvabın təşəbbüsü ilə açılmış «üsuli-cədid» məktəblərində ədəbiyyat, tarix, coğrafiya və digər fənlərdən dərs keçilirdi. O, şəxsən bu məktəblərin birində dərs deyirdi.

1903-cü ildə M.M.Nəvvab Şuşada qiraətxana açır, müxtəlif şəhərlərdən qəzet və jurnallar yazdırırdı.

M.M.Nəvvab Bakıdan «Əkinçi», Tiflisdən «Ziya» və «Kəşkül», Hindistandan isə fars dilində nəşr edilən «Həblül-mətin» qəzetlərini alırdı. Qiraətxana müxtəlif illərdə «Molla Nəsrəddin», «İqbal», «Səda», «İrşad», «Şərqi-Rus» və digər jurnal və qəzetləri də alırdı.

M.M.Nəvvabın özü «Ziya», «Kəşkül» və başqa qəzetlərdə əməkdaşlıq edərək, maarif, mədəniyyət və səhiyyə məsələlərinə dair məqalələr yazırdı.<sup>1</sup>

M.M.Nəvvabın yaratdığı «Məclisi-Fəramuşan» məclisinə Abdulla bəy Asi, Fatma xanım Kəminə, Məşədi Əyyub Bakı, Həsənəli xan Abdulla, Həsən Şahid, Mirzə Xosrov və digər şairlər daxil idi. Onlar həm bir-biriləri ilə, həm də 1872-ci ildə Şuşada yaranmış və Xurşudbanu Natəvanın rəhbərlik etdiyi «Məclisi-üns» ədəbi məclisinin üzvləri ilə şerləşirdilər.

M.M.Nəvvabın özü Həsənəli xan Qarabaği, Mirzə Ələsgər Novrəs, Fatma xanım Kəminə, Məşədi Əyyub Bakı, Xəlil Abdulla, Mirzə Muxtar Kaşidi və digər şairlərlə, eləcə də Xurşudbanu Natəvanla şerləşirdi. O, Natəvanın oğlunun ölümünə şer yazmışdır.

<sup>1</sup> M.M.Nəvvabın ədəbi fəaliyyətinə aid bu və bəzi faktlar N.Axundovun «M.M.Nəvvab» adlı məqaləsindən götürülmüşdür. Bax: «Şuşa» qəzeti, 16, 19, 21, 23 iyul; 4, 6, 9, 11, 13 avqust.

«Məclisi-fəramuşan»ın üzvləri Azərbaycanın digər şəhərlərində olan məclislərlə də, o cümlədən Şamaxıdakı «Beytüs-səfa» (bu məclisə məşhur şair S.Ə.Şirvani rəhbərlik edirdi), Bakıdakı «Məcmua-şüəra» və digər məclislərlə əlaqə saxlayıb şerləşirdilər.

Nəvvab Qarabağın yüzə qədər şairi və onların şerləri barədə məlumat verən «Təzkireyi-Nəvvab» antologiyasının müəllifidir. Onun bu əsərdə verdiyi məlumatlar ədəbiyyatşünaslıq elmi üçün xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. M.M.Nəvvab yazdığı dibaçələrdə, müqəddimələrdə Vaqif, Vidadi, Xurşudbanu Natəvan, Zakir və digər şairlər, habelə ilk müəllimi Abbas Sarıçəli barədə məlumat vermişdir.

Mir Möhsün Nəvvabın yüksək bədii zövqü var idi. Bu cəhət onun poeziyasında, antologiyasında, kitablarının bədii tərtibatında, eləcə də şəxsi evinin, işlədiyi məktəbin və mədrəsənin divarlarında, Şuşanın «Böyük məscidi»nin iki minarəsinin naxışlarının çəkilməsində özünü biruzə vermişdir. Bu minarələrdəki naxışlar Şuşanın digər minarələrindəki naxışlardan həm forması, həm də gözəl tərtibatı ilə seçilirdi. Minarələrin naxışlarını M.M.Nəvvab özü işləmişdir. Mədrəsənin ikinci mərtəbəsində M.M.Nəvvabın iş otağı olmuşdur, onun da naxışlarını özü vermişdir. Məşhur musiqi və teatr xadimi C.Bağdadbəyov xatirələrində həmin otağı belə təsvir etmişdir:

«Nəvvabın gündüzlər oturduğu hücrə (mənzil – Z.S.) Şuşada yuxarı məscidin həyətidə ikinci mərtəbədə idi. Bu otağın iki böyük pəncərəsi vardı. Pəncərənin biri məscidin həyətinə-qible tərəfə, digəri isə Şimala-bazara tərəf baxırdı. (Əvvəllər bazar yuxarıda qapandibində yerləşirdi – Z.S.). hər iki pəncərənin açası gözəl güllərlə dolu idi. Otağın nəqqaşkarlığını Nəvvab özü işləmişdir. Nəvvabın mənzilinə adam nə qədər əsəbi və hirsli gəlsə idi, ilin hər fəslində açılmış güllərin qoxusu və otağın gözəlliyi onu sakitləşdirərdi».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bağdadbəyov C. Xatirələr. Azərb. EA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun arxiv, qovluq №149.

M.M.Nəvvabın «Quşlar», «Güllər», «Teymurun portreti» və digər əsərləri məşhurdur. Bu əsərlərdə rəssamın dərin müşahidə qabiliyyəti özünü göstərmişdir. Yağlı boya ilə çəkilmiş bu əsərlər məzmunu, forması və rəng koloritinə görə müxtəlif olub, çox təbii və realistdir. M.M.Nəvvabın ornamentlərinin də motivləri çox rəngarəngdir. Onun əsərlərinin realizmi xalq sənətinin, eləcə də miniatür sənətin ənənələri ilə bağlıdır.

Azərbaycanda kitab sənətinin inkişafında M.M.Nəvvabın rolu xüsusilə böyük idi. Onun parlaq istedadı kitab tərtibatında özünü biruzə vermişdir. O, bu işin ustası idi. M.M.Nəvvab hələ gənc yaşlarından bədii tərtibat sənətinə, kitabların illüstrasiyasına aludə olmuşdur. Məsələn, 1850-ci illərdə o, Firdovsinin «Şahnamə» əsərinə çəkilən litoqrafik illüstrasiya üzərində yaradıcı iş apararaq, onları daha əlvan, baxımlı, emosional cəhətdən daha təsirli etmişdir.

M.M.Nəvvab «Bəhrul-Həzan» (1864-1865) kitabının illüstrasiyasını vermişdir. Buradakı beş miniartürdə o, müxtəlif döyüş səhnələrini əks etmişdir. Bədii cəhətinə, rəng çalarlarına görə bu miniatürlər klassik miniatürlərdən daha çox Şəki xan sarayının frizlərini xatırladır.<sup>1</sup>

Miniatürlərdən başqa kitabda əlvan çəkilmiş başlıqlar, titul vərəqi, üz qabığı və s. də verilmişdir. Bu əsər M.M. Nəvvabın kitab illüstrasiyasının orijinal nümunəsidir. M.M. Nəvvabın bədii yaradıcılığının əhəmiyyəti bir də ondadır ki, onun rəsmləri XIX əsr Azərbaycan təsviri sənəti tarixinin öyrənilməsi, xüsusilə klassik miniatürün dekorativ üslubunun realist təsvir metoduna keçid dövrünün tədqiqi üçün qiymətlidir.

M.M.Nəvvabın çoxşaxəli fəaliyyətində onun astronomiya, riyaziyyat, kimya və digər elmlərə aid görüşləri də maraqlıdır. Səma cisimlərinin yerləşməsi, günəş sisteminin hərəkəti, günəşin batması və s. onun əsərlərində işıqlandırılmışdır. M.M.Nəvvab özünəməxsus olan iki teleskopla planetləri,

ulduzları müşahidə etmiş və onların bəzilərinin modelini də düzəltdir. M.M.Nəvvabın «Kifayətül-ətfal» əsəri (1899) astronomiya üzrə dərslik kimi yazılmışdır. Əsərdə aydınlaşdırıcı zərli cədvəllər də verilmişdir.

M.M.Nəvvabın əlkimyaçıların reseptləri əsasında apardığı bir sıra təcrübələri isbat edirdi ki, iksirin vasitəsi ilə gümüşün, civənin qızıla çevrilməsi nəzəriyyələri həqiqətə uyğun deyil və bunlara inanmaq avamlıqdır.

M.M.Nəvvabın 2.458.624 hərfdən və çoxlu sxemdən ibarət böyük həcmli «Cəfəri-came-mürtəzəvi» əsəri xüsusi lüğətə bənzəyir.

«Nəsihətnamə», «Kifayətül-ətfal», «Nurul-ənvar» və s. kimi əsərlərində alim və pedaqoq M.M.Nəvvabın psixoloji və etik görüşləri əks edilmişdir. O, elmlərə böyük əhəmiyyət verirdi. M.M.Nəvvab qeyd edirdi ki, «Elm və hünərdən yadigar qoymaq yaxşıdır, nəinki mal və əmlakdan». M.M.Nəvvab sözə, nitq mədəniyyətinə xüsusi əhəmiyyət verirdi. O deyirdi ki, «Söz yalnız o vaxt təsirli olur ki, yerində işlənsin. Cəvahir kimi gözəl kəlimatları bilməyə yerdə və biviqif kəslərə demə ki, biqədr və biqiymət olur».

M.M.Nəvvab haqq, həqiqət tərəfdarı idi. O, «Güman zənni ilə heç kəsi günahkar bilib, onun təqsirinə şəhadət etmə» - deyə tövsiyyə edirdi.

Mir Möhsün Nəvvabın 1905-ci ildə yazdığı «Təvaxixi-rəzm və şurişi tayafeyi-ərməniyyəyi-Qafqaz ba firqeyi müsəlmanan», yəni «Qafqaz erməni tayfası ilə müsəlmanların vuruş və iqtisad tarixləri» adlı son dərəcə əhəmiyyətli, bu gün ilə səsleşən və ortaya atılmış süni Dağlıq Qarabağ probleminin tarixi köklərinin öyrənilməsi üçün qiymətli olan bu əsəri yalnız 1993-cü ildə, yəni yazıldığından 88 il sonra nəşr edilmişdir.<sup>1</sup>

Bu kitabı oxuyarkən, Nəvvabın qələmə aldığı erməni-müsəlman davası ərzində ermənilərin Bakıda, İrəvanda, Naxçıvanda, Təbrizdə, Şuşada, Tiflisdə, Gəncədə və başqa

<sup>1</sup> Kərimov K. Mir Möhsün Nəvvabın rəsmləri. Qobustan, 1976, №3, s. 52-54.

<sup>1</sup> «1905-1906-cı illərdə erməni-müsəlman davası» adlı nəşr olunan bu əsəri tərtib edənlər, əski əlifbadan çevirən və işləyənləri Kamandar Şərifli və Arif Ramazanzadə. Bakı, Azərb. EA, 1993, s. 55-56.

şəhər və kəndlərdə törətdikləri vəhşilikləri, zülmü təsvir edən hadisələr və faktlar ilə tanış olduqda, genasidin kim tərəfindən həyata keçirildiyi bir daha məlum olur. Nəvvabın əsərində qeydə alınmış hadisələri oxuduqda tarixin təkrar olunduğuna, hadisələrin bu gün ilə tam səsləndiyinə təəccüblənirsən. Kitabın «Erməni tayfasına nəsihətlər» hissəsində Nəvvab belə yazır:

«Əvvəla, bu tayfadan (erməni) sual edirəm ki, bu qədər mərdüməzarlıq və nahaq qanlar tökməkdə, mülklərin və malların talan və tarac edilməsində və yanıb xarabazarlığa çevrilməsində səbəb və mətləbiniz nədən ibarətdir?

Əgər məqsədiniz padşahlıq və kral olmaqdırsa, sizin bu təbiətinizlə və insafsızlığınızla heyhat ağlasığan şey deyil...»

M.M.Nəvvabın «Kəşfül-həqiqeyi-məsnəvi» əsərində əxlaqı, tərbiyəvi, etik və s. problemlərə toxunulmuşdur. Fars dilində yazılmış bu əsər üç hissəli məsnəvidən və «Divan»dan ibarətdir. «Divan»da Nəvvabın qəzəl və rübailəri, müasiri olduğu müxtəlif tarixi şəxsiyyətlərə, ayrı-ayrı hadisələrə həsr etdiyi mənzumələri verilmişdir.

Əsasən nəsihətamiz hekayələrdən ibarət olan məsnəvidə riyaziyyat, astronomiya, musiqi və s. elm sahələri ilə bağlı hissələr də vardır. Məsnəvidəki musiqi ilə əlaqədar üç hissə xüsusi maraq doğurur. İki hekayədə musiqini əyləncə sayan, onun qayda-qanunlarından xəbərsiz olanlar gülüş hədəfinə tutulmuşdur. Həmin hekayələr aşağıdakılardır: Bir xan musiqi elmini kamil bilən mahir xanəndəni sarayına dəvət edir. Xanəndə onun üçün böyük məharətlə «Çahargah» oxuyur. Xan ondan hansı muğamı oxuduğunu soruşur. Xanəndə cavab verir ki, «Çahargah», Xan: «Sən qara camaat üçün də «Çahargah»ı belə oxuyursan? – deyə soruşur. Müğənninin «bəli» cavabını eşidincə xan əsəbiləşir: «Axı mən xanam. Mənim üçün sən «Şəstgah» oxu». Xanəndə bu nadan sözündən çox mütəəssir olur: «Xan, mənim bir qardaşım var, gedib onu sizin yanınıza göndərəm. O sizin üçün «Şəstgah» da oxuyar, hələ üstəlik «Həftadgah» da, «Həştadgah» da.

Başqa bir hekayədə M.M.Nəvvab musiqini guya ürəkdən sevən, sarayına gəlib oxuyan müğənnilərə hədiyyələr verən şahla naşı xanəndənin görüşündən bəhs edir.

Gözəl səslə, lakin musiqinin nəzəri əsaslarından, qayda-qanunlarından, ifa üsullarından xəbərsiz olan biri həmin şahın vəziri ilə məsləhətləşir, deyir ki, «səsdə mənim tayım-bərabərim yoxdur, ancaq oxumaq yollarını bilmirəm. Nə «Mahur», nə «Hicazi», nə «Hüseyni», nə «Nəva»-bilirəm. Neyləyim?. Vəzir ona anladır ki, elə şah özü də musiqinin qayda-qanunlarından xəbərsizdir. Sən oxu, əgər şah muğamın adını soruşsa, mənə tərəf bax. Bir barmağımı göstərsəm «Rast», iki barmağımı göstərsəm «Düghah», üç barmağımı büksəm «Segah», dörd barmağımı qatlasam «Çahargah» de. Belə də edirlər. Xanəndə istədiyini oxuyur. Hər oxuyub qurtarandan sonra şah muğamın adını soruşur və naşı xanəndə də vəzirin verdiyi işarəyə əsasən adları deyir. «Çahargah»ı oxuyub başa çatdırandan sonra şah xanəndəyə yenə oxumasını əmr edir. O yenə ağzına gələni oxuyur. Şah deyir:

«Bəs bunun adı nədir? Xanəndə vəzirə sarı baxır. Ancaq irəlincədən danışılmış işarələr qurtardığından vəzir başını aşağı salıb boynunu qaşır. Bunu da növbəti işarə hesab edən xanəndə:

«Şah, bunun adı «boyungah»dır, – deyir. Cahillikdə ondan geri qalmayan şah: «Bunu bir də tamam oxu. Çox yaxşı muğamdır» deyir. Məclisdəkilər bir tərəfdən xanəndənin səfəhliyinə, bir yandan da şahın axmaqlığına dodaqaltı istehza ilə gülürlər.<sup>1</sup>

«Kəşfül-həqiqeyi-məsnəvi»də musiqi ilə bağlı üçüncü hissə daha qiymətlidir. M.M.Nəvvab burada şer dili ilə muğamlar, şöbələr və guşələrin təsnifatını verir. Aşağıda həmin hissənin bütünlükdə tərcüməsini gətiririk:

**Şəriət qanunlarına görə öyrənilməsi və öyrədilməsi caiz, hətta vacib sayılan, ancaq təcrübə olaraq ifa edilməsi haram sayılan musiqi elmi, muğamat, onun şöbə və guşələrindəki bəzi istilahlardan bəyanı.**

**Musiqi elmini bilsən rəvadır.**

**(Çünkü) sənin məqsədin elmdir, xanəndəlik deyil.**

<sup>1</sup> Bax: «Kəşfül-həqiqeyi-məsnəvi». III hissə, əlyazma.

Dörd ünsür olduğu dörd də məqam var  
 Üç doğulanla birgə yeddi ad edir.  
 Bu üçü o dördə vursan  
 Hasilə on iki olar.  
 Beləliklə on iki muğam de ki,  
 Sənə belə bir sirr aydın olsun:  
 Şöbələrinin sayı iyirmi dördür.  
 Qırx səkkiz güşəsi məşhurdur  
 Altı bəhri və üsulu var. (Hamısı birlikdə) doxsan edir  
 Qəbul edirsənsə, bir-bir deyim.  
 Avazların (sayı) on beşə çatır,  
 Bu qaydaların əldən buraxma.

### Muğamların adları

Bil ki, birinci «Rast», ikinci «Üşşaq»dır.  
 «Busəlik», «Hüseyni», həmçinin «İsfahan»  
 Daha sonra «Zəngülə», «Rahəvi» gəlir, əzizim.  
 (Sonra) «Büzürk», «Əraq», «Şadhiz» gəlir.  
 «Nəva» və «Hicazi» kiçikdir.  
 On iki muğam bunlardır, ey pak iş görməyi sevən insan.

### Şöbələrin adları

«Mübərrəh», «Zabul», «Səda»,  
 «Mütəhəyyar», «Nişapur»,  
 Daha sonra «Üzzəl» və «Əcəm»,  
 Həmçinin «Nohəftə», «Bəyat», «Nə'əm»  
 Sonra «Məğlub», «Mahur», «Hisar»dır.  
 «Əşirən», «Ərəb», «Xara»m da say.  
 «Pəncgah», «Düqah», «Çahargah»,  
 Həm «Humayun», «Tərkib», «Segah»(da var).  
 «Müxalif»i, sonra da «Neyriz»i oxu.  
 Bunlardan sonra isə güşələri yaxşı bil.

### Güşələrin adları

Güşələri «Sürur»lə (sevinclə) oxusan,  
 Sonra «Məstana» olanlara «Heyrət»lə bax keç,  
 «Sipehr»i, «Zənzəm»i, «Novrəs»i də say  
 «Kəbir» və «Fəth»i də ürəyində saxla.  
 «Nəhavənd»i və «Çəkavək»i də hesaba al.  
 «Xocəstə», «Fərəh»dir bunları tez tap.

«Təxtgah», «Qəsr», «Ouc», «Əbd», «Raz»,  
 «İqbal», «Tuf», «Türk», «Saz»da var.  
 «Xürrəm», «Əfzun», «Madə», «Xosrovi»,  
 «Şahənşah» və «Şəhidar» da eşit.  
 «Hüsn», «Nur», «Rah»,  
 «Mə'ruf»la, «Bəstəniqar» da var.  
 «Eşq», «Zir», «Xürrəm», «Nab», «Sər».  
 Sonra «İşrətgah» və «Nazik»dən xəbər tut.  
 «Güşad», «Mehtər», «Ağuşdar»  
 «Xürrəm» və «Əbd» yadigar qalsın.  
 Sonra «Həziz», «Hudi», «Həsir»,  
 Daha sonra «Rübayəndə» gəlir, yadda saxla.

### Avazların adları

«Şur», «Şahnaz», «Gəndaniyyə»,  
 «Şüştər», «Səlmək», «Mənsuriyyə»,  
 «Mavəənnəhr», sonra da «Hacıban»,  
 «Bəxtiyar», «Fovq»,  
 «Mayə», «Bali-kəbutər», «Nehriz»,  
 Sonra «Səfil» və «Novruz» gəlir  
 Bunların bəzisi «ouc»(yüksək),  
 bəzisi «həziz»dir (alçaq).  
 ya «zir»(yüksək), ya «bəm»dir(aşağı), ya da «tul»(uzun),  
 ya «əriz»dir(geniş)  
 ya «miyanxana»(orta məqam), ya «əsfəl»(aşağı pilla)olar  
 ya «şəşdəng» olar ki, o çox mükəmməldir.  
 Ey pak yollu, bütün bu bəhr və üsullara görə  
 Dəstgahlar müxtəlifdir.  
 Kim (bunları) yaxşı bilsə, bilik sahibi olar.  
 Bütün qaydalar onun qarşısında açılar.  
 Bütün bu qaydalar və tərkiblər  
 Baş çıxan üçün asandır, vəssalam.  
 Nə lazım idisə, Nəvvab dedi  
 (Sən də) yadda saxla və qoyma gizli qalsın».<sup>1</sup>

M.M.Nəvvabın musiqi elmi və ifaçılığı sahəsindəki fəaliyyət ixtisusilə maraqlıdır. Keçən əsrin 80-cı illərində Mir Möhsün Nəvvab məşhur xanəndə Hacı Hüsü ilə birlikdə Şuşada «Musiqiçilər məclisi» yaratmışdır. Bu məclisdə musiqi

<sup>1</sup> «Kəşfül-həqiqeyi-məsnəvi». III hissə, əlyazma. Əsərdən verilən parçaların fars dilindən tərcüməsi R.Hüseynovundur.

sənətinin estetik problemləri, xanəndələrin ifa üsulu, klassik muğamları müşayiət edən şerlər və digər problemlər müzakirə edilmişdir. bu məclisə öz dövrünün məşhur xanəndə və musiqiçiləri – Hacı Hüsü, Məşədi Cəmil Əmirov, İslam Abdullayev, Cabbar Qaryağdı oğlu, Seyid Şuşinski, Sadıxcan və başqaları daxil idi. Bir çox musiqiçilər ilk təhsillərini məhz bu məclisdə almışlar.

Məşədi Cəmil Əmirov savadlı musiqiçi olmaq niyyətilə görkəmli musiqişünas M.M.Nəvvabın yanına gəlmişdir. O, musiqi nəzəriyyəsi dərslərini Nəvvabdan almış, onun musiqi məclislərində fəal iştirak etmişdir.

Digər məşhur xanəndə İslam Abdullayev ilk musiqi təhsilini Nəvvabın xanəndə məclisində almışdır. İslamın gözəl səsə və istedadla malik olduğunu bilən M.M.Nəvvab şəxsən özü onu yanına dəvət etmişdir. Elə o vaxtdan da İslam həyatını həmişəlik musiqi ilə bağlamışdır.

Seyid Şuşinski də Nəvvabdan Şərqi muğamlarının və xalq musiqisinin incəliklərini öyrənmişdir. Nəvvabın məktəbində iki ildən artıq oxuduqdan sonra Nəvvab ona xalq məclislərində və musiqi axşamlarında çıxış etməyə icazə vermişdir.

C.Bağdadbəyov öz xatirələrində M.M.Nəvvab ilə görüşü barədə yazırdı: «Nəvvab az gülən, vüqarlı, mehriban, xeyirxah bir şəxs idi. Bir gün Nəvvabın yanında idim. Bir çox qəzələrdə anlamadığım kəlmə və cümlələrin mənasını öyrənib yazırdım. Bu halda çox təmiz geyinmiş və paltarından Məkkə ətrinin qoxusu gələn bir dərviş gəlib dedi: «Ağayi, mənim bir gözəl qəzəlim vardır. Amma bazarda oxumaqdan ehtiyat edirəm. Xahiş edirəm ki, qulaq asasınız, hərgah siz qəbul etsəniz, mən də bazarda oxuyaram.<sup>1</sup> Nəvvab dərvişin pəstən oxumasına izn verdi, o da bu qəzəli «Mirzə Hüseyn Segah» ilə oxumağa başladı. Nəvvab dərvişin qəzəlinə qulaq asıb, bir qədər güldükdən sonra, hər yerdə oxumağına izn verdi».<sup>2</sup>

Həmin xatirələrdə deyilirdi ki, Nəvvab musiqini inkişaf etdirmək məqsədilə müctəhid Fazil İrəvaniyə<sup>1</sup> müraciət etmiş, ondan musiqi işləri ilə əlaqədar rəsmi surətdə icazə almaq istəmişdir. Lakin Fazil İrəvani çalğıya və zəngulə ilə oxumağa izn verməmişdir. Nəvvab məscid mollalarının katiibi olub, iqtisadi cəhətdən mollalardan asılı olmasına baxmayaraq, müctəhidin kafi olmayan cavabından yenə də qorxmamış, əlaltından səsi olan cavanlara qəzəllər verib muğam öyrətmiş, dərvişlərə isə açıqdan-açığa məsnəvi, rast və qeyri muğamatlar təlim etmişdir.

M.M.Nəvvab əsərlərinin birində fars dilində belə yazmışdır:

«Nəvvab nə yazdısa doğruluq və həqiqət üçün yazdı, öz nəfsi üçün yazmadı».

M.M.Nəvvab Azərbaycanın musiqi və poeziya beşiyi Şuşa şəhərində uzun ömür sürmüş, yaratmış, böyük elmi və bədii irs qoyub getmişdir. M.M.Nəvvab 1918-ci ildə Şuşada 85 yaşında vəfat etmişdir. Hər il Şuşada Cıdır düzündə musiqi festivalları keçirilirdi, ənənəvi Vaqif poeziya günləri bayram edilirdi. Belə günlərdə M.M.Nəvvabın ədəbi və musiqi məclisləri yada düşürdü. Cıdır düzündə onun adı ilə bağlı kahada ədəbi məclislər keçirilirdi. M.M.Nəvvabın qəbri də Cıdır düzündə idi. Cıdır düzünə gələnələr bu torpağın oğlu Mir Möhsün Nəvvabın xatirəsini yad etmək üçün onun abidəsi önünə gül-çiçək qoyurdular. M.M.Nəvvab gülləri, çiçəkləri və onların rəsmlərini çəkməyi çox sevərdi.

<sup>1</sup> Hörmət əlaməti olaraq, Nəvvabı «Ağa, Ağayi» çağırırdılar.

<sup>2</sup> Bağdadbəyov C. Göstərilən olyazma.

<sup>1</sup> O dövrdə Fazil İrəvani Zaqafqaziya müsəlmanlarının dini qanun və ehkamlarını başa salan, onları şərh edən baş ruhani idi.

## ÜÇÜNCÜ FƏSİL

### MİR MÖHSÜN NƏVVABIN «VÜZUHÜL-ƏRQAM» RİSALƏSİ<sup>1</sup>

*«Bu risaləni yazmaqda məqsəd millətin qüvveyi  
elminin izdiyarıdır. Qeyri bir məqsədimiz yoxdur».*

M.M.NƏVVAB

Mir Möhsün Nəvvab «Vüzuhül-ərqam» (yəni rəqəmlərin izahı, aydınlaşdırılması deməkdir) risaləni 1884-cü ildə Şuşada 52 yaşında, yaradıcılığının kamil dövründə yazmışdır. Risalə yalnız 1913-cü ildə Bakıda Orucov qardaşlarının mətbəəsində çap edilmişdir.<sup>2</sup> O dövrdə «Vüzuhül-ərqam» Azərbaycan musiqisi barədə Azərbaycan dilində əski əlifba ilə yazılmış və nəşr olunmuş yeganə risalə idi. Risalədə fars və ərəb dillərində yazılmış parçalar da vardır.

Qeyd etmək lazımdır ki, ümumən Şərqdə risalələrin artıq az yazılan bir dövründə Şuşada belə bir əsərin yaranması xüsusi maraqlıdır. Şuşada orta əsr muğam nəzəriyyəsinin ənənələri M.M.Nəvvabın «Vüzuhül-ərqam» risaləsində

<sup>1</sup> Əlimizdə olan M.M.Nəvvabın 1913-cü ildə çıxan «Vüzuhül-ərqam» kitabının bu nüsxəsi musiqi tarixçimiz Ağalar bəy Əliverdibəyova məxsus idi. Onu bizə Ağalar bəyin böyük oğlu indi mərhum Nazim müəllim Əliverdibəyov əsər üzərində işləmək arzusunda olduğumuzu bilərkən təqdim etmişdir ki, ona bunun üçün həmişə minnətdarıq.

<sup>2</sup> «Vüzuhül-ərqam» risaləsinin akademik nəşri Bakıda «Elm» nəşriyyatında 1989-cu ildə bizim tərəfimizdən hazırlanmış çap edilmişdir. «Vüzuhül-ərqam»ın bu nəşrinin redaktoru N.Əliverdibəyovdur. (Risalə həm də «Qobustan» toplusunun 1976-cı il 3-cü nömrəsində bir sıra ixtisarlara çap edilmişdir). qeyd etmək istərdik ki, Nəvvabın 1913-cü ildə Bakıda Orucov qardaşlarının mətbəəsində çap etdirdiyi «Vüzuhül-ərqam» risaləsinin sonunda rus dilində bir vərəq verilmişdir. Həmin vərəqdə müəllifin adı «Nəvvab Mir Moxsin ibni Qadji Seid Axmed Şuşinskiy», əsərin adı isə «Музыкальное искусство» kimi təqdim edilmişdir. Bəlkə elə ona görə bir sıra musiqi mənbələrində M.M.Nəvvabın əsərinin adı «Vüzuhül-ərqam» deyil, «Музыкальное искусство» kimi verilmişdir.

öz əksini tapmışdır. Çox əlamətdardır ki, dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyov «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» tədqiqatında Azərbaycanın dünyada məşhur musiqişünasları Səfiyyəddin Urməvi və Əbdülqadir Marağaidən sonra məhz M.M.Nəvvabın adını çəkmiş və onun «Vüzuhül-ərqam» risaləsində yaxın Şərqi xalqlarının qədim musiqisindən bəhs olduğunu qeyd etmişdir.<sup>1</sup>

«Vüzuhül-ərqam» risaləsi tarixi ənənələri davam etdirməklə bərabər, orta əsr risalələrindən fərqlənirdi. Risalədə musiqinin əmələ gəlməsi, onun təbabətlə əlaqəsi, şeirlə muğamın bağlılığı, estetika məsələləri, səsin akustikası, dəstgahların tərkibi, muğamlarda rəqəmlərin izahı kimi məsələlər, o cümlədən ayrı-ayrı muğamların adları, musiqi alətləri haqqında məlumat verilmişdir.

M.M.Nəvvab «Vüzuhül-ərqam»da orta əsr risalələrində geniş işıqlandırılmış bu'd (interval), cins (tetraxord), iqa' (ritm) və digər bir çox məsələlərə toxunmamışdır. Onun əsərinin əsas istiqaməti praktiki, təcrübi məqsəd daşmışdır. Bu da əsasən orta əsrlərdən sonra yazılmış risalələr üçün xas idi. Bu risalələr muğamların öyrənilməsi üçün kütləvi dərslik kimi də nəzərdə tutulmuşdur.

«Vüzuhül-ərqam»a məxsus bəzi dini motivlər müəllifin əsas məqsədinin həyata keçirilməsi zəruriliyi ilə əlaqədar idi, bu da elmin, musiqi maarifinin inkişafı ilə bağlı olmuşdur.

M.M.Nəvvabın risaləsi çox yığcam, lakonik olub, ayrı-ayrı hissə və mövzulardan ibarətdir. Qeyd etdiyimiz kimi risalə Azərbaycan dilində əski əlifba ilə yazılmışdı, risalədə fars və ərəb dillərində də parçalar vardır.

M.M.Nəvvab risaləsini fars dilində yazmış, Zaqafqaziya müsəlmanlarının baş ruhanisi Fazil İrəvaniyə verilən, qeyri-adi sualla epiqrafla başlamışdır: «Musiqi elmində məharəti olub, özü xanəndəlik etməyən, müğənniliyi və təğənnini haram sayan bir şəxs elmi məqsədlə musiqidən istifadə etsə,

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, Azərb. EA, 1950, s.18.

onu yadda saxlasa, tədris etsə, çap etsə, yazsa, satsa, yazıb öz kitabxanasında saxlasa-caizdir, ya yox?».

F.İrəvaninin cavabı belə idi: «Musiqi elmini öyrətmək və öyrənməyin eybi yoxdur, hətta vacibdir. Amma onu təcrübədə işlətmək caiz deyil».<sup>1</sup>

Risalədə Fazil İrəvaninin cavabının altında onun möhürünün surəti də verilmişdir.

M.M.Nəvvab belə bir hörmətli şəxsin imzasını aldıqdan sonra yenə də musiqi sənətinə və yazdığı əsərə bəraət qazandırmaq məqsədilə risaləni «Ruhani qardaşlarına» müraciət ilə başlayır.

«Ruhani qardaşların hüzuruna ehtiramla ərz-əhval edir bəndeyi aciz Nəvvab Mir Möhsün Ağamirzadə Qarabağı, o əşxaslar ki, iltifat nəzərilə bu fəqərəyə mülahizə buyuracaqlar, güman etməyələr ki, bəndeyi-acizin məqsudi bu bəyanətin iqdamından odur ki, onun istemalını caiz və hərəmiyyətini halal bilirik».<sup>2</sup>

Mir Möhsün Nəvvab «Ruhani qardaşlarına bildirir ki, musiqi elmi ilə «qüdrətli və bacarıqlı alimlər məşğul olmuşlar. Bütün dövrlərdə, əsrlərdə onlar «elmin ləzzətini dünyanın cəmi ləzzətindən artıq hesab etmişlər».

Müəllif qeyd edirdi ki, bu risaləni yazmaqda «bizim də elmiyyədən savayı bir niyyətimiz yoxdur». M.M.Nəvvabın yaşadığı dövrü, dini ehkamların irəli sürdüyü tələbləri nəzərə alsaq, onun bu fikrinin müasirliyi və mütərəqqiliyi tam aydın olar.

M.M.Nəvvabın müasiri Mirzə Fətəli Axundovun artıq xrestomatik olan sözlərini yada salaq: «nəqamat çalma, haramdır, nəqamata qulaq asma, haramdır, nəqamat öyrənmə, haramdır, teatr, yəni tamaşaxana qayıрма, haramdır, teatra getmə, haramdır, rəqs etmə, məkrühdür, rəqsə tamaşa etmə, məkrühdür, saz çalma, haramdır, saza qulaq asma, haram-

dır, şətrənc oynama, haramdır, nərd oynama haramdır, rəsm çəkmə, haramdır, evdə heykəl saxlama, haramdır».<sup>1</sup>

Belə bir «haramlıq» mühitində M.M.Nəvvabın millətin geri qalması barədə təəssüflə dediyi aşağıdakı sözlər necə də təbii səslənir: «...Cəmi millətlər qərribə olan elmlər və əcəbə olan sənətlər ixtira etməklə tərəqqeyi-tam tapıb, özlərini məqam rüfətə yetiriblər. Amma bizim millətimiz o elmlər ki, onların əlindədir, bitamam tərək etməklə mədəniyyət aləmindən uzaqlaşıb və millətlərdən geri qalıblar və elmlər bilmərrə mündəris olub xatirələrdən məhv və fəramuş olub».<sup>2</sup>

M.M.Nəvvabın fikrinə, hər bir alim hər bir vaxt «əhli-islamın içində mövcud» olan elmlərə bir şey artırmalıdır, əgər qüdrəti yoxdursa, heç olmasa o elmin üzünü olduğu kimi köçürüb onun itib-batmasına yol verməməlidir. O qeyd edir ki, musiqi elmi haqqında Pifaqor, Aristotel, Əflatun, Fərabı, İbn-Sina yazmışdır. Bu da kifayətdir. Lakin təzə öyrənənlərə onların yazdıqları mürəkkəb olduğu üçün o, özünün kiçik risaləsini oxuculara təqdim etmişdir.

Risalənin müxtəlif yerlərində məşhur musiqi alimlərinin adları çəkilir və onların həyatından epizodlar, rəvayətlər danışılır. Bu onu göstərir ki, M.M.Nəvvab Pifaqor, Aristotel, Əflatun, Fərabı, İbn Sina, Səfiyyəddin Urməvi və digər dahi alimlərin yaradıcılığına yaxından bələd olmuşdur. Məsələn, risalədə Aristotelin 70 yaşında bərbəd alətində çalmağı öyrənməsi epizodu nəql olunur. Guya şagirdləri Aristotələ demişlər ki, «bu sininizdə cənabınıza layiq deyil ki, bərbəd çaləsiz. Ərəstu buyurdu ki, o vaxt bana ləyaqəti yoxdur ki, bir məclisdə olam, onlar bu elmi bilələr, amma mən bilməyəm, mat-mat baxam».<sup>3</sup>

Mir Möhsün Nəvvabın «Vüzuhül-ərqam» risaləsinin nəzəri hissəsi muğamlara, onun hissələrinə, şöbələrinə, avazlarına, guşələrinə və rəqəmlərin izahına həsr edilmişdir.

<sup>1</sup> «Vüzuhül-ərqam». Bakı, Elm, 1989, s. 27.

<sup>2</sup> Elə orada.

<sup>1</sup> Axundov M.F. Əsərləri, II c., Bakı, Azərneşr, 1961, s. 51.

<sup>2</sup> «Vüzuhül-ərqam», s. 28.

<sup>3</sup> Elə orada.



Risalədə cədvəllər də verilmişdir. Birinci iki cədvəldə musiqi terminləri, muğamların registri, şöbə və guşələri göstərilmişdir. O biri cədvəldə dörd elementin—odun, havanın, suyun və torpağın dərəcələri, həmçinin onlara müvafiq gələn səslər göstərilmişdir. Axırncı iki cədvəl bilavasitə muğam ifaçılıq sənətinin xüsusiyyətləri və məsələləri ilə bağlıdır.

«Vüzuhül-ərqam» risaləsinin ən böyük və mərkəz hissəsi muğamlar və onların quruluşu haqqındadır. Risalənin bu hissəsində muğamlar ilə əlaqədar rəqəmlər verilir və onların izahı gətirilir. «Vüzuhül-ərqam» ərəbcədən tərcümədə elə rəqəmlərin izahı deməkdir. Nə üçün müəllif risaləni belə adlandırmışdır? Məhz ona görə ki, əsrlər boyu musiqi riyaziyyat elmi ilə sıx əlaqədə olmuş, inkişaf etmişdir. Əgər biz orta əsr risalələrinə müraciət etsək və elə bu tədqiqatda təhlil etdiyimiz Səfiyyəddin Urməvinin risalələrini, xüsusilə də «Şərəfiyyə»ni yada salsaq, bunun həqiqətə uyğun olduğunu görərik.

Risalədə M.M.Nəvvab muğamlarla əlaqədar 4,7,12,24,48 rəqəmlərini izah edərək yazırdı ki, 4 sout, 7 pərdə, 12 məqam, 24 şöbə, 48 guşə və 15 avaz var ki, onların bəziləri ouc (zil – Z.S.), bəzisi isə həzizdir (bəm – Z.S.).

Risalədəki 1-ci cədvəldə musiqi elminin terminləri, şöbələri, guşələri, oucu və həzizi verilmişdir. Müəllif bu cədvəldə 12 muğamın adını belə ardıcılıqla qeydə almışdır. 1) Rast. 2) Uşşaq. 3) Busəlik. 4) Hüseyini. 5) İsfahan. 6) Zəngülə. 7) Rəhab. 8) Büzürk. 9) Əraq. 10) Kuçik. 11) Nəva. 12) Hicazi. (Müəllif risalədə 12 muğamı 12 lad mənasında işlətməmişdir). Bu cədvəlin sərlövhəsi fars dilində verilmişdir. Cədvəldə deyildiyi kimi, 12 muğamın, 24 şöbənin, 48 guşənin və 15 avazın adı gətirilmişdir. Zildə olan muğamlar c hərfi ilə, həzizdə olanlar z hərfi ilə, orta registrdə olan muğamlar isə zc hərfləri ilə qeyd edilmişdir. Bir çox bölgülər boş buraxılmış, qeydə alınmamışdır. 1-ci cədvəlin ardı o biri səhifədə 2-ci cədvəldə verilmişdir. İndi biz bu cədvəlləri sizə təqdim edirik.

*1-ci cədvəl*

Musiqi elminin terminləri, şöbələri, guşələri, oucu və həzizi

Muğamat	Ouc, həziz	Şöbələr	Ouc, həziz	Şöbələr	Ouc, həziz	Guşələr	Ouc, həziz
Rast	ouc		C	Pəncgah	Z	Məstəna	
Uşşaq	Z	Mübərrəh	ZC	Nəəm	Z	Sipehr	
Busəlik	C	Səba		Əşiran		Zənzəm	
Hüseyini	C	Mütəheyir		Düğah		Heyrət	
İsfahan		Nişapur		Neyriz		Nəhavənd	
Zəngülə		Üzzal		Çahargah		Çəkavək	
Rəhəvi	Z	Əcəm		Ərəb		Xocəstə	
Büzürk		Nöhəft		Humayun		Fərəh	
Əraq	C	Məğlub		Müxalif		Novrəs	
Kuçik		Bayatı		Rəkəb		Sürur	
Nəva	Z	Mahur		Xara		Kəbir	
Hicazi	C	Hisar		Segah		Fəth	

## Musiqi elminin terminləri və onların guşələri

Guşələr	C	Guşələr	Z	Guşələr	C	Avazlar	Avazlar
Təxtəgah	Z	Nur	C	Əbd	Z	Gərdaniyyə	Balikəbutər
Qəsr	Z	İşarətgah	C	Raz		Novruz	Bəxtiyari
Ouc		Zir		Xürrəm		Mənsuriyyə	Fövq
İqbal		Hal		Nazik		Şur	
Tuf		Həsir		Güşad		Şahnaz	
Xürrəm		Mə'ruf		Həziz		Mavərənnəhr	
Hüsn		Hudi		Mehtər		Güvəşt	
Əfzun		Sər		Rübayəndə		Səfil	
Şahəşah		Xosrovi		Ağuşdar		Şüştər	
Rah		Saz		Nar		Səlmək	
Mədə		Türk		Eşq		Mayə	
Şəhidar		Bəstəniqar		Sazkar		Hacıyan	

M.M.Nəvvab risalədə yazırdı ki, bəziləri «Kuçik»i «Zirəfkənd» hesab edirlər. «Sahibi ədvar», (Nəvvab burada «Kitabül-ədvar» risaləsinin müəllifi Səfiyyəddin Urməvini nəzərdə tutmuşdur. – Z.S.) «Səlməy»i «Zəngulə» adlandırır. Amma çoxları «Səlməy»in avazdan olduğunu qeyd edirlər.

Risalənin digər hissəsində M.M.Nəvvab 12 muğamın adını belə ardıcılıqla vermişdir. 1) Üşşaq. 2) Nəva. 3) Busəlik. 4) Rast. 5) Əraq. 6) İsfahan. 7) Zirəfkənd. 8) Büzürk. 9) Zəngulə. 10) Rahəvi. 11) Hüseyini. 12) Hicazi.

Göründüyü kimi, cədvəldən fərqli olaraq, bu siyahıda «Kuçiy»in yerinə «Zirəfkənd» verilmişdir.

M.M.Nəvvabın verdiyi siyahıda yalnız avazların sayı muğam sənətində qəbul edilmiş sayla düz gəlmir. Onun cədvəldə göstərdiyi 15 avaz aşağıdakılardır:

1) Gərdaniyyə. 2) Novruz. 3) Mənsur. 4) Şur. 5) Şəhnaz. 6) Mavərənnəhr. 7) Gəvəşt. 8) Səfil. 9) Şüştər. 10) Səlmək. 11) Mayə. 12) Hacıyuni. 13) Bali-Kəbutər. 14) Bəxtiyari. 15) Fövq.

Musiqişünaslar isə avazların sayını həmişə altı göstərmişlər. Bu avazlar aşağıdakılardan ibarətdir: Şəhnaz, Mayə, Səlmək, Novruz, Gərdaniyyə və Gəvəşt.

Maraqlıdır ki, bu cədvəldə verilən muğamların, şöbələrin, guşələrin adlarını M.M.Nəvvabın «Kəşfül-Həqiqeyi-məsnəvi» əsərində şerlə verilən adlarla tutuşdurduqda, bəzi fərqlər müşahidə olunur. Məsələn, «Vüzuhül-ərqam»ın birinci cədvəlində 12 muğamın siyahısında «Kuçik» muğamının yerinə şerdə «Şadhiz» verilmişdir. Qeyd edək ki, elə risalənin mətnində də müəllif «Kuçik»in əvəzinə «Zirəfkənd» muğamını göstərmişdir.

Şöbələrin adlarında da dəyişiklik vardır. Məsələn, Rəkəb yerinə Tərkib, Mütəhəyyər-Təhəyyür kimi verilmişdir.

«Vüzuhül-ərqam»da olan «Şəhid» və «Ağuş» guşələri şerdə «Şəhidar» və «Ağuşdar» kimi getmiş, «Xürrəm» və «Əbd» guşələrinin adları şerdə iki dəfə verilmiş, «Sazkar» guşəsi isə şərə düşməmişdir.

Avazların adlarında da bəzi dəyişikliklər müşahidə olunur. Məsələn, şerdə «Mənsuriyyə», cədvəldə «Mənsur», şerdə

«Hacıban», cədvəldə «Hacıyan» kimi getmişdir. Şərdə verilən «Mehrxid» cədvəldə ümumiyyətlə yoxdur, cədvəldə verilən «Gəvəşt» isə şəra düşməmişdir.

Qeyd edək ki, avazların sayı 15 yox, 6-dır. Nəyə əsasən M.M.Nəvvabın avazların sayını 15 hesab etməsi məlum deyildir.

M.M.Nəvvab «Kəşfül-həqiqeyi-məsnəvi»də şərlə verilən təsnifatın girişində qeyd edirdi ki, 12 muğam, 24 şöbə, 48 guşə və 6 bəhr-üsulla bu təsnifat cəmi 90 addan ibarətdir.

Guşələrin adlarının sayı on üç rəqəmindən başlayaraq risalənin digər cədvəlində verilmişdir. Birinci cədvəlin ardı olan bu cədvəldə musiqi elminin terminləri və onların guşələri verilmişdir. Onu da demək lazımdır ki, 48 guşənin adına biz ilk dəfə M.M.Nəvvabın risaləsində rast gəlirik.

M.M.Nəvvab risalədə qeyd edirdi ki, muğamatın əvvəli dörd pərdədir ki, o da «ənasiri-ərbəə»yə uyğundur. Dörd nəğmənin arası üçdür və ona «məvalidi-sələsə» deyirlər ki, bu da üç yeni əmələ gələn ünsürün birləşməsindən meydana çıxır. Elə ki, dörd ənasiri üç məvalidə zərb edərsən, hasili 12 olur, onların da adları cədvəldə verilmişdir. Həmin cədvəli sizə təqdim edirik.

### 3-cü cədvəl

<b>Dərəcəyi-nar</b>	<b>souti-zir</b>
<b>Beynəhuma</b>	<b>ouc</b>
<b>Dərəcəyi-hava</b>	<b>souti-müsəlləs</b>
<b>Beynəhuma</b>	<b>miyanxana</b>
<b>Dərəcəyi ab</b>	<b>souti-bəm</b>
<b>Beynəhuma</b>	<b>həziz</b>
<b>Dərəcəyi-xak</b>	<b>souti-rabea</b>

Bu cədvəldə «ənasiri-ərbəəyə» uyğun dərəcələr öz əksini tapmışdır. Risalənin 1-ci cədvəlindən sonra gələn mətn hissəsində də bu barədə məlumat verilmişdir. Risalədə bu sistemin izahına və şərhinə yer ayırmış müəllif, görünür, ona böyük

əhəmiyyət vermişdir. Bu, «Kəşfül-həqiqeyi-məsnəvi»də də öz əksini tapmışdır.

Bu cədvəl iki hissədən ibarətdir. Birinci hissə, deyildiyi kimi «ənasiri-ərbəə»yə və «məvalidi-sələsə»yə uyğun olan dərəcələrin bölməsindən ibarətdir. İkinci hissə isə bu dərəcələrə uyğun olan səslərin registr ucalığıdır. Məsələn, nar (od) dərəcəsi «sovti-zir», hava dərəcəsi «sovti-müsəlləs», ab (su) dərəcəsi «sovti bəm, xak (torpaq) dərəcəsi «sovti-rabe»dir, IV səsdir. O, od ilə hava dərəcələri arasındakı səsləri «miyanxana», su ilə torpaq arasındakı səsləri isə «həziz-bəm» adlandırmışdır.

M.M.Nəvvab qeyd edirdi ki, bütün melodiya və səsləri yeddi pərdədə qurmaq olar. Belə ki, onların hamısı göstərilən dərəcələrlə bağlıdır. Bir dərəcədən başlayıb, münasib pərdədə gəzişməklə yenə həmin pərdəyə qayıdıb seçilən nəğməyə münasib şərlər oxumaq lazımdır.

M.M.Nəvvab «Vüzühül-ərqam» əsərində çox vacib bir məsələyə də toxunmuşdur. Onun fikrincə, «ifa olunan musiqinin bir parçası xaric ahəngdir. Bu səbəbdən ki, musiqiçilərin əksəri «Çahargah»ı əsl nəğmə (yəni –muğam-lad – Z.S.) hesab edirlər, halbuki o, şöbələrdən biridir. «Şahnaz»ı on iki nəqamatdan bilirlər. O halda ki, avazdandır. «Mahur»u əsl nəğmə zənn edirlər, halbuki şöbələrdəndir. Həmçinin «Düghah»ı, «Humayun»u, «Müxalif»i, «Məğlub»u, «Üzzal»ı əsl nəqamatdan zənn edirlər».

Ümumiyyətlə əsrlər boyu muğamların quruluşu, tərkibi, onların sabitliyi, dəyişməzliyi müxtəlif mübahisələrə səbəb olmuşdur. Zənnimizcə, bu mübahisələri doğuran əsas səbəb muğam sənətinin improvizə xüsusiyyətilə bağlıdır. İllər keçdikcə muğam da dəyişmiş, hər bir ifaçı ona yeni pərdələr, xallar əlavə etmiş, bəzi pərdələr isə tamamilə yaddan çıxıb yox olmuşdur. Həmçinin şöbələrin bəzisi muğamlara, muğamların özü isə şöbə və hətta guşələrə çevrilmişlər. Məsələn, M.M.Nəvvabın risalədə verdiyi əsas muğamlar arasında hazırda ifa olunan «Segah», «Çahargah», «Bayatı-Şiraz», «Humayun» və «Şur» kimi muğamları görmürük. Onlar ancaq müəyyən muğamların hissəsi və ya şöbəsi kimi verilmiş-

dir. Əksinə, o vaxtlar çox ifa olunan məşhur «Nəva» muğamı indi əvvəlki şöhrətini itirmişdir.

Mir Möhsün Nəvvab risalədə yaşadığı dövrün məşhur muğamlarının və mahnılarının da siyahısını vermişdir. Biz də bu siyahı ilə sizi tanış etmək istəyirik:

1) Rast. 2) Pəncgah. 3) Vilayəti. 4) Mənsuriyyə. 5) Novruz. 6) Xara. 7) Raki-hindi. 8) Əraq. 9) Azərbaycan. 10) Hicazi. 11) Məvərnəhr. 12) Novruz-ərəb. 13) Novruz-əcəm. 14) İsfahanək. 15) Feili. 16) Bayati-Şiraz. 17) Əbülçəp. 18) Hacıyuni. 19) Sarənc. 20) Şüştər. 21) Məsnəvi-Səqil. 22) Məsnəvi-Xəfif. 23) Çəpani. 24) Şur. 25) Şəhnaz. 26) Əşiran. 27) Zəngi-şotori. 28) Kərkuki. 29) Zəmin-xara. 30) Simayi-şəms. 31) Bayati-Türk. 32) Bayati-Qacar. 34) Bali-Kəbutər. 35) Əşiran-dilkəş. 36) Çahargah. 37) Segah. 38) Dügah. 39) Zəbul. 40) Hindi. 41) Suzigudaz. 42) Hisar. 43) Muxalif. 44) Məğlub. 45) Lori. 46) Rəhab. 47) Humayun. 48) Tərkib. 49) Üzzal. 50) Bağdadi. 51) Əfşari. 52) Nəva. 53) Nişapur. 54) Dəramidi-Şəhnaz. 55) Busəlik. 56) Hüseyini. 57) Heyratı. 58) Kabuli. 59) Səlmək. 60) Xarəzmi. 61) Üşşaq. 62) Maye. 63) Leyli-Məcnun. 64) Nəleyi-zənburi. 65) Bayati-Kürd. 66) Bayati. 67) Dəşti. 68) İbrahimi. 69) Şah Xətai. 70) Zəngülə. 71) Zənguleyi-mütəradifi. 72) Feyruz. 73) Neyriz. 74) Məsihi. 75) Osmani. 76) Dağıstani. 77) Şikəsteyi-Şirvan. 78) Qarabağı. 79) Kərəmi. 80) Koroglu. 81) Sədainaqusi. 82) Səbz-dərsəbz.

Nəvvab qeyd edir ki, bunları telli alətlə və ya səslə, ya da başqa alətlər vasitəsilə ifa etmək olar. Artıq hal-hazırda bu siyahıdakı mahnı və muğamların bir çoxu heç ifa edilmir.

«Vüzuhül-ərqam» risaləsinin qiymətli hissələrindən biri muğam dəstgahlarının quruluşu haqqında olan bölmədir. M.M.Nəvvab ilk dəfə olaraq altı muğam dəstgahının – Rast, Mahur, Şəhnaz, Rəhavi, Çahargah, Nəvanın quruluşunu, hansı şöbələrdən ibarət olmasını göstərmişdir. Biz də bu muğam dəstgahlarını sizə təqdim edirik.

Rast dəstgahı. – Rast, Pəncgah, Vilayəti, Mənsuriyyə, Zəmin-xara, Raki-hindi, Azərbaycan, Əraq, Bayati-Türk,

Bayati-Qacar, Məvərnəhr, Bali-kəbutər, Hicazi, Şəhnaz, Əşiran, Zəngi-şotori və Kərkuki.

Dəstgahı-Mahur. – Mahur, Şur, Əşiran, Dilkəş, Dügah, Zəngi-şotori, Hicazi, Məvərnəhr, Şəhnaz, Hacıyuni, Sarənc, Şüştər, Məsnəvi və Suzi güdaz.

Dəstgahi-Şəhnaz. – Dəramidi-Şəhnaz, Üşşaqi-dəşti, Səlmək, Maye, Leyli-Məcnun, Əbül-çəp, Şah Xətai, Azərbaycan, Əraq və Hicazi.

Dəstgahi Rəhavi. – Rəhab, Humayun, Tərkib, Üzzal, Bayati-türk, Bayati-Qacar, Zəmin-xara, Məvərnəhr, Bali-Kəbutər, Hicazi, Bağdadi, Şəhnaz, Azərbaycan, Əraq, Əşiran, Zəngi-şotor, Osmani, Bayatğı-Kürd, Bayati-Şiraz, Hacıyuni, Sarənc, Şüştər, Məsnəvi-Səqil və Suzi-güdaz.

Dəstgahi-Çahargah. – Çahargah, Segah, Zəbul, Yeddi hisar, Muxalif, Məğlub, Mənsuriyyə, Zəmin-xara, Məvərnəhr, Hicazi, Şəhnaz, Azərbaycan, Əşiran, Zəngi-şotori və Kərkuki.

Dəstgahi-Nəva. – Nəva, Nişapur, Dəramədi-Şəhnaz, Busəlik, Hüseyini, Məsihi, Şəhnaz, Hacıyuni, Bayati-Kürd, Azərbaycan, Əşiran, Zəngi-şotori, Kərkuki, Şah Xətai, Əfşari və Şikəsteyi-Şirvan.

Qeyd etmək lazımdır ki, M.M.Nəvvab elmi ədəbiyyatda muğam dəstgahı termini, anlayışı barədə məlumat verən ilk müəlliflərdəndir. Gördüyümüz kimi, siyahıda «Şur», «Segah», «Bayati-Şiraz» kimi əsas muğamların dəstgahları verilməmiş, onlar yalnız şöbə şəklində göstərilmişdir. Risalədəki cədvəlləri nəzərdən keçirərkən görürük ki, hazırda bəzi muğamların adları bizə məlum deyil, bəziləri isə yerlərini dəyişmişlər. Ü.Hacıbəyovun təsnifatına görə, artıq əsas saydığımız muğamlar M.M.Nəvvabda hələ şöbə, guşə və s. şəklində verilmişdir.

Ü.Hacıbəyov «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» əsərində yazmışdır: «Təbiidir ki, 12 klassik muğamın adı və həmçinin bu muğamların özləri də böyük dəyişikliklərə uğramışdır. Əvvəllər müstəqil hesab olunan muğamlar bəzi xalqlarda şöbə halında keçir və yaxud əksinə, əvvəllər şöbə hesab olunan musiqi sonralar müstəqil muğama çevrilir. Ye-

nə bu qayda ilə muğam və onun şöbələrinin eyni adları ayrı-ayrı xalqlarda müxtəlif mənə ifa edirdi».<sup>1</sup>

Qeyd etmək lazımdır ki, müxtəlif coğrafi zonalarda da həmin dəyişikliklər baş vermişdir. M.M.Nəvvabın göstərdiyi muğamlar əsasən Qarabağ zonasına xas idi.

M.M.Nəvvab risalədə yazırdı ki, musiqi dəstgahlarının, melodiylarının ahəngi ifaçıların qabiliyyətindən asılıdır. Hansı pərdədən başlayıb hansı pərdəyə qədər qalxmaq, hansı pərdəyə, ahəngə modulyasiya etmək və hansı pərdədən enib təsniflərə keçmək muğam ifaçılığının maraqlı və çətin məsələləridir. Təəssüf ki, M.M.Nəvvab əsərdə bu məsələlərdən ətraflı danışmamış, onları ifaçıların özlərinə həvalə etmişdir.

Müəllif risalənin sonunda muğamlara aid bəzi qaydaları ixtisar şəkildə vermişdir. Bu hissədə o, risalənin son iki cədvəlini oxuculara təqdim etmişdir. Bu cədvəllərdə melodiyların, səslərin, şöbə və guşələrin yuxarı-aşağı qalxıb enmələri, başlanğıc və qurtaracaqları verilmişdir. Hər nəgmə, hər melodiya üçün bir pərdə və bir dərəcə müəyyənləşdirilmişdir. Belə ki, hər hansı bir nəgmə, muğam, şöbə, guşə və səs hansı dərəcə və pərdədən başlayırsa, müxtəlif gəzişmələrdən sonra yenə də həmin başlanğıc pərdədə qurtarmalıdır. Bunu risalədəki cədvəldən asanlıqla öyrənmək mümkündür.

Məlumdur ki, tənən, tən, tənətən və tənən sözləri orta əsrlərdə Şərqi klassik musiqi ədəbiyyatında musiqinin ölçüsünü, vəznini, bəhrini göstərən vəzn ölçüsü idi. (Biz bu barədə kitabın I hissəsində danışmışdıq). Risalədəki son iki cədvəl müəllif tərəfindən şərh edilməmişdir. Buna görə 4-cü cədvəlin başlığında verilən «tənən» və s. sözlərin cədvəldəki muğamlarla olan əlaqəsi aydın deyil.

Risalənin 4-cü və 5-ci cədvəllərini təqdim edirik:

### Bəzi nəğmələrin, şöbələrin və guşələrin tənən, tən, tənətən, tənin səsləri ilə verilməsi

Dərəcəyi-nar	Sövti-zir	Mağlub	Mənsuriyyə	Əşjan	Mavərənnəhr	Bayat
				Şah Xətai		Zəngi sətəri
Ouc	Beynəhuma	Hicazi	Əişari			Bayatı-Qacar
		Üzzal		Əraq		Bayatı-kürd
Dərəcəyi-hava	Sövti-müsəlləs			Osmani	Bağdadi	Kərküki
						Azərbaycan
						Tərkibi-novruz
Miyanxana	Beynəhuma	Müxalif		Pəncgah	Zəmin-xara	Bali-Zanguleyi
						kəbutər nəcəbiyari
Dərəcəyi-ab	Sövti-bəm			Kabili	Herat	Hüseyni
		Hisar		Zəminxara		Mahür Heyrat
				Şahnaz		Zirəkənd
Həziz	Beynəhuma	Zabul-segah			Nişapur	Məsihi
		Çahargah		Dərəmədi-şahnaz		Heyli
				Şur		
Dərəcəyi-xak	Sövti-rabea	Lailahillallah		Düqah	Noba	Hümayun
		Sədai-naqusi				Şuştər
				Rəhavi		Suzi-güdəzi-rəng
				Naleyi-zənburi		Bayatı-şiraz
						Əbülcəp

Risalədəki son cədvəldə sağda (mətnə solda) şaquli istiqamətdə verilmiş iki bölgü tarım qolunu xatırladır. Şərti olaraq bu qol yeddi dərəcəyə və yeddi sövtə bölünür. Cədvəlin sol tərəfində verilmiş üfüqi xətlərlə isə muğamlar, onların hissələri, şöbələri və s. göstərilmişdir. Qırıq və dalğavari xətlərlə muğamların istiqaməti və hərəkəti, quşabənzər işarələrlə isə zəngülələr qeyd olunmuşdur. (Əvvəlki cədvəlin də quruluşu bu cürdür). Biz bu cədvəli təcrübədə işlətmək, onu səsləndirmək məqsədi ilə görkəmli tarzənimiz Bəhram Mənsurova müraciət etmişdik. B.Mənsurov müəyyən məşqlərdən sonra yaddan çıxmış, unudulmuş muğam parçalarını bərpa edərək,

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, Azərb. EA, 1950, s. 14-15.

bu cədvəldən bir parçanı səsləndirmişdir. İlk dəfə Mir Möhsün Nəvvabın cədvəlindən alınmış fragment Səmərqənddə keçirilən II Beynəlxalq musiqişünaslıq simpoziumunda bizim «Mir Möhsün Nəvvabın «Vüzuhül-ərqam» risaləsi» haqqında məruzəyə illüstrasiya kimi, daha sonra isə Bakıda M.M.Nəvvabın anadan olmasının 150 illiyinə həsr edilmiş elmi sessiya və konfranslarda və televiziyaadakı çıxışlarımızla əlaqədar səslənmişdir. Buna görə mərhum tarzənimiz B.Mənsurova dərin minnətdarıq.

5-ci cədvəl

**Zəngülə, təhrik, zəlazil (titrəmə) və dalğalı səslərin seçilməsi, zəngülələr haqqında**

Dərəcəyi-nar	Sövti-zir	Məğlub
Ouc	Beynəhuma	Mənsuriyyə, Məvəronnəhr, Zəngi-sətori, Bayatı Üzzal Bayatı-Qacar
Dərəcəyi-hava	Sövti-müsəlləs	Hicazi Dilkəş Rəki-hindi Tərkibi-novruz Azərbaycan Şah Xətai
Miyan	Beynəhuma	Müxalif Əfşəri Bağdadi Kərküki Osmani Kərəmi Şikasteyi-Şirvani Qarabaği Şahzadəsəbz
Dərəcəyi-maye	Sövti-bəm	Hicazi Hüseyni, Mahur, Nişapur, Çapani, Şahnaz
Həziz	Beynəhuma	Kabili-Zəbul Çaharğah Dügah Nəva
Dərəcəyi-tərab	Sövti-rəbea	Lailahillallah Bayatı-Şiraz Əbülcəppə Deramədi-Şahnaz
		Nəri-suzani Sədai-Naqusi

Qeyd etmək lazımdır ki, M.M.Nəvvabın cədvəldə verdiyi yolların açılması isbat edir ki, müəllif bunları yalnız elmi cə-

hətdən öyrənib mənimsəməmiş, o, həmçinin bunları özü də təcrübədə ifa etmişdir. Hər halda Bəhram Mənsurov bu fikirdə idi. Bəhram müəllim M.M.Nəvvabın cədvəli üzrə indi unudulmuş və ifa edilməyən Azərbaycan, Şah Xətai kimi muğamları səsləndirmişdir. Bizim təqdim etdiyimiz Nəvvabın cədvəli üzrə bu muğam yolu aşağıdakı kimi idi. Çaharğah, Novruz-tərkib, Hicazi, Azərbaycan, Şah Xətai, Dilkəş.

İndi isə bu muğam parçasının açılmasını, nota köçürülməsini sizə təqdim edirik.<sup>1</sup>

M.M.Nəvvab risalənin növbəti hissəsində musiqinin təbii bətlə əlaqəsindən, musiqinin şəfəverici xüsusiyyətlərindən bəhs etmişdir. Müəllif bu sahədə böyük alim İbn-Sinanın nəzəriyyəsinin davamçısı kimi çıxış etmişdir.

Mir Möhsün Ağa göstərirdi ki, insanın bədənində əmələ gələn hallar iki ünsürdən – hərarət və birudətdən (soyuqdan – Z.S.) asılıdır. Bununla əlaqədar müəllif musiqinin insan orqanizminə böyük təsir gücündən bəhs etmiş, hansı mahnı və muğamların nə vaxt çalınmasının daha münasib olduğunu vermişdir. Məsələn, o, qeyd edirdi ki, əgər xəstəlik hərarətdən əmələ gəlibse, hüzn və qəmginlik gətirən nəğmələr çalındıqda xəstənin halı yüngülləşir. Xəstəlik soyuqdan əmələ gəlibse, şən və oynaq nəğmələrin çalınması daha münasibdir. O yazırdı: «Bundan ötrə ki, şadlıq hərarət gətirər və qəmginlik birudət artırır və əlavə naxoşluq ki məhsus olundu, təğənni edən hansı ğina ki, haman ünsürə mərbud və münasibəti var, əda etsə, həmən mərəz üçün xeyli mənfəəti var».<sup>2</sup>

Müəllif risalənin bu hissəsində obrazlı ifa işlədərək, mülayim təbiətli insanların qəlblərini çaxmaq daşındakı odla müqayisə edərək onun əvvəl ərəb dilində, sonra isə Azərbaycan dilində tərcüməsini vermişdir. O yazırdı ki, mülayim təbiətlilərdə həqiqi nəğmə od çaxmaq daşında gizləndiyi kimidir. Çaxmaq daşa vurulduqda od çıxdığı kimi, qəblərdə gizlənən sirlər, şadlıq və ağılaqla, nəğmət ilə aşkar olur.

<sup>1</sup> Açılma «Rassifrovka» B.Mənsurovun oğlu Eldar Mənsurov tərəfindən görülmüşdür. Not əlavələrinə bax: № 6.

<sup>2</sup> «Vüzuhül-ərqam», s.29.

Risalədə musiqinin yaranması, ayrı-ayrı muğamların, musiqi alətlərinin adlarının əmələ gəlməsi barədə müxtəlif rəvayətlər söylənir. Bu rəvayətlərin birində məşhur yunan alimi Pifaqorun bərbət alətini ixtira etməsindən bəhs olunur. Bu rəvayət bütün Yaxın və Orta Şərq alimləri arasında müxtəlif variantlarda söylənilmişdir. İlk dəfə bu rəvayət Əbu Nəsr Fərabinin «Musiqi əl-Kəbir» əsərində verilmişdir.

Risalədə söylənən digər rəvayət «Səbz-dərsəbz» («Yaşılıqda-yaşılıq») muğamı ilə əlaqədardır. Bu rəvayət Şah Xosrov Pərvizin hökmdarlığı dövründə sarayda oxuyan məşhur musiqiçilər Bərbət və Nəkiyə haqqında olan əhvalatla bağlıdır. Bu rəvayət öz poetik əksini Nizami Gəncəvidə də tapmışdır.

Risalədə «Sədai-Naqus» muğamının yaranması barədə Haris adlı şəxsin söylədiyi rəvayət də verilmişdir. Həmin rəvayətdə «Sədai-Naqus»un Herat şəhərində yaranması göstərilir.

Mir Möhsün Nəvvab qeyd edirdi ki, əksər muğamat və sövzlərin adları ya onları ilk dəfə gözəl ifa edən şəxsin və ya həmin muğamın yarandığı yerin adı ilə bağlıdır. Məsələn, «Azərbaycan», «Nişapur», «Zabul», «Mavəənnəhr», «Bağdadi», «Kürdi», «Şirvani», «Qarabaği», «Qacarı», «Osmani», «Şah Xətai», «Kərkuki», «Raki-hindi» və s. Müəllif həmçinin göstərirdi ki, bir çox muğamların adları müxtəlif təbiət hadisələri ilə də bağlıdır. Məsələn, «Rast» muğamına ona görə bu ad verilmişdir ki, səslərin əksəriyyəti əsas pərdə ilə rastlaşır. «Rast» bahar küləyinin hərəkətindən götürülmüşdür. «Rahəvi»-Rəhabiyə qəsəbəsinin adı ilə bağlıdır. Buna «Rəhab» da deyirlər. «Rəhabi» adını yağış suyunun damcılarının tökülməsinə bənzədənələr də vardır. «Çahargah»-dörd nəğmə və guşələrlə təkmilləşdiyi üçün buna Çahargah deyilir, göy guruldamasından götürülmüşdür. «Dügah» – fəvvarədən axan sudan götürüldüyü üçün hər tərəfə meyl edir. «Humayun»u quşların qanad çalmasından, «Nəva»yı aşıqların ürəkyaandırıcı naləsindən, «Mahur»u suda üzməkdən, «Şahnaz»ı bülbüllərin aşıqanə sədasından. «Üşşaq»ı qorxaraq dəhşətlə yuvasından çıxdıqdan sonra sa-

kit-sakit uçan quşun hərəkətindən, «Müxalif»i arının təbiətindən, «Məğlub»u şiddətli selin gəlməsindən, «Üzzal»ı isə meteoritin axmasından götürmüşlər.

Nəvvab həmçinin qeyd edirdi ki, «Əraq»ın adı Əbu Nəsrin atasının adı ilə bağlıdır. «Busəlik» isə Pifaqorun qulamının adından götürülmüşdür.

Risalədə muğamların insan təbiətinə, xasiyyətinə göstərdiyi müxtəlif emosional təsirlərindən də bəhs edilmişdir. Məsələn, «Üşşaq», «Busəlik» və «Nəva» muğamlarının təsiri şücaətə səbəb olur. «Rast», «Novruz», «Əraq» kimi muğamların təsiri mülayimdir. Bəzilərinin təsiri zəif olduğundan, qəm və kədərə səbəb olur. Bunlardan «Büzürk», «Rahəvi», «Zəngülə», «Zirəfkənd» və «Hüseyni»ni misal gətirmək olar.

Maraqlıdır ki, risalədə muğamların emosional təsirindən bəhs edilərkən, onların müxtəlif iqlim şəraitində yaşayan xalqlara müxtəlif təsiri də qeyd edilmişdir. Məsələn, «Üşşaq», «Busəlik» və «Nəva» muğamları Həbəşistan əhalisinin və dağlarda yaşayan tayfaların təbiətinə uyğundur. Bəzi muğamların təsiri orta olub, əksər adamın xoşuna gəlir. Məsələn, «Rast», «Novruz», «Əraq» və «İsfahan» belə muğamlardandır. Bu muğamlar orta iqlimdə yaşayanların təbiətinə çox uyğundur.

Muğamların emosional təsiri ilə əlaqədar olaraq, M.M.Nəvvab muğam ifaçılığının vacib məsələsi olan musiqinin poetik mətn, şerlərlə əlaqəsi məsələsinə toxunmuş və ifa vaxtı münasib şerlərin seçilməsini xüsusi qeyd etmişdir. O yazırdı: – «Amma təğənni vaxtı lazımdır ki, münasib şerlər oxumaq, tainki məcazlara təsir edib bəisi şövq və zövq və ya hüzn ələm ola».

Muğamlarda münasib şerlərin seçilməsinin zəruriliyi haqqında hələ orta əsr alimləri öz risalələrində danışmışlar. Səfiyəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağai və Cami də «Musiqi haqqında» risaləsinin sonunda bu məsələni xüsusi qeyd etmişdir.

Mir Möhsün Nəvvab isə təsniflər ilə əlaqədar münasib şerlərin seçilməsinin zəruriliyindən bəhs etmişdir.

Nəvvab «Vüzühül-ərqam» risaləsinin «Musiqi alətləri» hissəsində milli alətləri iki hissəyə bölmüşdür. Simli alətlər və nəfəsli alətlər. Simli alətlərə saz, ud, çəng, nüzhet, qanun, tənbur, tərhetə və s. aiddir. O, nəfəsli alətləri də iki yerə bölmüşdür. Onlardan birincisinə tam nəfəslə çalınan həlq, ney, şən, nay və s, ikincisinə isə ərgənün aiddir. O, Şərq alətləri ilə yanaşı, Avropa və rus musiqi alətləri (skripka, fleyta, fortepiano, orqan, qusli və qarmon) haqqında da məlumat vermişdir. Orqan musiqi alətindən bəhs edərkən İran şahı Nəsirəddinin Londona səyahətini xatırladır. Nəvvab yazırdı ki, «London şəhərində şah məclisində bir ərgənün çalmışlar ki, 400 ünis (qadın – Z.S.) və zükür (kişi – Z.S.) iştirak etmişdir. Həmin 400 nəfər musiqi çalan vaxt öz səslərini zil və bəmdə həmin musiqi ilə uyğunlaşdırıb oxuyaraq dinləyiciləri heyran etmişlər».<sup>1</sup> Bu heyranlıq və təəccüblük həm də ilk növbədə onunla izah edilirdi ki, Şərq dinləyicisi Qərbin çox-səslilik sənətinə o zaman hələ az bələd idi.

Mir Möhsün Nəvvabın musiqi alətləri barədə verdiyi məlumat sadə olmasına baxmayaraq, şübhəsiz, o dövr üçün çox qiymətli idi. Risalənin maraqlı səhifələrindən biri də musiqini dinləmək qaydalarıdır. M.M.Nəvvab yazırdı ki, «dinləmə iki tərəfin (maddənin) – çalan-çağırın və eşidənin görüşlərindən hasil olur. Çalanlar ifaçılığın qayda və şərtlərini bilib, işlərdə mahir olsalar, onların nəğamat və ləhniyyətindən həzz və ləzzət almaq olar».<sup>2</sup> O, bunun üçün bir neçə şərt irəli sürürdü:

«Birinci şərt odur ki, çalan və çağırın xoşsurət və xoşsima və şirin dilə malik olsun ki, baxanların və eşidənlərin sağlığına səbəb olsun».<sup>3</sup>

Burada M.M.Nəvvab Aristotələ istinad edərək yazmışdır. «Əgər müğənni bədsurət və çirkin olmuş olsa, lazımdır ya üzünə niqab sala və ya nazik pərdənin dalında təğənni edər:

ləzzəti ki, onun ğinasından təbiyyə üçün hasil olur, onun bədruyyəliyi geri alıb, baisi nifrət olmaya».<sup>1</sup>

İkinci şərt də odur ki, çalan, oxuyan və dinləyici arasında bir az məsafə olsun. Müəllif yenə də Aristotelin sözlərini misal gətirərək yazırdı: «Gərək çalan, çağırın alçaqda əyləşsin, dinləyici isə qəlbədə. Çünki nəğmənin lətifliyinin mərkəzi yuxarı aləmdədir: nəğamatın sazı və cövhəri öz mərkəzinə meyl edir».<sup>2</sup>

Risalənin bu hissəsindən məlum olur ki, M.M.Nəvvab ifaçılıq qaydalarına böyük əhəmiyyət vermiş, onun estetika, akustika məsələlərini əsas şərtlərdən hesab etmişdir. Bu, həm də onu sübut edir ki, M.M.Nəvvabın dövründə Qarabağda yüksək səviyyəli ifaçılıq sənətinə tələbat olduqca böyük idi.

Alimin «Vüzühül-ərqam» risaləsi aşağıdakı sözlərlə bitir: «Qərəz, bu risaləni yazmaqda məqsədim millətin qüvveyelminin izdiyarıdır. Qeyri bir məqsədimiz yoxdur. Bunun elmi niyyəti ilə tədqiqi halal, əməli cəhətdən məşğul olmağı haramdır».<sup>3</sup>

Əsər ərəbcə sonluqla bitir. Bu sonluqda M.M.Nəvvab Qurandan bir ayə vermiş və oxuculara bu əsərin hicri 1301, miladi 1884-cü ildə bitirdiyini bildirmişdir. «Vüzühül-ərqam» risaləsində qaldırılan məsələlər maraqlı və qiymətlidir. Müəllif bu məsələləri bəzən dini haşiyəyə alır. Bu dini haşiyə isə M.M.Nəvvaba əsas niyyətinə, məqsədinə nail olmaq üçün lazım olan bir vasitə idi. Onun əsas məqsədi isə özünün qeyd etdiyi kimi, millətinin, xalqının savadlanması və musiqi elminin inkişafı idi.

Bu xüsusiyyət ümumiyyətlə, XIX əsrin qabaqcıl, maarifpərvər şəxslərinə xas idi. Mir Möhsün Nəvvab da bu şəxslərdən biri idi. Onun «Vüzühül-ərqam» risaləsi yalnız Azərbaycanın deyil, ümumən Yaxın və Orta Şərq xalqlarının muğam sənətinin və ifaçılığının vacib məsələlərini araşdıran əsər kimi musiqi tariximizə daxil olmuşdur.

<sup>1</sup> «Vüzühül-ərqam», s. 30–31.

<sup>2</sup> Elə orada.

<sup>3</sup> Elə orada.

<sup>1</sup> «Vüzühül-ərqam», s. 30–31.

<sup>2</sup> Elə orada.

<sup>3</sup> Elə orada.



## DÖRDÜNCÜ HISSƏ

### ÜZEYİR HACIBƏYOV VƏ ONUN ELMİ İRSİ

Azərbaycan musiqisində, musiqi elmində Mir Möhsün Nəvvabdan sonra yeni dövrü, yeni mərhələni təşkil edən böyük sənətkar Üzeyir Hacıbəyov olmuşdur.

Azərbaycan musiqisinin klassiki, opera sənətimizin banisi, görkəmli alim, dramaturq, pedaqoq və ictimai xadim Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılıq yolu müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin yaranması və inkişafı tarixinin mühüm dövrünü əks etdirir. Məhz elə buna görə Üzeyir Hacıbəyovun (1885–1948) anadan olduğu günü – 18 sentyabrı respublikanın ictimaiyyəti musiqi bayramı kimi qeyd edir.

Bəstəkarın tələbəsi, musiqimizi yeni zirvələrə ucaltmış Qara Qarayevin qeyd etdiyi kimi, Ü.Hacıbəyov «musiqi sənətinin hansı sahəsinə müraciət etmişsə, onun ilk yol göstəricisi olmuşdu. O, dahi bəstəkar olmaqla bərabər, həm də görkəmli mütəfəkkir idi, yaradıcı məsələlərin həllində yalnız özünün zəngin intuisiyasına arxalanmışdı, Azərbaycan musiqisinin tarixində ilk dəfə addım atdığı yol haqqında çox düşünürdü, cəmiyyətdə yaranmış vəziyyəti, tarixi şəraiti təhlil edir, özünün yaradıcı axtarışlarının təsdiqi üçün nəzəri əsaslar axtarır və tapırdı».<sup>1</sup>

Bəstəkar 1938-ci ildə yazdığı «Leyli və Məcnun»dan «Koroğlu»ya qədər adlı məqaləsində qeyd etmişdir ki, ona «həm ilk, həm də hələlik axıncı Azərbaycan operasının müəllifi olmaq şərəfi nəsib olmuşdur».<sup>2</sup>

12 (25) yanvar 1908-ci il tarixi Azərbaycan musiqisinə həmişəlik həkk olunmuşdur. Məhz bu gün «Leyli və

Məcnun» operası ilk dəfə oynanılmışdır, məhz bu gün bütün müsəlman Şərqiində ilk dəfə opera yaranmışdır. Bu gündən etibarən Azərbaycan musiqisində elə bir sahə, elə bir janr meydana gəlməmişdir ki, bu və ya digər şəkildə Üzeyir Hacıbəyovun adıyla bağlı olmasın.

Novator sənətkar olan Ü.Hacıbəyov musiqidə də, nəzəriyyədə də Azərbaycan musiqisinin bir çox üslub xüsusiyyətlərini, estetik prinsiplərini müəyyənləşdirmiş və inkişaf etdirmişdir. Onun yaradıcılığında və nəzəri tədqiqatlarında realizm, ideyalıq, xəlqilik, millilik və beynəlmillik kimi problemlər ilk dəfə irəli sürülmüş və işıqlandırılmışdır.

Üzeyir Hacıbəyov öz sənətində Azərbaycan xalq musiqisinin bütün janrlarının – mahnıların, rəqslərin, muğam və aşıq yaradıcılığının üslub xüsusiyyətlərini birləşdirərək özünün orijinal üslubunu, Üzeyir üslubunu yarada bilmişdir.

Üzeyir Hacıbəyov əsərlərinin formasının klassik aydınlığı, biçimliliyi və xalq mahnı qaynaqları ilə bağlı olan melodiyanın üstünlüyü bu üslubun xarakter xüsusiyyətləridir.

Ü.Hacıbəyov musiqisinə həmişə «ruh yüksəkliyi və aydınlıq ehtizazı, səhəki qalibiyyətə möhkəm inam, mənəvi bilirlilik, alicənablıq, şücaət və qəhrəmanlıq tərənnüm etmək xas olmuşdur». Ü.Hacıbəyovun xalq musiqisi haqqında dediyi bu sözlər bəstəkarın öz musiqisinin mahiyyətini dəqiq səciyyələndirir. Doxsan ildən artıqdır ki, Ü.Hacıbəyov musiqisi Azərbaycan xalqının canına, qanına sirayət edərək, mədəniyyətimizin üzvi hissəsinə çevrilmişdir.

Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığı doğma Azərbaycanın hədudlarını çoxdan aşaraq, müasir musiqi mədəniyyətinin görkəmli hadisəsinə çevrilmişdir. Yer kürəsinin milyonlarla insanı bu musiqini dinləyərək, bütün kökləriylə öz xalqının folkloru ilə bağlı olan və dünya musiqi mədəniyyətinin nailiyyətlərini mənimsəyən sənətkarın yaradıcılığına bələd olmuşlar. Bu yaradıcılıqda Şərqi və Qərbi musiqi ənənələrinin vəhdəti parlaq bədii obrazlarda əks olunmuş, yüksək humanizm idealları, xeyirxahlıq, xalqlar dostluğu tərənnüm edilmişdir.

<sup>1</sup> Qara Qarayev. Z.Səfərovanın «Музыкально-эстетические взгляды Узейра Гаджибекова» kitabına müqəddimə. M., Советский композитор, 1973, s. 3.

<sup>2</sup> Hacıbəyov Ü. «Leyli və Məcnun»dan «Koroğlu»ya qədər. Əsərləri. II c., Bakı, 1955, s. 274.

Azərbaycan musiqisinin xüsusiyyətlərinin Ü.Hacıbəyov tərəfindən dərin elmi təhlili milli musiqi dilinin və ümumiyyətlə, musiqimizin gələcək inkişafı üçün qüvvətli nəzəri əsas olmuşdur.

Azərbaycan musiqisinin beynəlmiləl əhəmiyyət kəsb edərək, yeni pilləyə qalxmasında Üzeyir Hacıbəyovun böyük rolu vardır. Bəstəkarın ilk musiqi əsəri «Leyli və Məcnun» operası musiqi tarixində ilk muğam operası olaraq inqilabdan əvvəlki «Şeyx Sən'an», «Rüstəm və Söhrab», «Şah Abbas və Xurşid Banu», «Əsli və Kərəm», «Harun və Leyla», «Şah İsmayıl», «Aşıq Qərib» kimi muğam operalarının üslubunu müəyyənləşdirmişdi.

Ü.Hacıbəyovun şah əsəri – «Koroğlu» operası musiqi sənətimizin yüksək nailiyyətlərindəndir. Əsl xalq folklor ruhu ilə aşılınmış, Azərbaycan melosunun bütün zənginliyi ilə ziynətlənmiş «Koroğlu» operası rus və Avropa qəhrəmanı-epik operanın klassik nümunələrinin ənənələrini layiqincə davam etdirir. Bu möhtəşəm əsərin bir çox xüsusiyyətləri, harmonik və polifonik dili, onun alətləşdirilməsi, simfonik fraqmentləri musiqimizin gələcək inkişafında əsas rol oynamışdır.

P.İ.Çaykovski deyirdi ki, necə ki, palıd ağacı bütünlüklə qozadan çıxır, eləcə də rus simfonik məktəbi «Kamarskaya»dan çıxmışdır. Azərbaycan simfonik musiqisi də öz başlanğıcını «Koroğlu»nun uvertürasından və onun simfonik hissələrindən alır. Ümumiyyətlə, Üzeyir Hacıbəyovun Azərbaycan musiqisinin inkişafında oynadığı rolu M.İ.Qlinkanın rus musiqi tarixində oynadığı rolu ilə müqayisə etmək olar.

Ü.Hacıbəyov Azərbaycan musiqisində musiqili komediya janrının da yaradıcısı olmuşdur. Bu janr onun qələmiylə kəskin ictimai satiraya çevrilərək yeni keyfiyyət almışdır. «Ər və arvad», «O olmasın, bu olsun», «Arşın mal alan» əsərlərinin rolu M.F.Axundov komediyalarının və «Mola Nəsrəddin» jurnalının, C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir, Ə.Haqqverdiyev, N.Vəzirov, Ə.Əzimzadə yaradıcılığının əhəmiyyəti ilə müqayisə edilə bilər.

Bu komediyalardan «Arşın mal alan» bütün dünyanı gözərək, Hacıbəyov musiqisinin ilk qaranquşu olmuşdur. İndi

«Arşın mal alan»ın qəhrəmanları dünya xalqlarının əlindən artıq dilində danışır oxuyurlar.

Ü.Hacıbəyovun dünyagörüşü rus demokratik fikrinin müsbət təsiri altında, qabaqcıl Azərbaycan ziyahlarının nandanlığa, fanatizmə, sosial bərabərsizliyə qarşı mübarizə ruhu şəraitində formalaşmışdır.

Azərbaycan mədəniyyəti tarixində Ü.Hacıbəyovun bir ədəbiyyatçı kimi xüsusi rolu vardır. Bəstəkarın səhnə əsərlərinin çoxunun librettosu onun öz qələminə məxsusdur. Ü.Hacıbəyovun dramaturji yaradıcılığı Azərbaycan ədəbiyyatına onun ayrılmaz hissəsi kimi daxil olmuşdur. Bəstəkarın ədəbi istedadı daha əvvəl publisistika sahəsində aşkar edilmişdir. Gənc publisist 1904–1905-ci illərdən başlayaraq qəzet və jurnal səhifələrində o zamanın ən aktual məsələlərinə həsr olunmuş məqalə və felyetonlarında maarifçidemokrat kimi çıxış etmiş, inqilabdan əvvəlki dövr Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafında böyük rol oynamışdır.

Ü.Hacıbəyov rus-Azərbaycan, Azərbaycan-rus lüğətlərinin tərtibçisi, rus klassiklərinin bəzi əsərlərinin, o cümlədən N.V.Qoqolun «Şinel»inin Azərbaycan dilinə tərcüməçisi olmuşdur.

Ü.Hacıbəyovun inqilabdan əvvəlki çoxcəhətli fəaliyyəti yüksək demokratiklik, xəlqilik, maarifçilik, humanist ideallara, beynəlmiləçilik, xalqların qardaşlığı ideallarına xidmət edirdi.

Azərbaycanda yeni mədəni həyatın qurulmasını Ü.Hacıbəyov ruh yüksəkliyi ilə qarşılamaş və elə ilk günlərdən onun quruculuğunda fəal iştirak etmişdir.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının, ilk çoxsəsli xorun, ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestrinin, musiqi məktəbinin, musiqi texnikumunun yaranması Ü.Hacıbəyovun yorulmaz fəaliyyəti ilə bağlı idi.

Milli musiqi mədəniyyətinin inkişaf problemləri və perspektivləri, Şərqi və Qərbi musiqisinin qarşılıqlı təsiri məsələləri üzrə elmi mübahisələrin fəal iştirakçısı olan Ü.Hacıbəyov bu mübahisələrdə realist, elmi dəlillərə əsaslanan mövqe tutur.

muşdur. Onun tutduğu mövqenin düzgünlüyü Azərbaycan incəsənətinin bütün gələcək inkişafı ilə təsdiq edilmişdir.

Müasir Azərbaycan musiqişünaslığının əsasını qoyan da Ü.Hacıbəyov olmuşdur. O, uzun illər boyu xalq musiqisinin üzərində elmi tədqiqatlar aparmışdır. 1921-ci ildən mətbuat səhifələrində Ü.Hacıbəyovun milli musiqinin müxtəlif problemlərinə həsr olunmuş məqalələri dərc olunur. «Azərbaycanda musiqi inkişafı», «Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər», «Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında», «Şərq musiqisi və Qərb musiqi alətləri», «Musiqidə xəlqilik» məqalələrində, məruzə və çıxışlarında o, Azərbaycan musiqi dilinin lad, melodiya, metroritm, səs sistemi, çoxsəslilik, vokal sənəti ilə bağlı problemlərini irəli sürmüş və həll etmişdir. Onun elmi axtarışları «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» adlı fundamental əsərdə tamamlanmışdır. Bu əsərdə bəstəkar xalq musiqisinin böyük bilicisi, uzaqgörən tədqiqatçısı kimi çıxış edir. Bu tədqiqat yalnız Azərbaycanda musiqişünaslıq fikrinin inkişafı üçün böyük əhəmiyyət kəsb etməmiş, həm də bu gün müxtəlif beynəlxalq konqreslərdə və simpoziumlarda Şərq musiqi mədəniyyətinin özünəməxsusluğu, onun Qərb musiqi sistemləri ilə qarşılıqlı əlaqəsi məsələləri qoyulduğu vaxtda da öz aktuallığını saxlamışdır.

Lakin əlbəttə ki, ilk növbədə öz əsərlərində milli musiqi folklorunun zənginliyini rus və Avropa bəstəkarlıq texnikasının nailiyyətləri ilə üzvi surətdə birləşdirə bilmiş Ü.Hacıbəyovun yaradıcılıq irsi əski Sovet və xarici Şərq ölkələrinin musiqi mədəniyyətinin inkişafı üçün parlaq nümunə olmuşdur.

Ü.Hacıbəyov Azərbaycan milli harmoniya və polifoniya-sının əsasını da qoymuşdur. O, Azərbaycan ladlarını Avropanın major-minor sistemi ilə üzvi surətdə birləşdirə bilmişdir.

«Öz təbiətinə görə təksəsli olan Azərbaycan musiqisinə çoxsəsliyi tətbiq etmək mümkün deyil» – kimi qəbul edilmiş yanlış rəyi alt-üst edərək, Ü.Hacıbəyov böyük ustalqla xalq musiqisində mövcud olan çoxsəslilik üsürlərindən fayda-

lanmış, klassik polifoniya prinsipləri əsasında Azərbaycan polifonik üslubun gözəl nümunələrini yarada bilmişdir.

Üzeyir Hacıbəyov Azərbaycan musiqisinə yeni «romans-qəzəl» janrını da daxil edərək vokal musiqimizin «Sənsiz» və «Sevgili canan» kimi incilərini yaratmışdır. O, kamera-instrumental və aşıq musiqisinin imkanlarından böyük bacarıq və zövqlə istifadə edərək, zərif «Aşıq sayəği» triosunu yazmışdır.

Ü.Hacıbəyov fantaziya formasında Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün «Çahargah» və «Şur» kimi orijinal əsərlər bəstələmiş, kantata janrını milli musiqimizin geniş imkanlarıyla zənginləşdirmişdir.

Ü.Hacıbəyovun Böyük Vətən müharibəsi illərindəki fəaliyyəti yüksək vətəndaşlıq hissi, düşmənə qarşı barışmaz mübarizə, qələbəyə inam hissi ilə aşılanmışdır. Müharibənin başlanğıcından son qələbəyə qədər onun marşları və mahnıları döyüş yollarında addımlamışdır.

Ü.Hacıbəyov Azərbaycan dövlət himnlərinin müəllifidir.

İstedadlı ictimai xadim və müəllim Üzeyir Hacıbəyov Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri vəzifəsində çalışmış, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının professoru və rektoru olmuş, Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Elmi-Tədqiqat İncəsənət İnstitutuna rəhbərlik etmiş, Akademiyanın həqiqi üzvü olmuşdur. Ü.Hacıbəyov Azərbaycanın istedadlı bəstəkarlar və musiqişünaslar nəslini yetişdirmişdir. SSRİ xalq artistləri, Sosialist Əməyi qəhrəmanları, Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Niyazi və bir çox başqaları onun tələbələri olmuşdur.

Üzeyir Hacıbəyovun Azərbaycan musiqisinin inkişafındakı əməyi dövlətimiz tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. O, iki dəfə SSRİ Dövlət mükafatına layiq görülmüş, ordenlər və medallarla təltif edilmiş, SSRİ xalq artisti adı almış, SSRİ Ali Sovetinə deputat seçilmişdir.

İncəsənət tarixində biz çox sənətkar tanıyırdıq ki, onların dünyagörüşü, baxışları, zövqləri və meylləri bədii yaradıcılıqları ilə uyğun gəlmir, bəzən isə hətta ona zidd olur.

Ü.Hacıbəyovun ictimai-siyasi və estetik görüşləri onun yaradıcılığı ilə tam harmoniyada inkişaf etmişdir. Hacıbəyov öz fəaliyyətinə inqilabdan əvvəlki illərdə başlamış, bir sənətkar, musiqişünas, estetik kimi parlaq yaradıcılıq qələbələrinə əski Sovet hakimiyyəti illərində nail olmuşdur. Hacıbəyovun həyat yolunu izləyərkən onun görüşlərinin müəyyən təkamülünü görürük ki, bunun nəticəsində yaradıcı işdə uyğun dəyişikliklər əmələ gəlir.

Ü.Hacıbəyovun bütün yaradıcılığı boyu onun nəzəri fikri və bəstəkarlıq fəaliyyəti paralel və bir-birilə bağlı inkişaf etmişdir. Məsələn, Azərbaycan xalq musiqisinin dərin tədqiqi öz əksini onun həm elmi, həm də musiqi əsərlərində tapmışdır. Bu iki aspekt bir-birini tamamlamış, sıxı surətdə bağlı olmuşdur. Hacıbəyov qeyd edirdi ki, «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları»nı öyrənmək sahəsindəki işimin bir bəstəkar olaraq, mənim üçün əməli əhəmiyyəti o oldu ki, mən «Koroğlu» operasını yazdım».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov üçün doğma xalqın musiqisi ölü kapital yox, canlı bütöv sistem idi. Xalq özünün «musiqi barigahını» onun əsasında qurur.

Dövrümüzün böyük bəstəkarı Qara Qarayev Hacıbəyov haqqında yazırdı:

«Öz musiqi dilini zənginləşdirmək, yeni bədii ifadə vasitələri tapmaq məqsədini izləyən bəstəkar xalq sənətinin bulğısından daim su içmişdir. Eyni zamanda öz əsərlərində heç bir zaman xalq nəğmə və muğamlarını eynən təkrar etməmiş, xalq musiqisinin mahiyyətini ifadə etmək üçün özünün orijinal yaradıcılıq üslubunu yaratmağa səy göstərmişdir. O, xalqın musiqisindən istifadə edərkən, onu yeni bir keyfiyyətdə, zənginləşdirilmiş bir şəkildə xalqa qaytarmaq məqsədini izləmişdir. Müqayisəli bir dillə desək o, tonlarla musiqi dəmir külçəsini işləyərək xalq musiqi dühasının qramlarla qızılını əldə etməyə çalışmışdır».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, 1950, s.10.

<sup>2</sup> Hacıbəyov Ü. Unudulmaz müəllim, böyük sənətkar. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 22 noyabr 1958.

Ü.Hacıbəyov Azərbaycan musiqisinin problemləri üzərində uzun illər boyu apardığı dərin tədqiqatı Azərbaycan xalqının intonasiya, lad, melodiya və s. təfəkkürü sahəsində əldə etdiyi qiymətli nəzəri kəşflərlə bərabər, həm də daha ümumi estetik nəticələr üçün əsas vasitə olmuşdur. Məhz xalq musiqisinin konkret tədqiqi, bu kəşflərin öz bəstəkarlıq təcrübəsində yaradıcı surətdə istifadəsi, eləcə də digər Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında gördükləri bu iş Hacıbəyov üçün estetik mülahizələr və musiqimiz haqqında ümumiləşdirmələr etmək üçün əsas material olmuşdur.

Hacıbəyovun estetikasının xalqilik, realizm, millilik və beynəlmiləçilik, ənənə və novatorluq problemləri üzrə fikirləri və baxışları məhz bu musiqi və elmi materiala əsaslanmışdır.

Ü.Hacıbəyovun bəstəkarlıq fəaliyyəti qeyri-adi bütövlük və ardıcılıqla fərqləndiyi kimi, nəzəri və estetik görüşləri də möhkəm prinsiplərə əsaslanmışdır. Bu da onun bütöv, formalaşmış nəzəri və estetik konsepsiyası haqqında söz açmağa imkan verir, hərçənd ki, onun sırf estetik problemlərə həsr edilmiş xüsusi tədqiqatı yoxdur.

Bu kitabda Hacıbəyovun estetik konsepsiyası onun musiqi yaradıcılığı və musiqi-nəzəri axtarışları ilə əlaqədə göstərilir. Bu konsepsiya XIX–XX əsrin qabaqcıl Azərbaycan yazıçıları və mütəfəkkirlərinin nəzəri irsi ilə əlaqədə tədqiq olunur.

Ü.Hacıbəyovun sənət haqqında konsepsiyası M.F.Axundovun, H.Zərdabının, C.Məmmədquluzadənin və başqalarının ictimai-fəlsəfi və estetik ideyalarının ənənələri əsasında formalaşmışdır.

Əgər Ü.Hacıbəyov Azərbaycan musiqisinin tarixini və muğamların xüsusiyyətləri məsələlərini araşdırarkən Şərqi orta əsr musiqişünasları Səfiyyəddin Urməvinin, Əbdülqadir Marağainin və XIX əsr musiqişünası M.M.Nəvvabın ənənələrinə əsaslanmışsa, incəsənətin və estetikanın nəzəriyyəsinin ümumi problemlərinə toxunarkən, o, rus inqilabçı-demokratları V.Q.Belinski, N.Q.Çernişevski və N.A.Dobrolyu-

bovun bilavasitə təsiri ilə inkişaf edən Azərbaycan qabaqcıl ictimai-fəlsəfi fikri ilə bağlı idi.

Ü.Hacıbəyovun sənət haqqında konsepsiyasının bəzi müddəaları müxtəlif opponentlərlə elmi mübahisələrdə formalaşmışdır. Bunlardan biri də inqilabdan əvvəlki illərdə Hacıbəyovla mübahisə aparan Ə.Əhliyev idi. Oxucunun Hacıbəyovun tutduğu mövqeyi özünə aydın təsəvvür etməsi üçün biz onun opponentinin də mövqeyini ətraflı vermişik.

Sovet dövründə olan diskussiyaları təhlil edərkən (xüsusilə də 20–30-cu illərdəki diskussiyaları), biz həm Ü.Hacıbəyovun, həm opponentlərinin, həm də həmfikirlərinin mövqeyini, baxışlarını oxuculara təqdim etmişik.

Ü.Hacıbəyovun musiqişünaslıq irsindən danışarkən onun tədqiqatlarının, məqalələrinin üslubunu qeyd etməmək olmaz. Böyük ədəbi istedadla malik olan, görkəmli dramaturq kimi tanınan Hacıbəyovun publisist və musiqişünaslıq məqalələri aydın, səlis, canlı bir dillə yazılmışdır. Hər iki dili mükəmməl bilən bəstəkar Azərbaycan və rus dillərində bizə gözəl musiqişünaslıq terminologiyasını irs qoyub getmişdir. Onun məqalələrinin, məruzə və çıxışlarının üslubu qızgın və ehtiraslıdır. O, opponentini elmi dəlillərlə sıxışdırmış, ona alovlu emosional cümlələrlə hücum etmiş, yerli yerində işlənmiş xalq məsələləriylə və dünya musiqisindən götürülmüş misallarla ona zərbə endirmişdir.

Təqdim etdiyimiz Üzeyir Hacıbəyov haqqında tədqiqatın birinci fəslə bəstəkarın görüşlərindəki və yaradıcılığında nəzəri problemlərə, ikinci fəslə isə estetik problemlərə həsr edilmişdir. Əsərdə onun nəzəri və estetik görüşləri musiqi yaradıcılığı ilə sıx əlaqədə araşdırılır. Bu əlaqənin təhlili üçün ilk və əsas təkan onun nəzəri və musiqi-estetik yaradıcılığı olmuşdur.

Böyük sənətkarın özündən sonra qoyub getdiyi çoxcəhətli yaradıcılıq irsinin bu böyük qolu da Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin qiymətli hissəsini təşkil edir.

## BİRİNCİ FƏSİL

### ÜZEYİR HACIBƏYOVUN ELMİ İRSİNDƏ NƏZƏRİ PROBLEMLƏR

Azərbaycan musiqi dilinin inkişafını Üzeyir Hacıbəyovun musiqisindən ayrı, təcrid olunmuş halda təsəvvür etmək mümkün olmadığı kimi, musiqimizin nəzəri cəhətdən əsaslanıb inkişafını da alim-musiqişünas Hacıbəyovun yaradıcılığından kənarında təhlil və tədqiq etmək qeyri-mümkündür. Azərbaycan musiqi dilinin özünəməxsusluğunu müəyyənləşdirmək, onun təsnifatını vermək, inkişaf yollarını göstərmək üçün Ü.Hacıbəyov çox illər sərf etmişdir. Bəstəkarın musiqi-nəzəri fikirlərinin daha dolğun və sistemləşmiş ifadəsi onun sanballı tədqiqatı – «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları»nda öz əksini tapmışdır.

Azərbaycan musiqisinin bənzərsizliyini, spesifikliyini onu digər Şərq xalqlarının musiqisindən ayıran cəhətləri təyin etmək, müəyyənləşdirmək Hacıbəyovun musiqişünaslıq fəaliyyəti boyu əhəmiyyətli inkişaf yolu keçmişdir ki, biz də onu izləməyə çalışacağıq.

Musiqişünas fəaliyyətinin əvvəlində Azərbaycan musiqisinin «Şərq musiqisi» kimi müəyyənləşdirir, yalnız sonrakı illərdə Azərbaycan musiqisini ümumi «Şərq musiqisi» anlayışından ayıraraq, onun haqqında xüsusi danışır. Burada iş terminologiyada deyil, məsələyə prinsipial münasibətdədir ki, bunun da həm ictimai-tarixi, həm də musiqi-nəzəri səbəbləri vardır.

Ümumiyyətlə, «Şərq sənəti» anlayışının, termininin (buraya Şərq ədəbiyyatı, Şərq musiqisi, Şərq təsviri sənəti və memarlığı da daxildir) ictimai-tarixi planda geniş intişarı Avropamı mərkəz sayan Qərb alimlərinin fikirləri ilə bağlı idi. Şərq xalqlarının ayrı-ayrılıqda incəsənətə gətirdikləri yenilikləri və xüsusiyyətləri bilmədən və ya ayırmadan, onlar Şərq

xalqlarının yaradıcı fəaliyyətini birgə araşdırırdılar. Tədqiqatçıların bir çoxunu, məsələn, Azərbaycan musiqisini İran musiqisindən və ya türk musiqisini ərəb musiqisindən ayıran xüsusiyyətlərindən daha çox Şərq musiqisinin incəsənətinin ümumi qanunauyğunluqları maraqlandırır.

İnqilabdan əvvəlki illərdə Azərbaycan musiqisi bu ümumi axında araşdırılırdı. Yalnız Azərbaycan respublikası qurulduqdan sonra, musiqi dilimizin spesifik xüsusiyyətləri öyrənilməyə başlandı. Azərbaycan musiqisi öz dərin kökləri olan, yalnız özünəməxsus individual xüsusiyyətləri olan milli musiqi mədəniyyəti kimi araşdırılmağa başlandı. Azərbaycan musiqisinin müstəqilliyi və özünəməxsusluğu ilk növbədə Hacıbəyovun özünün əsərlərində elmi cəhətdən isbat olundu və əsaslandırıldı.

Ü.Hacıbəyov özünün ilk məqalələrində Qərb alimləri kimi Azərbaycan musiqisini ümumi Şərq musiqi anlayışından təcrid etmir. Belə ki, 1921-ci ildə musiqimizin qarşısında duran məsələlərdən danışaraq, o yazır: «Şərq musiqisindən ibarət olan milli musiqimizin tərəqqisi yolunda elmi, fənni, nəzəri və əməli surətdə çalışmaq məsələsini təqib etdiyi böyük məqsəd budur ki, musiqimizin elmi əsaslarını ayıraraq tapıb, bu əsaslar üzərində musiqimizin tərəqqisinə çalışmaq və onu həqiqətən nəfis və nəfis bir sənəti-aliyyə məqamına yetirib, bu yolda ümumi üçün yeni bir mənbəyi-zövq və mənşəyi-feyz açmaqla Azərbaycan türkləri tərəfindən mədəniyyət və insanlığa xidmətlər göstərmək».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov 1929-cu ildə yazılmış «Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında» məqaləsində Şərq musiqisini bölərək, onu müəyyən musiqi sistemlərinə ayırır.

«...Şərqdə bir neçə musiqi sistemi məsələn, Çin, hind, ərəb-fars musiqi sistemləri vardır: bunlar təkcə müasir Avropa sistemindən deyil, həm də bir-birindən fərqlənir. Məs: Azərbaycan xalq musiqi sistemi həmin sistemlərin hansına

əsaslanmışdır? Ərəb-fars sisteminə».<sup>1</sup> Gördüyümüz kimi, bu illərdə Hacıbəyov artıq Şərq musiqisində musiqi sistemlərini ayıraraq, Azərbaycan musiqisini geniş ərəb-fars sisteminə daxil edir. Bunun özünün tarixi səbəbləri vardır.

Azərbaycan xalq musiqisinin ərəb sisteminə məxsus olduğu xarici əlamətlərin: adların, istilahlardan, musiqi alətlərinin, nəzəri müddələrin və sairə cəhətlərin ümumi olmasından görünür; bütün bu xarici əlamətlərdən başqa, Azərbaycan musiqisi ilə ərəb musiqisi arasında dərin daxili əlaqə də vardır: bu əlaqə özünü nədə göstərir? Əvvəla, ərəb-fars sisteminə əsaslanan istər vokal, istərsə də instrumental musiqi Azərbaycan türkünə, məsələn, Çin sisteminə əsaslanan musiqidən daha doğma və anlaşılıqlı görünür».<sup>2</sup>

Əlbəttə, Ü.Hacıbəyov Azərbaycan və ərəb-İran musiqisi arasında olan yaxınlığı doğru qeyd edirdi. Özünü də bu yaxınlıq yalnız bizim musiqimiz üçün xas deyil, həm də bütün Şərq xalqlarının musiqisi üçün xarakter idi (məsələn, Özbəkistan, Tacikistan, Əfqanıstan və b.). Muğam Azərbaycan musiqisində, məqam ərəb və İranda, makom özbək və taciklərdə janrın və ladin adı olduğu kimi, müxtəlif ladlar və onların şöbələri də ümumi və oxşar adlara malikdir, məsələn: «Rast», «Segah», «Çahargah» və s. Aşıq azərbaycanlıların, eləcə də taciklərin, türkmənlərin və digər Şərq xalqlarının el sənətkarıdır. Tar, kamança və sairə alətlər bir sıra Şərq xalqlarının əsas musiqi alətləridir.

Tarixi əlaqələr, coğrafi yaxınlıq, Yaxın Şərq xalqlarının iqtisadi quruluşlarının eyniliyi onların incəsənətində olan ümumi qanunauyğunluqların əsas şərti idi.

VII əsrdə ərəblər əvvəl Suriyanı, Mesopotamiyanı, İranı, sonra isə Azərbaycanı zəbt etdilər. Ərəb istilası nəticəsində Azərbaycan incəsənətinin inkişafı ləngidilmişdi.

«İslamı qəbul etmiş xalqların mədəni əlaqələrinin təsiri altında demək olar ki, mədəniyyətin bütün sahələrində – ədə-

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Vəzifəyi-musiqimizə aid məsələlər. «Sənaye nəfisə», Bakı, 1921.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında. Əsərləri, II c., Bakı, s. 245.

<sup>2</sup> Elə orada.

biyyatda, fəlsəfədə, memarlıqda, musiqidə və sairədə onları yaxşılaşdıran bir sıra ümumi əlamətlər meydana çıxırdı.

Bu islamın təsiri ilə deyil, müxtəlif iqtisadi, siyasi və mədəni həyatda olan bir çox xalqın yaxınlaşması üçün geniş imkanlar yaranması ilə izah olunurdu».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov həmin məqalədə bir maraqlı məsələni də qeyd edir. Azərbaycan musiqisinin ərəb-fars sisteminə aid edərək yazır: «Bəlkə «Ərəb-fars» musiqi sistemi ilə yanaşı, xüsusi türk sistemi də vardır? Ola bilsin, uzaq keçmişdə belə bir sistem varmış, yaxud bəlkə də indi Çin, hind və ya ərəb-fars sistemi adlandırılan sistemlərin əsasını bir zaman türk sistemi təşkil etmişdir. Hazırda belə bir xüsusi sistem yoxdur...».<sup>2</sup>

Azərbaycan türk musiqisinin ərəb-fars sistemi əsasında olması fərziyyəsi mübahisəli qalsa da, lakin Azərbaycan musiqisinin ərəb-fars sisteminin yaramıb inkişafında əhəmiyyətini inkar etmək mümkün deyil. «Azərbaycan tarix»ində oxuyuruq:

«Ərəblərin özü də əsarətə alınmış xalqların, o cümlədən Azərbaycan xalqının güclü iqtisadi və mədəni təsirinə məruz qalmışdır».<sup>3</sup>

Təsədüfi deyil ki, artıq XIII və XIV əsrlərdə Şərq mədəniyyətinin ən böyük nümayəndələri arasında biz Səfiyyəddin Urməvini, Əbdülqadir Marağaini və digər azərbaycanlıları görürük. Onlar öz elmi tədqiqatlarını o dövrün ənənələrinə uyğun olaraq ərəb dilində yazırdılar.

Ü.Hacıbəyovun məqaləsində bəzi dəqiq olmayan fikirlər də vardır. Məsələn, o yazır ki, «Azərbaycanda heç bir dənə də türk xalq mahnısı və xalq yaradıcılığının digər musiqi formasını tapmaq mümkün deyil ki, melodik quruluşunun əsasında ərəb-fars sistemi olmayan digər sistem olsun».

Hətta o vaxt Hacıbəyovun məqaləsini dərc etmiş «Na ru-beje Vostoka» jurnalının redaksiyası bəstəkarın bu qəti fikri ilə razılaşmamışdı:

«Redaksiya müəllifin belə qəti müddəasına şərikin deyildir, çünki türk xalq poeziyası, xüsusilə əsl türk mahnısı özü ölçü quruluşuna görə («Heca vəznü») ərəb-fars sisteminə tamamilə yaddır. Aşıq yaradıcılığı, aşıqlardan əvvəl isə xalq müğənnilərinin-türk ozanlarının yaradıcılığı bunu sübut edir».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları»nda Yaxın Şərq xalqlarının musiqi inkişafı haqqında ifadə olunmuş məşhur fikri 1929-cu ildə «Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında» məqaləsində belə səslənir:

«Ərəb-fars sistemini qəbul etmiş xalqlar zaman keçdikcə həmin sistemdə yerli şəraitdən irəli gələn dəyişikliklər etmişlər; Hər bir xalq ərəb-fars sistemi əsasında öz xüsusi musiqi binasını ucaltmağa başlamış və onu öz estetik tələbatına uyğun bir tərtibata salmışdır. Bu əsas üzərində ərəb, fars, türk, Azərbaycan, Türkiyə üslubları meydana gəlmişdir».<sup>2</sup>

Ü.Hacıbəyovun Azərbaycan xalq musiqisi üzərində apardığı dərin tədqiqat və müşahidələri onu daha dəqiq və əsaslanmış nəticəyə gətirib çıxarmışdır. Artıq 1939-cu ildə o, qeyd edirdi ki, bir sıra tarixi səbəblərə görə Azərbaycan xalq musiqisi xüsusi sistemə malikdir. Hacıbəyov «Musiqidə xəlqilik» məqaləsində yazırdı: «Hazırda Azərbaycan incəsənəti ərəblərin və osmanlı türklərinin incəsənətindən olduqca yüksəkdə durur. Azərbaycan incəsənəti yavaş-yavaş hər cür yabançı, qondarma və xüsusilə Şərq musiqisi adı verilən təsirlərdən azad olmaqdadır».<sup>3</sup>

Azərbaycan musiqisinin bənzərsizliyi haqqında Hacıbəyovun çox yığcam və dəqiq formada ifadə edilmiş fikri uzun illər boyu apardığı tədqiqat nəticəsində onun əsas nəzəri əsəri «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları»nda aşağıdakı formada ifadə edilmişdir.

<sup>1</sup> Azərbaycan tarixi. I c., Bakı, 1958, s. 142–143.

<sup>2</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 154–155.

<sup>3</sup> Azərbaycan tarixi. I c., Bakı, 1958, s. 125.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, 1950, s. 14.

<sup>2</sup> Elə orada, s. 258.

<sup>3</sup> Hacıbəyov Ü. Musiqidə xəlqilik. Əsərləri, II c., Bakı, 196, s. 323.

«... 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.

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».<sup>1</sup>

## SƏS SİSTEMİ

Azərbaycan musiqi tarixinin inkişafında çoxlu mübahisəli məsələlər olmuşdur ki, onların həllini biz nəzəriyyəçi, estetik və bəstəkar Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığında tapırıq.

Bir çox musiqiçilər Azərbaycan xalq musiqisinin əsas və spesifik xüsusiyyətini onun musiqi sistemində görürdülər. Elə rəy var idi ki, Azərbaycan musiqisində də, Şərq musiqisində olduğu kimi, yarım tondan kiçik intervallar mövcuddur, yəni 1/3 və 1/4 tonlar. Elə buradan da Azərbaycan musiqisinin inkişafında bir sıra mübahisəli məsələlər və suallar meydana çıxırdı. Avropanın on iki pərdəli musiqi sistemini qəbul etmək mümkündürmü? Xalq musiqisi bundan öz təkrarsızlığını itirməzmi? Azərbaycan musiqisini Avropanın temperə olunmuş alətlərində təhrifsiz ifa etmək olarmı?

Bu suallar Üzeyir Hacıbəyovun «Azərbaycanda musiqi tərəqqisi», «Şərq musiqisi və Qərb musiqi aləti», «Musiqidə xəlqilik» məqalələrində və «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» tədqiqatında işıqlandırılmışdır.

«Azərbaycanda musiqi tərəqqisi» məqaləsində Hacıbəyov bu məsələyə o illərdə Xalq maarif komissarı olan M.Quliyevin məruzəsi ilə əlaqədar toxunmuşdur. Quliyev Avropanın 12 pərdəli musiqi sistemini qəbul etməyi təklif edirdi. Hacıbəyov da M.Quliyevin bu təklifi ilə razılaşırdı və onu bu məsələdə müdafiə edirdi. Lakin bəstəkar Şərq musiqisi ilə Avropa musiqisi arasında olan fərqi, uyğunsuzluqları da göstərir və qeyd edirdi ki, bu uyğunsuzluqlar temperə olunmuş Avropa musiqi sisteminin qəbul olunmasına mane olmamalıdır. Hacıbəyov yazırdı ki, Avropa musiqisində tonlar iki növdür, tam və yarım ton, yarım tondan kiçik ton yoxdur, oktava 12 yarım tondan ibarətdir. Əgər oktavanı do, re və sairə notlardan qursaq, onların hamısı 12 tondan ibarət olacaq. «Bu günkü Azərbaycan tarında oktavanı bir telin

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, 1950, s. 14.



(simin) üzərində götürsək, on yeddi ton əmələ gələr, əgər oktavanı iki tel üzərində hesab etsək, on doqquz ton mövcud olduğunu görürük. Digər tərəfdən, yenə eyni oktavanı tarın başqa bir yerindən götürsək, on üç ton əmələ gələr və yenə o oktavanı bir ayrı yerdən götürsək, on iki ton çıxar!

Bundan belə görünür ki, bizim musiqimizdə müəyyən bir sistem yoxdur. Başqa sözlə, bizim musiqi sistemi «Temperasyon» edilməmişdir. Sədalarımızın münasibətləri müxtəlifdir. Belə ki, bir yerdə «Re» ilə «Mi» arasında üç ton vardır. Digər bir yerdə «Re» ilə «Mi» arasında iki ton vardır və i.a.»

Hacıbəyov qeyd edir ki, Avropa musiqisində də temperasiya qəbul olunmamışdan əvvəl iki yarım ton var idi: böyük və kiçik yarım ton. Məsələn, «do diyez» sədaları kiçik yarım ton adlandırıldığı halda, «do» ilə «re bemol» böyük yarım ton adlanırmış. Onlar müxtəlif cür də səslənirmiş. Temperasiyadan sonra bu fərq götürülmüşdür. Şərq musiqisində isə bemollar ilə diyezlər arasında fərq saxlanılır.

Daha sonra Hacıbəyov Şərq melodiylarının fortepiano kimi temperə olunmuş Avropa alətində ifası vaxtı alınan bəzi uyğunsuzluqları göstərir. O yazır ki, «Şərq havalarını» piano vasitəsilə çalarkən boylə bir şeylər müşahidə edirik. «Segah» və «Segah» kökündə olan mahımların «qərar» tonu piano ilə düz gəlməz. Məsələn: əsas ton «Do» olarsa, «Segah»ın «Qərar» tonu «mi»dən ikincisi isə (sağ tərəfə) – «fa»dan sonra gələn «mi» Şərq havalarına öyrənmiş qulaq üçün pis təsir edir və qulaq tələb edir ki, «mi» bir az bəm olsun. Pianoda «mi»dən bəm olan səs «mi bemol»-dur. Bu isə «Segah»a qətiyyənlə yaraşmaz. Boylə olan surətdə «Segah» düz çıxmaq üçün «mi» ilə «mi bemol» arasında bir ton dəxi olmalı idi. Halbuki pianoda oylə bir şey yoxdur»:



Azərbaycan musiqisinin lad əsası ilə Avropanın temperə edilmiş sistemi arasında keçilməz sədd kimi sayılan səhv fikri də tənqid edir.

Ü.Hacıbəyov yaradıcılığının ilk tədqiqatçılarından V.S.Vinoqradov «Üzeyir Hacıbəyov və Azərbaycan musiqisi» adlı kitabında bəstəkarın aşağıdakı vacib mülahizəsini gətirir:

«Xalq musiqisində 17, 18 və hətta 19 pərdəli səs qatarı olur, lakin indiki vaxtda onlar öz istifadəsini yalnız bəzəkverici səslərdə tapırlar, hansılar ki, dəqiq qeydə alınma şərtilə hətta 19 pərdəli səs cədvəlinə belə sığışmazlar. Avropa temperasiyasından haşiyəyə çıxan hər şey daha çox milli ifaçılıq tərzinə (oxumasına) aid edilə bilər. Ladlar isə mahnılar, rəqslər ümumi qəbul olunmuş not sisteminə yazıla bilər və bu şəkildə kütləvi auditoriyanın «əşitmə qabiliyyətini» təmin edə bilər. Bu mənada tar ilə olan inkişaf səciyyəvidir. Tar 17, 19 pərdəli sazlaşmış temperə edilməmiş alətdir. Vaxt keçdikcə oktavanı 17 pərdəyə bölən tarın hərəkət pərdələri Avropa «əşitmə qabiliyyətinin» tələblərinə uyğun hərəkət etməyə başlayır və hal-hazırda bu alətdə artıq dünya musiqi mədəniyyətinin əsərlərinin tamamilə sərbəst ifası mümkündür. Not orkestri adlanan orkestrin mövcudluğu faktı da buna dəlalət edir».<sup>1</sup>

Hacıbəyov tərəfindən tarın tədqiqi, onun səs düzümünün yazılması və irəli sürülmüş mülahizələri not sisteminə keçmək üçün imkan yaratmışdır. Yalnız bundan sonra milli orkestr həm Azərbaycan bəstəkarlarının, həm də klassik Avropa irsini ifa edə bilmişdir. Xalq alətləri orkestri üçün repertuarı Hacıbəyov özü birinci yaratmışdır.

Ü.Hacıbəyov qeyd etdiyi kimi, Azərbaycan melodiya­larının ifası zamanı səslərin ucalığındakı uyğunsuzluqlar yalnız fortepiano kimi alətdə müşahidə olunur.

O deyirdi ki, «simfonik orkestrdə temperasiya məsələsi qoyulmur. Biz bu məsələyə musiqişünaslıq nöqtəyi-nəzərindən yanaşıb... ifaçılardan ümumi musiqi dilində qətiyyə

olmayan intonasiyalar vermələrini tələb edə bilmərik. Buna görə də mən şəxsən dünya musiqi əlifbasının Azərbaycan musiqi xüsusiyyətlərini verə bilmədiyini isbat etməyə çalışan bəzi musiqişünasların əsassız qeydlərini etinasız buraxıram. Bu fikir tamamilə yanlışdır. Əvvəla, ona görə ki, xromatik qamma bizi tamamilə təmin edir».<sup>1</sup>

Musiqi əsərləri qeyd olunmamış səs qatarı ilə milli alətlərdə ifa edilərkən hər interval bu prosesdə riyazi cəhətdən eyni mənalı iki sabit nöqtənin münasibəti kimi meydana çıxmır. Interval bir xətlə deyil, tam birxətlər dəstəsi ilə müqayisə edilə bilər. Lakin onu nəzərdə tutmaq lazımdır ki, belə bir xətlər dəstəsi müəyyən ölçüylə məhdudlaşmır, əlavə kəmiyyət dəyişməsi keyfiyyət dəyişməsinə gətirib çıxarır.

Görkəmli musiqişünas «zona nəzəriyyəçisinin» (sahə nəzəriyyəsi) yaradıcısı N.Qarbutov bu problemi öz əsərlərində irəli sürmüşdür. Müəyyən interval üçün səciyyəvi olan səs-yüksəklik münasibətlərinin çoxluğunu N.Qarbutov birmənalı «nöqtə» münasibətlərinin əksinə olaraq sahə (zona) münasibəti kimi müəyyənləşdirilmişdir. N.Qarbutovun tədqiqatları nəticəsində indi müəyyən olunmuşdur ki, xalq musiqisindəki interval münasibətlərin çoxmənalı yozumu professional musiqi yaradıcılığına da xasdır, on iki pərdəli temperasiyalı quruluşa on iki pərdəli sahə (zona) quruluşu kimi baxmaq lazımdır. Interval variantlarının müxtəlifliyinə baxmayaraq, iki tendensiyanı müəyyənləşdirmək olar. Onlardan biri ən sadə kofisiyentlərə malik natural səslənmələrinə yaxın olan səslənməyə istiqamətlənir ki, bu da təbiətin özünün verdiyi natural səs qatarıdır. İkincisi, son dərəcə kəskinləşmiş səslənməyə yönəlmişdir ki, o da sahə (zona) həddləri içində maksimal genişlənmə, yaxud daralma nəticəsində əmələ gəlir.

Beləliklə, on iki pərdəli temperasiya edilmiş quruluşu on iki pərdəli zona (sahə) quruluşu kimi qəbul etdiyimizi nəzərə alsaq, Hacıbəyovun dediyi yarım ton, böyük və kiçik tersiya kimi intervalları N.Qarbutovun zona (sahə) nəzəriyyəsi əsa-

<sup>1</sup> Виноградов В. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. М., 1938, с.13-14.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Musiqidə xəlqilik. Əsərləri, 1965, s. 323.

sında kiçik sekunda sahəsi (zonası), böyük tersiya sahəsi (zonası), kiçik tersiya sahəsi adlandırmaq olar.

Hacıbəyovun özünün ilk müşahidələrində hələ Azərbaycan musiqisini ümum Şərq sistemindən ayırmadıqda və bizim musiqimizdə 1/3 və 1/4 tonların mövcudluğunu hesab etdikdə, göstərirdi ki, musiqimizi ayıran cəhətlər bunlar deyil. Hələ o illərdə bəstəkar tamamilə haqlı olaraq deyirdi ki, əgər Şərq və konkret Azərbaycan musiqisi müntəzəm temperə edilsə belə o, bundan özünün spesifikliyini və xüsusiyyətini itirməz, çünki Azərbaycan musiqi dilinin spesifikliyi 1/3 və 1/4 tonlarda deyil, daha əsaslı amillərdən ibarətdir ki, bunlar da kök, hava, vəzndir. Onlar haqqında sonrakı səhifələrdə danışılacaqdır.

## LAD NƏZƏRİYYƏSİ

Azərbaycan xalq musiqisinin lad sistemini Ü.Hacıbəyov bütün yaradıcılığı boyu öyrənmişdir. Bizim musiqinin milli təkrarsızlığının əsas şərtlərindən birini o, yeddi əsas və bir sıra əlavə laddarda ifadə olunmuş lad sistemində görürdü. Yeddi əsas ladlar bunlardır: «Rast», «Segah», «Şüştər», «Çahargah», «Bayatı-Şiraz», «Humayun», «Şur», əlavə ladlar isə: «Şahnaz», «Sarənc», «Bayatı-Kürd», «Hicaz», «Qatar» və başqalarıdır. Bu nəticəyə də Hacıbəyov birdən-birə gəlməmişdir. 1929-cu ildə «Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında» məqaləsində o yazırdı: «Hazırda Azərbaycan musiqisi çoxlu şöbə və guşələri ilə birlikdə aşağıdakı müstəqil köklərə malikdir: «Rast», «Segah», «Şur», «Çahargah», «Şüştər», «Zabul», «Şahnaz», «Bayatı-Şiraz» və «Humayun». Bütün Azərbaycan xalq türk musiqisi ancaq yuxarıda göstərilən köklərə əsaslanır».<sup>1</sup>

Gördüyümüz kimi əsas ladların siyahısında Hacıbəyov «Zabul» və «Şahnaz» kimi ladların adlarını çəkir. «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları»nda «Zabul» «Segah»ın variantı, «Şahnaz» isə köməkçi lad kimi verilmişdir. «Musiqidə xəlqilik» məqaləsində Hacıbəyov yeddi lad əvəzinə səkkizinin adını çəkir: «Azərbaycan musiqisində həştədə qədər muğam olduğunu iddia edənlərin fikrinə zidd olaraq, mən bizim musiqimizdə öz xüsusi quruluşu olan sərbəst muğamların sayının səkkizdən artıq olmadığı fikrindəyəm, bundan başqa əlavə muğamlar vardırsa da bunlar əsas muğamlardan ayrılmır».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 258.

<sup>2</sup> Hacıbəyov Ü. Musiqidə xəlqilik. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 324.

Ü.Hacıbəyovun ilk çıxışları və məqalələri bəstəkarın ladlar haqqında səs tədqiqatı olan «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» üçün hazırlıq materialı olmuşdur. 1945-ci ildə dərc edilmiş bu tədqiqatda Hacıbəyov Azərbaycan xalq musiqisinin lad nəzəriyyəsinin yaradıcısı kimi çıxış edir.

«Seçdiyim bu mövzuya dair nə bir ədəbiyyat, nə xüsusi elmi əsərlər, nə də başqa bir vəsait olmadığına görə, mən ancaq öz şəxsi müşahidələrimin, apardığım diqqətli tədqiqatın nəticələrinə və Azərbaycan xalq musiqisinin bütün nümunə və formalarının dərin təhlilinə əsaslanmağa məcbur oldum».<sup>1</sup>

Ladların, onların struktur xüsusiyyətlərinin, daxili funksional əlaqələrinin və onların bir-birilə əlaqəsinin öyrənilməsi xüsusilə bizim dövrümüzdə, incəsənətdə milli forma məsələsi qoyulan vaxtda, böyük əhəmiyyətə malikdir. Lad intonasiyasının qanunauyğunluqları haqqında nəzəriyyə bəstəkarın xalq və xalq professional sənətinin ənənələrini tətbiq etmək üçün vacibdir.

Ü.Hacıbəyovun lad nəzəriyyəsi bəstəkarın nəzəri və musiqi-estetik konsepsiyasının əsas qoludur. Hacıbəyov yazırdı:

«Azərbaycan musiqisini öyrəndikdə, ondan istifadə etdikdə muğam sisteminə, Azərbaycan musiqisində olan və çox böyük rol oynayan canlı muğamlara xüsusi diqqət verilməlidir. Çalışmaq lazımdır ki, bu muğamlar öz sərbəst əhəmiyyətlərini itirməsinlər.

Şəxsən bu fikirdəyəm ki, muğam sistemi ümumi musiqi kulturasına bir çox yeniliklər və tərəvət gətirəcəkdir».<sup>2</sup>

Ü.Hacıbəyov Azərbaycan ladları haqqında nəzəriyyəsində hansı əsas müddəaları irəli sürmüşdür? O, özü belə qeyd edir: «Ümidvaram ki, bir elmi əsər olaraq bu kitabda musiqi elm xadimlərinin diqqətini aşağıdakı maraqlı mühüm məsələlər cəlb edəcəkdir: 1) səsqatarlarının qurulmasında kvarta, kvinta və seksta» konsekvntliyi; 2) artırılmış sekundanın əmələ

gəlməsi; 3) tetraxordların yeni növləri; 4) tetraxordların dörd birləşmə üsulu».

Ü.Hacıbəyov ilk dəfə müəyyən etmişdir ki, Azərbaycan ladlarının səsüzümü tetraxordların birləşməsindən qurulur, yeni dörd pillənin ardıcıl irəliləməsindən ibarətdir. Hacıbəyov Azərbaycan musiqisində tetraxordların birləşməsinin dörd üsulunu müəyyənləşdirmişdir:

1) zəncirli və ya qovuşuq birləşmədir; burada alt tetraxordun axırncı tonu eyni zamanda üst tetraxordun birinci tonu olduğuna görə tetraxord arasında xalis prima intervalı əmələ gəlir;

2) ayrı birləşmədir; burada alt tetraxordun axırncı tonu ilə üst tetraxordun birinci tonu böyük sekunda intervalı təşkil edir;

3) orta yarım ton vasitəsilə birləşmədir; burada alt tetraxordun axırncı tonu ilə üst tetraxordun birinci tonu kiçik tersiya intervalı təşkil edir;

4) orta ton vasitəsilə birləşmədir; burada alt tetraxordun axırncı tonu ilə üst tetraxordun birinci tonu böyük tersiya intervalı təşkil edir.

Bizə elə gəlir ki, tetraxordların birləşməsinin bölünməsində belə variant da mümkündür: 1) qovuşuq birləşmə; 2) ayrı birləşmə.

Yeni variantda, tetraxordların birləşmə üsulunun bölünməsində biz yeni «xüsusi birləşdirici səs» anlayışını da yürüdürük. İş orasıdadır ki, Avropa sistemində tetraxordların birləşməsi xüsusi birləşdirici tonsuz həyata keçirilir.

Hacıbəyov Azərbaycan ladlarının səsüzümünün əsasını təşkil edən beş müxtəlif növlü tetraxord irəli sürür: 1-1-1/2 (əsas), 1-1 1/2-1 (köməkçi), 1/2-1-1 (köməkçi), 1/2-1-1/2 (əksilmiş), 1/2-1 1/2-1/2 (artırılmış sekunda). Birinci üç tetraxord qədim yunan tetraxordlarına tamamilə uyğundur, onlar da beş müxtəlif növlü tetraxordlardan ibarət idi. Lakin iki axırncı tetraxord üç bütöv tonun (üçtonun) ardıcıl irəliləmə qaydasının pozulmasının nəticəsində yaranmışdır.

Musiqişünas X.Ağayeva «Ü.Hacıbəyov» kitabında tamamilə doğru olaraq yazır ki, «Bütün bunları majora və minora

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, 1950, s. 9.

<sup>2</sup> Hacıbəyov Ü. Musiqidə xəlqilik. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 324.

gətirmək üçün min illər gözləmək lazım deyil, elə indi dörd Azərbaycan tetraxordunu pozub, yalnız «doriy» tetraxorduna uyğun birini saxlamaq olar. Hacıbəyovun rəyincə, Azərbaycan musiqi xadimləri elə buna qarşı mübarizə aparmalıdır ki, bu tetraxordlar nə indi, nə də min ildən sonra pozulmasınlar, çünki birincisi, Azərbaycan xalqının bütün musiqi yaradıcılığı bu tetraxordlara əsaslanır və ikincisi, bu tetraxordların saxlanması musiqi sənətinin inkişafının yeni yollarının açılması üçün əsaslı imkanlar verir».<sup>1</sup>

Hacıbəyovun tetraxordlar üzrə verdiyi sistemləşmə, öz vaxtına görə, şübhəsiz, irəli atılmış mühüm addım idi. O, öz əhəmiyyətini gələcək dövr üçün də saxlayır. Lakin bizə elə gəlir ki, bu sistemləşmə Azərbaycan musiqisində lad əlaqələrinin zənginliyini tamamilə əsaslandırmaq yeganə imkan deyil. Hacıbəyovun bir bəstəkar kimi yaradıcı təcrübəsi daha zəngin, daha çoxcəhətlidir. Belə zənn edirik ki, Azərbaycan musiqisində ladların təsnifatına digər münasibət də mümkündür. Hacıbəyovun göstərdiyi bütün beş tetraxord yuxarıda göstərilən dörd üsulla birləşə bilər, yalnız iyirmi tetraxordun hamısı, Hacıbəyovun qeyd etdiyi kimi, Azərbaycan ladlarının əmələ gəlməsi üçün yararlı ola bilməz. Azərbaycan ladlarının səsdüzümünün yaranması üçün əsas şərtlər aşağıdakılardır: 1) birləşmənin konsekvant qaydası; 2) səsdüzümünün pərdələri üçtən əmələ gətirməməlidirlər.

Ü.Hacıbəyov yazırdı ki, «Mən məruzələrimdə Azərbaycan ladları səsşatının ciddi konsekvant (kvarta quruluşu, kvinta quruluşu, kiçik və böyük sekstalar quruluşu) bir qanun üzrə qurulub mütənasib bir sistemdən ibarət olduğunu izah etdikdə, bu, bəzi musiqiçilərə süni və uydurma bir şey kimi gəlirdi».<sup>2</sup> Lakin Hacıbəyov irəli sürülən məsələlərin doğruluğunu Azərbaycan xalq musiqisi nümunələri ilə inandırıcı şəkildə isbat edirdi.

Ü.Hacıbəyov Azərbaycan ladlarında musiqi bəstələmək üçün göstərdiyi qayda-qanunların doğruluğunu yoxlamaq

məqsədilə (tədqiqatının ikinci hissəsi) bəstəkarlarımıza bu qanunlar əsasında musiqi bəstələməyi təklif edir. Belə təcrübə həyata keçirilmiş və Hacıbəyovun nəzəri kəşflərinin həqiqiliyini isbat etmişdi. Bərabər tetraxordların birləşməsi səsdüzümünün sıralarında pərdələrin ardıcılığının konsekvant qaydasını yaradır. Bərabər quruluşlu xalis tetraxordların birinci üsulla birləşməsi ardıcıl xalis kvartalar sırasından ibarət səsşatı əmələ gətirir:

$$\begin{array}{cccc} 4 & 4 & 4 & 4 \\ \hline c & d & e & f \\ \hline g & a & b & c \\ \hline d & e & f & g \\ \hline a & b & c & d \\ \hline e & f & g & a \\ \hline s & & & \end{array}$$

Bərabər quruluşlu xalis tetraxordların ikinci üsulla birləşməsi ardıcıl xalis kvintalar sırasından ibarət səsşatı əmələ gətirir:

$$\begin{array}{ccccc} 5 & 5 & 5 & 5 & \\ \hline c & d & e & f & g \\ \hline g & a & h & c & d \\ \hline d & e & f & i & s \\ \hline s & g & a & & \\ \hline & & & & \end{array}$$

Bərabər quruluşlu xalis tetraxordların üçüncü üsulla birləşməsi ardıcıl kiçik sekstalar sırasından ibarət səsşatı əmələ gətirir:

$$\begin{array}{cccccc} k . & 6 & 6 & 6 & 6 & \\ \hline c & d & e & f & (g) & a \\ \hline s & b & c & d & e & s \\ \hline & & & & & \end{array}$$

Bərabər quruluşlu olan tetraxordların dördüncü üsulla birləşməsi ardıcıl böyük sekstalar sırasından ibarət səsşatı əmələ gətirir:

$$\begin{array}{cccccc} b . & 6 & 6 & 6 & 6 & \\ \hline c & d & e & f & (g) & a \\ \hline h & c & i & s & d & \\ \hline & & & & & \end{array}$$

Qeyd edək ki, xalis kvartalar quruluşu «Rast», «Şur», «Segah», «Çahargah» kimi geniş yayılmış ladların səsşatı

<sup>1</sup> Агаева Х. У. Гаджибеков. Баку, 1955, с. 138.

<sup>2</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, 1950, s. 9.

nı, xalis kvintalar quruluşu «Şüştər», «Çahargah», kiçik sekstalar quruluşu «Bayatı-Şiraz» və az ifa olunan «Nəva», böyük sekstalar quruluşu isə «Hümayun» ladinin səsqatarını əmələ gətirir.

Xalis kvartalar quruluşunun konseksventliyi daha qədim olaraq Şərqi xalqları üçün də xarakterikdir, xalis kvintalar, həm də kiçik və böyük sekstalar quruluşu Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafında daha sonrakı dövrdür. Kiçik və böyük sekstaların səsqatarında laddan lada keçmək üçün modulyasiya formulu üstünlük yaradır.

Azərbaycan ladlarının səsqatarının əmələ gəlməsində əsas tetraxordlardan başqa, köməkçi tetraxordların da mühüm əhəmiyyəti var. Bu tetraxordlar qeyri-bərabər tetraxordların birləşməsindən yaranır və əsas tetraxordların ikinci, üçüncü, dördüncü pərdələrindən və aralıq tonlardan əmələ gəlir.

Həmin ladlar bunlardır: «Şahnaz» (1-1-1/2 və 1/2-1 1/2-1/2-ayrı birləşmə), «Çahargah» (1/2-1 1/2-1/2 və 1-1-1/2-ayrı birləşmə), «Sarənc» (1/2-1-1/2 və 1-1-1/2-ayrı birləşmə). Köməkçi tetraxordların arasında üçton xüsusi yer tutur. Hacıbəyov özünün lad konsepsiyasında bu məsələ üzərində xüsusi olaraq dayanır. O yazır:

«...Bərabər tetraxordların ikinci (ayrı) üsul ilə birləşməsində üçtonun olmamı vacibdir; bu üsul ilə birləşmədə ardıcıl xalis kvintalar sırasından yeni səsqatarı əmələ gəlir. O zaman belə bir dilemma ortaya çıxır: ya mənalı musiqi ifadələri düzəltməyə yarayan üçtondan, ya da kvinta quruluşundan əl çəkmək lazımdır; hərçənd kvarta quruluşuna nisbətən kvinta quruluşu musiqi incəsənətinin inkişafında irəliyə doğru bir addımdır».<sup>1</sup>

Lakin Ü.Hacıbəyov üçüncü yol tapmışdır, bu da üç bütöv tonun ardıcılığını yarımtonla pozmaq yoludur.

Hacıbəyov yazır ki, «üçtonun yaramazlığı» onun birinci və axırıncı pərdəsi arasında artırılmış kvarta intervalı əmələ gəlməsində yox, üç bütöv tonun ardıcılığındadır. Deməli,

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, 1950, s. 28.

orta tonlardan birini ucaltmaq və alçaltmaqla üç bütöv tonun ardıcılığını aradan qaldırmaq olar».<sup>1</sup>

*c d e f g a h c*

üç ton

*c d e f g i s a h c*

art.2

Bu səsqatarında üçtonun orta səsləri «sol» və «lya»dır. Kvinta dairəsinə əsasən «sol»-un münasib dəyişilməsi «sol diyez» və «lya»-nın münasib dəyişilməsi «lya bemol»dur.

Əgər «sol» notunu «sol diyez» ilə əvəz etsək, onda səsqatarında üç bütöv ton hərəkətinin pozulması səsqatarının kvinta konseksventliyini də pozmuş olur. Pozulmuş xalis kvintanı bərpa etmək və ya əvvəlki vəziyyətə salmaq üçün səsqatarının birinci pərdəsini ucaltmaq (do diyez) lazımdır ki, bununla da xalis kvintaların ardıcıl sırasından ibarət düzgün təşkil olunmuş səsqatarı əmələ gəlir:



Ü.Hacıbəyov qeyd edir ki, üç bütöv ton hərəkətini pozmağın ikinci üsulu «lya»-nın «lya bemol»a çevrilməsidir.

*c d e f g a s h c*

art.2

Pozulmuş xalis kvintanı əvvəlki vəziyyətə salmaq üçün səsqatarının ikinci pərdəsini alçaltmaq (re bemol) lazımdır ki, bununla da yeni xalis kvintaların ardıcıl sırasından ibarət düzgün təşkil olunmuş səsqatarı əmələ gəlir:



<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, 1950.

Ü.Hacıbəyov üçtonun orta tonlarının alterasiya edilməsi yolu ilə yeni tetraxordlar və yeni artırılmış sekunda intervalını alır. Hacıbəyovun özünün mülahizəsinə görə, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında kvinta quruluşu sonrakı mərhələ olduğu kimi, eləcə də ikinci ayrı üsulla birləşmə, yeni əksilmiş və artırılmış sekunda tetraxordların yaranması Azərbaycan musiqi dilinin tarixi inkişafının daha sonrakı dövrünə aid edilə bilər. Bununla bağlı müəyyən əlaqəni qeyd etmək olar, əksilmiş tetraxordun və artırılmış sekunda ilə tetraxordun 1-1-1/2 formulu olan əsas aparıcı tetraxorddan əmələ gəlməsini göstərmək olar.

Üçton Azərbaycan musiqi dilində yeni artırılmış sekunda intervalının yaranması səbəbkardır. Hacıbəyov qeyd edir ki, üçtonun orta tonlarının alterasiya edilməsi yolu ilə üç bütöv ton ardıcılığının pozulması nəticəsində artırılmış sekunda əmələ gəlir.

Qeyd etmək lazımdır ki, bu intervalın intonasiyası Azərbaycan musiqi dili üçün xarakterdir. Bizim bəstəkarlar milli musiqi üçün xarakter olan bu intonasiyaya müraciət etməyə başladılar. Lakin elə olurdu ki, bəstəkarlar ondan süni istifadə edib, milli musiqi dilinə nabelədliliklərini bu intonasiya ilə gizlədirdilər. Hacıbəyov yazır ki, «Bəzi bəstəkarlar güman edirlər ki, əgər onlar təsadüfdən təsadüfə «artırılmış sekundaya» əl atsalar, bununla «milli intonasiya»ya nail olurlar. Bu «artırılmış sekunda»ya həm də rus «oriantalist»lərinin əsərlərində rast gəlirik. Lakin unutmamaq lazımdır ki, həmin bəstəkarlar qətiyyənlə əsl Azərbaycan musiqisi yaratmaq niyyətində olmamışlar. Səthi stilizasiya musiqi əsərinə əsl milli intonasiya verməklə bərabər, həm də əsəri gerçəklikdən, səmimiyyətdən və ümumiyyətlə, estetik və bədii dəyərdən məhrum edir.

Mənim fikrimcə, bu vəzifə tamamilə başqa cür həll olunur. Hər bir xalq öz bəstəkarlarından tələb edir ki, o, öz əsərlərini, nə qədər mürəkkəb olursa olsun, xalqa yaxın və doğma olan musiqi dilində bəstələməlidir. Bunun üçün bəstəkarlardan həmin dili mükəmməl bilməsi tələb olunur».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Vətən müharibəsi günlərində Sovet Azərbaycanının musiqisi. Giriş. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 350.

Bununla əlaqədar Ü.Hacıbəyovun «oriantalizm» adlanan üsluba münasibəti ilə tanış olmaq maraqlıdır. Dahi rus bəstəkarlarından M.İ. Qlinkanın, N.A. Rimski-Korsakovun, «Qüdrətli dəstə» bəstəkarlarının oriantal üsluba meyli edən əsərlərini yüksək qiymətləndirən bəstəkar eyni zamanda saxta «oriantal» üslubun bəzi düşməni idi. Bu yol XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində Qərbi Avropa musiqisinin bir sıra zəif əsərlərində, bəzi sovet bəstəkarlarının əsərlərində də öz əksini tapmışdır (məsələn, Vasilenkonun «Noyya» balətində və s.).

Ü.Hacıbəyov bu üslub haqqında yazırdı:

«Avropa sənətkarları Avropa üslubundan bir az qeyri olan bir növ «üslub» və ya «istil» çıxarıb adını «Şərq stili» deyirlər. O cümlədən məsələn, musiqidə artırılmış sekunda istemalı, şerdə «gül və bülbül» figurəsi, rəsmdə butalara bənzər güllər, teatrda rəngarəng əlbisə geyinib salama oxşayan hərəkətlər göstərmək və s.

İşdə, şərqilərin zövqünü korlayıb, hətta ruqlarını belə incidən bir şey varsa, o da bu saxta Şərq stilidir».<sup>1</sup>

O, Şərq musiqisini yaratmaq istəyən sənətkarlara məsləhət görürdü ki, «kəndi sənətlərinin müxtəlif qəvaidini sənəlcə zəhmət çəkib öyrəndikləri kimi, saxta «Şərq stili»ndən əl çəkib, əsl Şərq incəsənətinin bütün xüsusiyyətlərini kamali-sə'y və ehtimal ilə sənəlcə öyrənməli və bu sənətə ruhən mərbut olmalıdırlar ki, yaratdıqları Şərq sənəti də Şərq əhlinə zövq verib ənis və munis görünə».<sup>2</sup>

Ü.Hacıbəyov «Sovetskaya muzıka» jurnalının səhifələrində dərc olunmuş «Sovet operasının yolları» məqaləsində də musiqi dilimizə, onun lad xüsusiyyətinə böyük əhəmiyyət verir. Həmin məqalədə o, bu barədə belə yazırdı: «Sovet operası haqqında olan mübahisələrdə major və minordan çox danışırlar. Halbuki hər bir xalqın musiqi incəsənəti lad təfəkkürünün son dərəcə zəngin və orijinallığı ilə seçilir... yad-

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Teatr təəssüratı. «Maarif və mədəniyyət» jurnalı, 1925, № 3.

<sup>2</sup> Elə orada.





sonra, həmin istiqamətdə bütöv tona hərəkət etmək olmaz; 4) bütöv ton hərəkətindən sonra, həmin istiqamətdə sıçrayış etmək olmaz; 5) yuxarıya doğru tersiya sıçrayışından sonra, həmin istiqamətdə yarım ton hərəkət etmək olmaz; 6) Aşağıya doğru tersiya sıçrayışından sonra, həmin istiqamətdə yarım ton hərəkət etmək olmaz.

Hacıbəyovun özü yaradıcılığında bu qaydalara necə əməl etdiyini («Rast» ladında olan parçada) izləyək.

«Koroğlu» operasının 1-ci pərdəsindən Koroğlunun ariozosu:

*Moderato*

Tən - gə gəl - dik yox ta - van , əz - di bi - zi vəh - ši xan,  
gör - mə - dik bir yax - şı gün hər giz məhv e - dil -  
- dik büs - bü - tün. Bəy, xan pa - şa  
mül - kədar yan - sın bat - sın hər nə var. Qalx - sın üs - yap  
şö - lə - si, rədd ol - sun vəh - ši bəy - xan

Əsasən sıçrayışlar qaydasına əməl edərək, yuxarıda gətirilən parçada gördüyümüz kimi, Hacıbəyov onları pozmağa da qorxmur, yəni bu qaydalara yaradıcı yanaşır. Yuxarıda göstərilən parçada o, iki dəfə qaydanı pozaraq alt kvartanın mayəsindən sekstaya və kvintanın mayəsindən oktavaya sıçrayış edir.

Azərbaycan ladlarında musiqi bəstələmək üçün sıçrayışlardan əlavə çox vacib məsələ kadanslardır.

Hacıbəyov iki cür kadensiya göstərir: tam və yarım kadensiyalar. Tam kadensiya ladin mayəsində bitir, yarım kaden-

siyalar üçün isə kvinta, tersiya, kvarta, üst aparıcı tonda və mediantada dayanma xasdır.

«Koroğlu»nun 1-ci pərdəsindən Nigarın ariyasında kadansları göstərək:

*Allegro non troppo* yarım kadensiya

Ro - şən - dir dün - ya - da  
sən - də Ro - şə - ni

tam kadensiya

Hacıbəyov deyir ki, bütün laddarda tam kadensiya melodiyanın ladin mayəsində bitməsi ilə tamamlanır. Azərbaycan ladlarından bu mənada «Şüştər» və «Humayun» ladları istisna hq təşkil edir. Məsələn, «Şüştər» ladında melodiyanın mayədə dayanacağı yarım kadensiya təsəvvürü yaradır. Buna misal olaraq «Sevgili canan» qəzəlini göstəririk. Qəzəl «Şüştər» ladında yazılıb, onun «Tərkib» şöbəsinin buna misal gətiririk:

*Allegro moderato*

Hüs - nün gözəl a - yət - lə - ri ey sev - gi - li ca - nan

Ü. Hacıbəyov tədqiqatında bu qaydaları göstərdikdən sonra laddarda melodiya bəstələmək qaydalarına keçir. Bu qaydalar elə bil ki, melodiya bəstələmək qaydalarının struktur əsaslarını hazırlayır. Hacıbəyov ladların melodiya quruluşu üçün xas olan musiqi ifadələrinin, cümlələrin və periodların simmetriyasını göstərir. O, melodiya quruluşunu əvvəl kiçik ifadələr, sonra cümlələr və daha sonra periodlar şəklində qurur. Hər bir lad xarakter dayanacaq ilə özünün şöbələrinə malikdir. Məsələn, «Segah», ladinin aşağıdakı şöbələri vardır: Mayə-segah-dayanacaq mayədir; Şikəstəyi-fars-dayanacaq əsas tonun kvintası; Mübərriqə – dayanacaq əsas tonun kvintasının aparıcı tonu; Əraq-dayanacaq ladin mayəsidir və bütün səsqatları bir oktava yuxarı keçirilir; Gərai-mayəyə qayıdır.

Əraq ilə əlaqədar olaraq Hacıbəyov ladin diapozonunun genişlənməsi, melodiya və onun inkişafı haqqında çox maraqlı mülahizə irəli sürür. Bu, ifaçılar üçün, həm oxuyanlar, həm də çalanlar üçün böyük imkanlar yaradır, bu prinsip əsasında muğamat sənəti, «zil» adlanan xarakter yuxarı registr qurulmuşdur.

«Bayatı-Şiraz» ladinə modulyasiya edilmiş «Segah» ladinin «Əraq» şöbəsində yazılmış «Sənsiz» qəzəlinin orta hissəsini misal gətiririk:

*Allegro moderato*

Baş - qa bir ya - rı ne - cə ax - ta - rım, ey naz - lı sə - nəm?!  
 Bi - li - rəm, sən də de - din: yox ya - ra ha - cət sən - siz.  
 Bi - li - rəm, sən də de - din: yox ya - ra ha - cət sən - siz.  
 Sən mə - nım qəl - bi - mə ha - kim sə - nə qul ol - du kö - nül.  
 Sən ə - ziz - sən, mən u - cuz, mən he - çəm, a - fət sən - siz,  
 Sən ə - ziz - sən, mən u - cuz, mən he - çəm, a - fət sən - siz,

Beləliklə, «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» tədqiqatında Azərbaycan ladlarının xüsusiyyətlərilə bağlı müddəaları araşdırdıq.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları»nda dayandığı çoxsəslilik problemi, ritmik xüsusiyyət haqqında söhbət ayrıca aparılacaqdır.

## MELODİYA

Azərbaycan musiqi dilinin digər çox vacib, spesifik əlaməti onun melodik xüsusiyyətidir. Hacıbəyov yazır: «Hava işinə gəldikdə musiqiyə cüzi də olsa əhəmiyyət verənlərin hamısına aydındır ki, bizim havalarımız heç də Avropa havalarına bənzəməz. Bunun da əsl səbəbi odur ki, bizim havalarımız, bəxüsus dəstgah havalarımız «Tesitura» deyilən bir kiçik dairədə hərəkət etdiyi halda, avropalıların havaları, bəxüsus «ariya»larında sərbəst surətdə aşağı-yuxarı atılıb gəzişir və bu nəhv ilə bizim qulağıma qərib və anlaşılmaz gəlir».<sup>1</sup>

Azərbaycan melosu məsələsi Hacıbəyovun musiqi nəzəriyyəsində geniş işıqlandırılmamışdır. Yalnız onun ayrı-ayrı söylədiyi fikirlərdən məlum olur ki, o, Azərbaycan musiqi dili üçün xarakter olan iki növ melodik inkişafı ayırır. Bu, bir tərəfdən xalq mahnıları və təsniflərdə olan melodik inkişaf prinsipidir, digər tərəfdən isə muğamatın melodik inkişafıdır. Hacıbəyov yazır ki, «Bizdə bir çox təsnif və el mahnıları vardır ki, onların havaları yalnız üç tonun (tonlar burada səslər mənasındadır – Z.S.) kombinasiyasından əmələ gəlir. Avropalılarda isə boylə hava gülüncüdür.

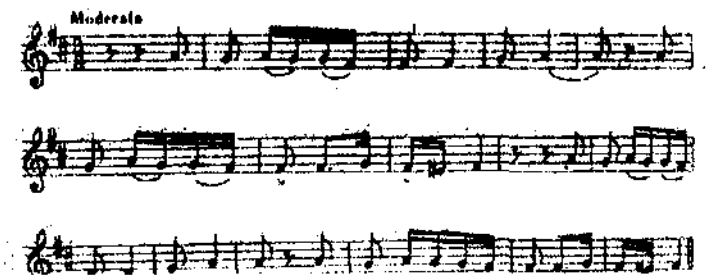
Qərək, bizlər hava ixtira edərkən tonlarımızı böyük bir qənaət və hətta xəsislik ilə işlətməkdə olduğumuz halda, avropalılar buna əks olaraq, tonlar işlətməkdə payansız bir israf göstərirlər».<sup>2</sup>

Bu fikrin doğruluğunu trixord əsaslı bir çox xalq mahnıları isbat edir. Məsələn, «Kəklik», «Yeri dam üstə yeri», «Qaladan qalaya», «Küçələrə su səpmişəm», «Dara zülfün»,

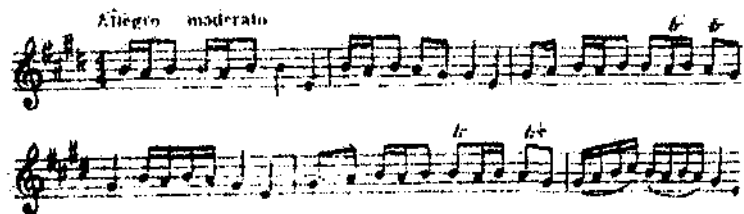
<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycanda musiqi təhsili. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 242.

<sup>2</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 242–243.

«Ağacda leylək», «Yarın bağında» və başqalarını göstərmək olar. Trixord əsası olan bu mahnılardan birini – «Dara zülfün» mahnısı misal gətirək («Azərbaycan xalq mahnıları» məcmuəsi, I c., 1956). Trixord əsaslı bu mahnı «Segah» ladinə – re majorda yazılmışdı.



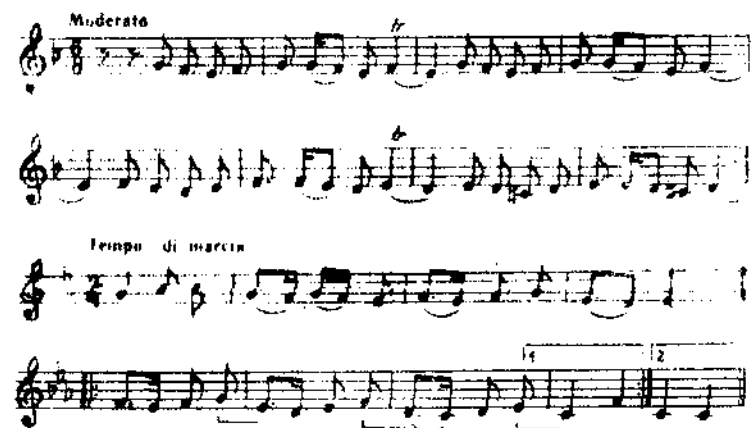
Xalq mahnılarının və təsniflərinin trixord melodik əsası ilə yanaşı, Hacıbəyov «Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər» məqaləsində «Şirvan şikəstəsi», «Qarabağ şikəstəsi» kimi ritmik muğamların da trixord əsasını qeyd edir. Xalq musiqimizin gözəl bilicisi Ə. Bakıxanovun yazısında «Qarabağ şikəstəsi»ni gətiririk:



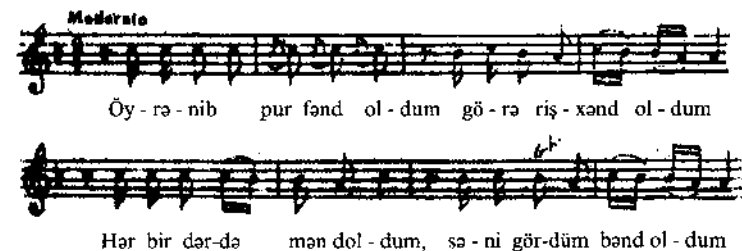
Qeyd etmək lazımdır ki, xalq mahnılarının xüsusiyyəti yalnız onun həcmi və diapozonu ilə məhdudlaşmır. Tersiya səsi ətrafında gəzişmə, tersiyanın əsasında sekvensiya zəncirləri və ya cavabverici quruluşlarda tersiyanın qeydə alınması, eləcə də kadensiyalarda tersiyalıq, tez-tez üçüncü pərdədən birinciyyə və alt aparıcı tondan birinci pərdəyə yol və s. çox

xarakterdir. Bu xüsusiyyətlərə malik olan bir neçə xalq mahnısını misal gətirək.

«Küçələrə su səpmişəm» və «Qaladan qalaya».<sup>1</sup>



Ü. Hacıbəyov Azərbaycan melodiyasının bu xüsusiyyətini yalnız nəzəri cəhətdən müəyyən etməmiş, həm də onu yaradıcı surətdə inkişaf etdirmişdi. Xalq mahnılarının prinsipi əsasında Hacıbəyovun da melodiyası böyük olmayan intonasiyalardan, tersiya intervalını aşmayan intonasion hissəciklərdən ibarətdir. Məsələn, «Arşın mal alan»ın II pərdəsindən Əsgər ilə Gülçöhrənin duetini və ya Gülçöhrənin II pərdədəki ariyasını götürək: Əsgər ilə Gülçöhrənin dueti, II pərdə:



<sup>1</sup> Hər iki mahnı «Azərbaycan xalq mahnıları» məcmuəsindən götürülmüşdür I c., Bakı, 1956.

Gülçöhrənin ariyası:

Andante cantabile

Pa - ri - şan xəl - qi a - ləm - ə hi - əf qan et - di -  
 -yim - dən - dir. Pa - ri - şan ol - du ğum xəl - qi Pa - ri - şan et - di -  
 -yim - dən - dir. Pa - ri - şan ol - du ğum xəl - qi Pa - ri - şan et - di - yim - dən - dir

Bir çox xalq mahnılarının quruluşunun harmonik əsasını tersiyalıq təşkil edir. Harmonik əsasın daha çox sabit səsləri üçsəsliliklərdir: birinci, üçüncü və beşinci səslərdir. Məsələn, «Ağacda leylək» xalq mahnısını götürərək («Azərbaycan xalq mahnıları», II c., 1958).

Allegro

Tonika üçsəsliliyi Hacıbəyovun komediyalarının bir sıra nömrələrinin əsasını təşkil edir (məsələn, «Ər və arvad»dan Kərbəla Qubadla Mərcan bəyin dueti, Minnətin mahnıları; «O olmasın, bu olsun»dan Rüstəm bəy və Gülnazın dueti, Rüstəm bəylə Məşədi İbadın dueti, qonaqların xoru və i.a.; «Arşın mal alan»dan Asyanın mahnıları, Asya, Telli və Gülçöhrənin triosu və i.a.).<sup>1</sup>

Qeyd edək ki, Azərbaycan lad sisteminin Avropanın ma - jor - minor sistemi ilə kəsişdiyi nöqtələrdən biri də elə budur. Tersiyalıq çoxsəslilik üçün də əsaslar yaradır. İkisəsliliyin

<sup>1</sup> Bu xüsusiyyəti Məlikov X. özünün «Особенности стиля и драматургия музыкальных комедий Узеира Гаджибекова» kitabında da göstərir. Bakı, 1963, s. 99–100.

ilk nümunələrini yaradarkən Hacıbəyov melodiyanı tersiya şəklində artırır. Artıq «Leyli və Məcnun» operasında bəstəkar qızların xorunda («Bu gələn yara bənzər» xalq mahnısında) ikinci səsi belə yaradır:

15 Moderato

Bu gö - lən ya - rə bən - zər,  
 göz - lə - ri qa - rə bən - zər  
 ay qız, ay qız bir bə - ri hax

«Əsli və Kərəm» operasında «Axşam oldu» xorunda Hacıbəyov xalq mövzusunda istifadə etməyərək, xalq melo - diyasına həm xasiyyətinə, həm də üslub xüsusiyyətlərinə bən - zər melodiya yaradır. Burada da ikisəslilik tersiya paralel hərəkətin vasitəsilə əmələ gəlir:

16 Andantino

Ax - şam ol - du hey, şam - lar yan dı

Melodik xüsusiyyətin digər inkişaf növü muğamatın melo - dik prinsipidir. Ü. Hacıbəyov bu janrı belə xarakterizə edir:

«Deməli, dəstgah musiqisi vəzncə şərə tabe, bəhirsiz, hava - sı qeyri - müəyyən, cümlələri qeyri - mütənasib bir növ musiqi - dir ki, hüsn icrası xanəndə və ya sazəndənin qabiliyyət və məharətinə bağlıdır». <sup>1</sup> Melodik hərəkətin sərbəstliyini qeyd edərək, Hacıbəyov göstərir ki, muğamatın bu xüsusiyyəti xanəndələrin melodik improvizasiyaları üçün böyük genişlik yaradır. «Xanəndə üçün dəstgah oxumağın yaxşılığı ondadır

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 218.

ki, müəyyən bir hava və bir bəhr qeydi altında olmayıb, öz «fantaziya»sına geniş bir meydan açır və səsini «bəm», «zil», «meyxana» kimi müxtəlif «tessitura»larda işlədir.<sup>1</sup>

Muğamatın melodiyası xalq mahnılarının melodiyasından daha böyük imkanlara malik olması ilə fərqlənir. Bu imkanlara da Hacıbəyov geniş estetik mövqedən yanaşır. Muğamatda melodiya tez-tez dəyişən metrik xanələrə, bölgülərə ayrılır, xalq mahnılarına xas olan qısa motivli ayrılma, variantlıq ona xas deyil. Geniş melodik nəfəs tələb edən və böyük emosiyalar tərənnüm etməyə imkan verən muğamatın melodiyası özünün yuxarı qalxan hərəkətində elə bil ən yüksək səsi fəth edir, sonra bu səsin işlənməsi ilə tonikaya yönəldilmiş melodik xəttin enməsi baş verir.

Muğamatın, eləcə də xalq mahnılarının melodiyasının xüsusiyyətlərini dərinlənən anlayan Ü.Hacıbəyov öz yaradıcılığında hər iki prinsipdən geniş istifadə etmişdir.

Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında bir çox musiqi nömrələri muğamatın melodik inkişaf prinsipini canlandırır. Əvvəl melodik parça hər hansı ladin intonasiyası ilə bağlıdır, diapozonu məhduddur, melodiya çox asta, eyni səslərin ətrafında hərəkət edərək, bir neçə dəfə təkrar olunur. Bu girişdir. Sonra diapazon genişlənir, musiqi emosional cəhətdən dolğunlaşır, yuxarı can atır, ən yüksək səsə nail olur, sonra melodik xəttin tonikaya doğru aşağı enməsi baş verir. Hacıbəyov öz əsərlərində bu prinsipini işlədərək, muğamatın improvizasiyalığını nəinki müəyyən xanələrə yerləşdirə bilmiş, hətta onu iki, üç hissəli Avropa formalarına, sonata formasına uyğunlaşdırmışdır. Əgər xalq mahnılarının melodik xüsusiyyətləri, onun qısamelodiyalı ayrılması, variantları və i.a. daha sadə musiqi formalarının yaranmasına səbəb olmuşdursa (kuplet təkrarlığı və s.), sərbəst melodik xətt üzrə muğamatın inkişaf prinsipi isə daha mürəkkəb formalarda, məsələn, təzadlı orta hissəsi olan üç hissəli formada və ya sonata formasında ifadə olunmuşdu. Məsələn «Sənsiz» qəzəlini göstərmək olar.

<sup>1</sup>Hacıbəyov Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Əsərləri, II c., Bakı, 1965. s. 218.

Əgər biz burada melodiyanın inkişaf xəttini izləsək, onun əsasında deklamasiya prinsipini müəyyən edərək. Melodiyanın deklamasiyonluğu, danışq təzi onun bir not üzərində təkrar olunması və müəyyən sıçrayışdan sonra yenə həmin səsə qayıtması ilə əldə edilir:

«Sənsiz»:

17 Allegro moderato

Hər ge-cəm ol-du kə-dər qüs-sə  
fə-la-kət sən-siz hər ge-cəm ol-du kə-dər  
qüs-sə fə-la-kət sən-siz  
hər nə-fəs çək-dim hə-dər get-di  
o sa-at sən-siz hər nə-fəs çək-dim  
hə-dər get-di o sa-at sən-siz

Romans-qəzəl «Segah» ladinın «Şikəsteyi-fars» şöbəsində başlanır. Sonra tonika bir oktava yuxarı «Əraq» şöbəsinə keçir, orta hissənin musiqisi daha çox dolğunlaşır, yüksək səs olan sol diyezə nail olur. «Bayatı-Şiraz» ladına modulyasiya edir, daha sonra melodik xəttin enməsi baş verir.

Ü.Hacıbəyovun Azərbaycan melosunun spesifikliyinin təyini musiqimizin gələcək inkişafı üçün vacib amil olmuşdur. Bu növ melodik inkişaf yeni harmonik, polifonik üsulların yaranmasına səbəb olmuş, yeni musiqi formalarının yaranmasında müəyyən rol oynamışdır.

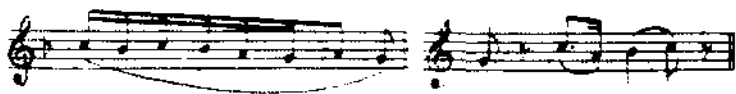
Bütün bu xüsusiyyətlər ilk növbədə Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığında öz ifadəsini və inkişafını tapmışdır.

## METRORİTM

Azərbaycan xalq musiqisinin metroritmik bənzərsizliyi onun vacib spesifik xüsusiyyətidir. Metroritmik sərbəstliyi xalq musiqisinin incisi muğamata təkrarsız gözəllik verir. Hacıbəyovun məqalələrində və əsas tədqiqatında Azərbaycan xalq musiqisinin metroritmik xüsusiyyətinə böyük diqqət verilmişdir.

Ü.Hacıbəyovun mülahizələrində Azərbaycan xalq musiqisinin janrları aşağıdakı təsnifatını almışdır: dəqiq göstərilmiş metrik ölçü ilə qeydə alınmış musiqi və heç bir ölçüsü olmayan musiqi. «Bəhrli» adını almış birinci qrupa xalq mahnıları, təsnifləri, rəqslərin bütün növləri, rənglər daxildir. «Bəhrsiz» adını almış ikinci qrupa muğamat aiddir. (Muğamatda olan vokal-instrumental improvizasiya).

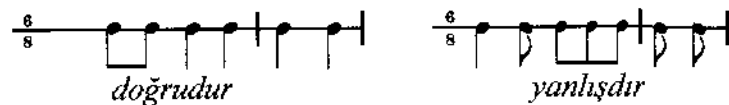
Hacıbəyov yazır ki, «bu gəzişmə zamanı musiqi ifadələrini xanələrə tətbiq etmək olmur. Burada qruplaşma hər hansı bir tonun yardımçı səslərdə bəzədilməsindən ibarətdir».<sup>1</sup>



O, məqalələrinin birində qeyd edir ki, «Oxunan və çalınan musiqi «şəkil» cəhətindən ümumiyyətlə iki növdür: bəhrli havalar və bəhrsizlər; bunlardan bəhrililərin həm havası və həm də şəkli müəyyən olub oxunan və çalınan zamanda zərb vurmağa ehtiyacı vardır; yəni onların çalınmasında zərb alətləri dəxi iştirak edir. Bəhrsizlər çalğısında isə zərb aləti vurula bilməz. Belələrinə, yəni bəhrsizlərə Azərbaycanda (İranda

dəxi) dəstgah deyirlər (osmanlılarda boylə şəkildə musiqiyə «təqsim» deyirlər)».<sup>1</sup>

«Bəhrsiz musiqini müəyyən xanələrə güclə yerləşdirmə ifa olunan əsəri yazılışının dəqiq olmamasına gətirib çıxarır və musiqinin improvizasiya üslubunun pozulmasına səbəb olur. Məsələn, 6/8 ölçüdə musiqini yazarkən ikihissəli və üçhissəli xanələrin ardıcılığının xüsusiyyəti gözlənilmir. Bu da musiqinin təhrif olmasına çıxarır, çünki xanənin zəif hissələri xanənin güclü vaxtına düşür və yaxud əksinə, güclü hissələr zəif vaxta təsadüf edir. Məsələn, bu misallardakı kimi:



Hacıbəyov tərəfindən muğamların metroritmik xüsusiyyətlərinin müəyyənləşdirilməsi bu nümunələrin nota yazılışında şübhəsiz, böyük əhəmiyyəti olmuşdur.

«Bəhrli və bəhrsiz» qrupundan başqa, Ü.Hacıbəyov xalq musiqisinin bir metroritmik xüsusiyyətini də qeyd edir.

«Azərbaycan xalq musiqisinə bir nəzər» məqaləsində o yazır ki, «...bir para dəstgah və ya şöbələri bəhrsiz olaraq təğənni edilərkən musiqisi biəks bəhrli olub zərb aləti dəxi işlənir: məsələn, Heyratı, Kabilı, Mənsuriyyə, Simayi-şəms; Ovşarı (Əfşarı) kimi; dəstgah kimi müəyyən bəhr və havaları olmayan musiqi cümləsindən biri də «Şikəstə» və digəri «Boyatı» (bayatı)dır».<sup>2</sup>

Ü.Hacıbəyov göstərir ki, Azərbaycan xalq musiqisinin «Heyratı» formasında nümunələri yazılarkən, dördhissəli ölçü əvəzinə ikihissəli ölçüdə verilir. Ə.Bakıxanovun dördhissəli ölçüdə yazdığı «Heyratı» ritmik muğamının düzgün yazılışını misal gətiririk:

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinə bir nəzər. Əsərləri, II c., 1956, s. 217.

<sup>2</sup> Musiqişünas İsmayilov M. bu xüsusiyyətlə olan xalq musiqisini sərbəst üçüncü qrupa bölərək onu qarışıq qrup adlandırmışdır. Bax: İsmayilov M. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı, 1960.

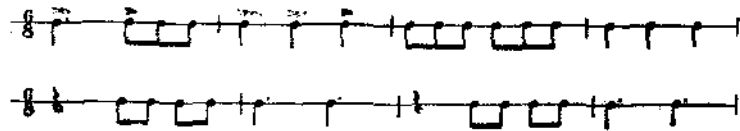
<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, 1950, s.108.



Azərbaycan xalq musiqisinin metroritmik xüsusiyyətlərinin Hacıbəyov tərəfindən verilmiş əvvəlki tərifinin onun son tədqiqatı olan «Əsas»larda da təsdiq olunur. Yalnız o, burada «bəhrli və bəhrsiz» terminlərindən imtina edir.

«Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları»nda Hacıbəyov xalq musiqisinin bu cür xarakter ölçülərini göstərir: – 6/4, 4/4, 3/4, 2/4, 4/8, 6/8, 3/8. başqa Şərqi xalqlarının musiqisində təsadüf edilən 7/8, 5/4 kimi ölçülərin olmamasını qeyd edir.

Hacıbəyov deyir ki, bir çox xalq mahnısı 6/8 ölçüsündə yazılmışdır. Təsniflər isə 3/4 ölçüdə və ya 3/8 və çox vaxt 6/8-də yazılır. Adətən 6/8 ölçüdə xanənin iki hissəsi qruplaşır (hər hissədə 3/8 ilə ölçü olmaq şərti ilə), amma Azərbaycan rəqs musiqisinin metroritmik quruluşunun xüsusiyyəti, həm də rəqs xasiyyətində olan bəzi mahnıların quruluşu digər qruplaşma tələb edir. Bu qruplaşma ikihissəli xanənin üçhissəli ilə növbələşməsindən ibarətdir:



Ü.Hacıbəyov «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları»nda yazır ki, 4/4 ölçüsü Azərbaycan xalq musiqisi üçün 2/4 ölçüdən daha xarakterdir (2/4 ölçüsü aşıq musiqisi üçün xasdır). Sonralar 2/4 ölçüsü Hacıbəyovun özünün yaradıcılığında çox geniş inkişaf tapır. Hacıbəyov bu ölçüdən aşıq musiqisinin rəngarəngliyini, xüsusiyyətini açmaq üçün istifadə etmişdir.

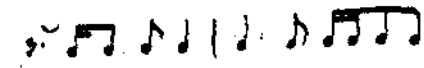
Çox vaxt, xüsusilə komediyalarda Hacıbəyov bu ölçünü marş janrı ilə bağlayır. Məsələn, «O olmasın, bu olsun» komediyasında marş nömrələri xüsusilə çoxdur (dostların xoru, son xor və s.). «Koroğlu» operasında isə marş tempində 2/4 ölçüdə məşhur «Çənlibel» xoru yazılmışdır. Bəstəkar digər cüt ölçülərdən də geniş istifadə edir.

Ü.Hacıbəyov yaradıcılığında Azərbaycan musiqisinin metroritmik xüsusiyyətlərinin həddlərini genişləndirərək, onda olan xalq musiqisinin əsasında metroritmin müxtəlif variantlarını yaradır. Məsələn, musiqili komediyalarda o, 6/8 ölçü ilə iki xanənin birləşməsinin əsasında yeni 12/8 ölçüsünü yaradır: «Ər və arvad»dan Kərbəla Qubad ilə Mərcan bəyin duetini, onun ikinci və üçüncü pərdələrinə girişi, «O olmasın, bu olsun»un IV pərdəsinə girişi və s. göstərmək olar.

«Koroğlu» operasında isə bəstəkar 12/16, 6/16, 4/16 kimi nadir ölçüləri işlətməmişdir.

Azərbaycan xalq musiqisi üçün xarakter ölçü 6/8 və 3/4 və onların bir növü 3/8 Hacıbəyovun operalarının musiqi nömrələrinin metroritmik əsasını təşkil edir. İkihissəli metrin üçhissəliyə dəyişməsi ümumiyyətlə onun musiqisi üçün xasdır. Bəstəkar bu ölçünün müxtəlif ritmik variantlarını yaradır:

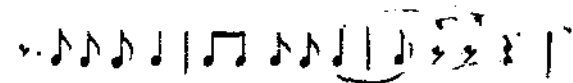
II pərdədən Koroğlunun mahnısı:



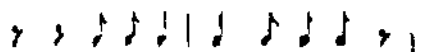
«Arşın mal alan»ın uvertürası:



IV pərdədən Koroğlunun mahnısı:



«Arşın mal alan»ın III pərdəsindən Asyanın mahnısı:



«Koroğlu»nun IV pərdəsindən rəqs:



Qeyd etmək lazımdır ki, xalq musiqisinə xas olan ölçünü (6/8 və 3/4-ü) Hacıbəyov vals janrına tabe edir. Bir çox musiqi nömrələri «Tempo de Valse» remarkası ilə qeyd olunur: «Ər və arvad»dan Mərcan bəyin mahnısını, «Arşın mal alan»dan Tellinin mahnısını («Arşın mal alan»ın uvertürası isə vals hərəkəti, ritmi ilə işlənmişdir), Əsgər, Telli və Gülçöhrənin triosunu, «O olmasın, bu olsun»dan və «Ər və arvad»dan bir sıra nömrələri və s. göstərmək olar.

Hacıbəyov həmişə Azərbaycan xalq musiqisinin metro-ritmik xüsusiyyətlərinə və əlamətlərinə xüsusi diqqət yetirirdi.

K. Səfəraliyeva tərəfindən Azərbaycan ladları əsasında yazılmış fortepiano üçün pyeslər məcmuəsində Hacıbəyov (o, bu məcmuənin redaktoru idi) qeyd edirdi ki, məcmuədə diqqəti cəlb edən: 1) pyeslərin yazıldığı ladların müxtəlifliyidir; 2) musiqinin metroritmik xüsusiyyətləridir. 6/8 ölçüsündə iki-hissəli ilə üçhissəli xanələr horizontal halda növbələşirlər, şaqulidə isə bir-birilə görüşürlər, bu da xüsusi ritmik effekt yaradır.<sup>1</sup>



<sup>1</sup> Səfəraliyeva K. Forte-piano üçün Azərbaycan ladlarının əsasında yazılmış pyeslər. Redaktor Ü.Hacıbəyov, Bakı, 1945, s. 5.

## XOR, ÇOXŞƏSLİLİK VƏ HARMONİK ÜSLUB

Azərbaycan musiqisində çoxşəslilik mürəkkəb və vacib problem idi. Qədim dövrlərdən bizim vokal sənətimiz üçün instrumental müşayiət ilə muğamların solo oxunması xarakter idi. Ü.Hacıbəyov qeyd edir ki, nadir hallarda toylarda, əsasən kəndlərdə (məsələn, Şuşa qəzasında) gəlin və bəyi tərifləyən mahnıların kollektiv oxunmasına icazə verilirdi. Lakin bu hallarda da xorun iştirakçıları bir səslə, yəni unison oxuyurdular.<sup>1</sup>

Elə bu məqalədə Hacıbəyov qeyd edirdi ki, xorda oxumaq prinsipinə müəyyən müxtəlifliyi təhşlər daxil etmişlər. Onlar xorları iki dəstəyə bölürdülər. Birinci dəstə melodiyanı uzadıb qurtararkən, ikinci dəstə oxumağa başlamış və melodiyanı eyni səsdə təkrar etmişdir.

Xorda solo oxuyanlar da olmuşdur, bu zaman xor ancaq solistlərin ifa etdiyi melodiyanın sonunu təkrar etmişlər. Kollektiv ifa zamanı bəzən «zil-bəm» üsulu tətbiq olunmuşdur, bəm səslər zil səslərdən oktava aşağı oxumuşlar. Göstərilən bütün hallarda xor indiki kimi səslərə bölünməmiş, melodiya ahəngdar şaxələrə ayrılmamış, müşayiət olmamış, xorda züytutan olmamışdır.

Hacıbəyov göstərir ki, əvvəllər Azərbaycanda yalnız tenor və soprano, yəni birinci səsi olanlar xanəndə sayılırdı. Bas və bariton ümumiyyətlə səs hesab olunmurdu. İlk Azərbaycan opera və operettalarında mənfi və komik personajlara adətən aşağı səslər-bas və bariton tapşırırdı, çünki bu səslərin xarakteri nədənsə mənfi, gülməli görünürdü.

İlk milli xor Azərbaycan konservatoriyasında 1926-cı ildə Üzeyir Hacıbəyov tərəfindən təşkil olundu. Xorda 70 nəfər

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. İlk Azərbaycan xalq xoru. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 268.



var idi. Lakin bu kollektivin təşkili, fəaliyyəti heç də asan məsələ deyildi. Hətta xoru lap əvvəldən ləğv etmək təşəbbüsləri də olmuşdur. Bəziləri belə hesab edirdilər ki, musiqimiz üçün çoxsəsli xor və polifoniya lazım deyil. Bütün bunun nəticəsində xor dağılmış, yalnız on ildən sonra Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının nəzdində ilk Dövlət xoru yaranmışdı.

Ü.Hacıbəyov xor mədəniyyətinin böyük əhəmiyyətini başa düşür və onun inkişafı üçün hər cür şərait yaratmağa çalışırdı. Hələ inqilabdan əvvəlki operalara o, xorlar daxil edirdi, lakin onlar hələ təksəsli idilər. O vaxtlar Hacıbəyov kollektiv oxuma üçün başqa imkan görmürdü. Ənənənin gücü çox böyük idi.

Sovet dövründə çoxsəsli xorun təşkili işində Hacıbəyovun qarşısında bir sıra ciddi çətinliklər dayanmışdır ki, bu da ilk növbədə repertuar məsələsi idi. Repertuara daxil olacaq xalq mahnıları təksəsli idi. Onları çoxsəsli xor üçün harmonizə etmək lazım idi. Təbii ki, belə melodiyların mexaniki harmonizasiyası xalq mahnısı üslubunun təhrif olunmasına, bəzən isə melodik xəttin pozulmasına gətirib çıxara bilərdi.

Hacıbəyov belə hesab edirdi ki, «çoxsəsli xor sənətinin inkişafını milli əsas üzərində qurmaq lazımdır. Yəni Azərbaycan xalq musiqisinin özünün əsasında çoxsəsli formanın elementlərini tapmaq lazımdır. Hər mahnının ritmik, melodik və digər xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi və şərti harmonizasiyanın tətbiq edilməsi xorun ifasında da Azərbaycan melosunun bütün xüsusiyyətini, bütün koloritini dinləyiciyə çatdırmaq imkanı verir».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov göstərirdi ki, «lad musiqimizin adi harmonizasiyası istər-istəməz kadansların tətbiq olunmasını tələb edir. Kadanslar melodiyanı ya majora, ya da minora gətirib çıxarır. Bu zaman Azərbaycan musiqisini yaradan ladlar çox vaxt öz xüsusiyyətlərini itirir».<sup>2</sup>

Bəstəkar qeyd edirdi ki, «Ona görə mahnıları harmonizə edərkən o, adi dördsəsliyi deyil, kontrapunkt çoxsəsliyi və

unison imitasiyaları tətbiq edir».<sup>1</sup> Ü.Hacıbəyovun özünün göstərdiyi nümunələri gətirək. Xalq mahnılarının harmonizasiyası Hacıbəyovundur. «Ay bəri bax» xalq mahnısının harmonik sxemi təxminən belədir: mahnı oxumağa başlanır, sonra soprano səslər oxuyur, bu zaman tenor və alt səslər sanki replika verir, bas səslər isə mahnının oynaq, ritmik səslənməsini təmin edir.

Hacıbəyov Azərbaycan mahnılarının ifası üçün xarakter olan lad daxilində solo improvizasiyanı xorun ifasında da saxlayır.

Hacıbəyovun harmonizəsində xalq mahnısı «Yallı»nı xorun soprano səsləri unison oxumağa başlayır. Bu zaman alt və tenor səslər dəm tutur. İkinci kupletdə tenor səslər oxuyur, başqa səslər isə onları müşayiət edir.

Hacıbəyov qeyd edir ki, «uzadılan «Şikəstə» mahnısında çoxsəsli xor solistləri ahəngdar surətdə müşayiət edir. Artıq bu mahnıda bir akkorddan ibarət adi harmonizasiyanı tətbiq etmək mümkün olmuşdur.

Dürdsəsli harmonizasiyanın eyni prinsipi həmçinin Hacıbəyov tərəfindən «Aman nənə» mahnısı üzərində işlənərkən əsas götürülmüşdür, burada xor nəqarət ifa edir. Hacıbəyovun lad musiqisində tətbiq etdiyi sadə harmonizasiyaya dair özünün gətirdiyi misallar bunlardır.

Xor formasının yaranması musiqimizin inkişafında mühüm rol oynamışdır. Bu işin əhəmiyyəti yalnız onunla məhdudlaşmır ki, xor kollektivindən yaxşı səslər çıxmışdır. Hərçənd bu da az deyil. Bunun əsas əhəmiyyəti ondadır ki, bizim musiqidə səslərə bölünmə prinsipi təsdiq olundu. Gələcəkdə Azərbaycan musiqisi öz spesifik xüsusiyyətini və əlamətlərini itirməyərək, xor sənətində böyük nailiyyətlər əldə etdi.

Bu problemə toxunaraq, Ü.Hacıbəyov yalnız xor çoxsəsliyi ilə məhdudlaşmamışdır. O, bu haqda daha geniş düşüncəyə girmişdir, çünki çoxsəslilik indiki anlayışda musiqimizdə yox idi.

«Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» tədqiqatında Hacıbəyov yazır: «Belə bir fikir vardır ki, əgər öz təbiəti etibarilə birsəsli olan Azərbaycan musiqisinə harmonizə (ahəng) tət-

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. İlk Azərbaycan xalq xoru. Əsərləri, II c., s. 271.

<sup>2</sup> Elə orada, s. 270.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. İlk Azərbaycan xalq xoru. Əsərləri, II c., s. 270.



ları çoxsəsli musiqi yaranmasına nəinki mane olur, əksinə, bunlar quru, cansız qammalar əsasında deyil, Azərbaycan xalq musiqisinin canlı və həyati ladları əsasında böyük formalı çoxsəsli musiqi əsərləri üçün möhkəm bir bünövrədir».<sup>1</sup>

Bu problemlər öz təcrübi həllini Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində və ilk növbədə Hacıbəyovun özünün yaradıcılığında tapmışdır. «Koroğlu» operasındakı məşhur «Çənlibel» xoru buna parlaq misal ola bilər. Bu xor milli polifonik üslubun parlaq nümunəsidir. Bu xorun əsasına bəstəkar elə mövzu salmışdır ki, mövzunun özü milli səslənmə və polifonik inkişaf üçün bütün imkanlara malikdir. Mövzunun əsas səsləri fa diyez, mi və si kvarta-kvinta səsləridir ki, aşıq musiqisi üçün xasdır. Mövzu elə bu ardıcılıqla imitasiya şəklində işlənir.

Ü.Hacıbəyovun kontrapunktun milli polifoniyanın tərkib hissəsi haqqında vacib nəzəri fikri özünün təcrübi təsdiqini bu xorda tapmışdır. Kontrapunkt səslərin eyni vaxtda səslənmə imkanı artıq mövzunun özündə qoyulmuşdur.



Digər hallarda olduğu kimi, xor, çoxsəslilik, harmonik üslub məsələsində də bəstəkarın canlı təcrübəsi nəzəri ümumiləşdirmələr üçün əsas olmuşdur, onun nəzəri müddəaları isə bəstəkarın yaradıcılığını doğru yol ilə istiqamətləndirirdi.

## ŞƏRQ MUSIQISI VƏ QƏRB MUSIQI ALƏTLƏRİ

Avropanın temperə edilmiş sistemi ilə əlaqədar olaraq Azərbaycan musiqisinin inkişafında mübahisəli məsələlərdən biri də musiqi alətləri məsələsi idi. Bu məsələ Hacıbəyovun «Şərq musiqisi və Qərb musiqi aləti» məqaləsində aydınlaşdırılmışdır.

Məqalədə Hacıbəyov soruşur ki, Şərq musiqi aləti mövcud olduğu halda, Şərq havalarını Qərb aləti-musiqiyyəsi ilə çalmaq meylinə ehtiyac varmıdır? Bu suala bəstəkar təsdiqedic cavab verir. Şərq alətləri azdır, özü də onlar kifayət qədər mükəmməlləşdirilməmişdir. Bundan irəli gələrək həmin problemin özü, yəni Şərq musiqisinin Qərb alətlərində ifa etmək məsələsi heç bir şübhə doğurmur. Lakin o, bu ümumi məsələdə iki çətinliyi ayırır:

1) Qərb alətlərinin tembri Şərq musiqisinin xasiyyətinə uyğun gəlirmi?

2) Şərq musiqisində mövcud olan sədalar (tonlar) Qərb musiqi alətində tamamilə mövcuddurmu və pərdələri bir-birinə müvafiqdirmi?

Ü.Hacıbəyov göstərir ki, Qərb musiqiçilərinin özləri tembrinə görə nəfəsli alətlərdən Şərq musiqisinin üslubuna digərlərindən daha çox «haboyun» və «ingilis nəfiri»nin uyğun olduğunu hesab edirdilər. Ona görə Qərb musiqi əsərlərində «oriyental» epizodlar bu alətlərə həvalə edilərdi. Hacıbəyov qeyd edir ki, bu alətlərin səslənməsi bizim nəfəsli alətlərimiz zurna və yastı balabanı xatırladır ki, onlarda «melanxoliya» təsiri vardır.

Hacıbəyov Qərb alətlərindən Şərq musiqisinin incəliklərini ifadə edə bilən digər alət kimi skripkanı göstərir. Qərb alətlərinin ümumi xasiyyətnaməsindən sonra Hacıbəyov məqalədə

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları, s. 36.

konkret olaraq hər alətin öz xüsusiyyətlərini, bu və ya digər muğamın ifasında onun imkanlarını göstərir.

Məsələn, «Segah» dəstgahı öz xüsusiyyətinə görə Qərbin digər alətlərindən daha çox skripkada çalmaq üçün yararlıdır. Ən çox skripkaya xas olan «hlisando» üsulu daha çox «Segah» muğamına müvafiq gəlir. Altın tutqun və kədərli tembri isə «Çahargah»a daha çox yararlıdır.

Hacıbəyovun dediyinə görə, violonçelin füsunkar sədası Şərq dəstgahlarından «Şüştər», «Bayatı-Şiraz» və «Humayun»u böyük bir bacarıqla ifadə etmək üçün uyğundur. Nəfəs ilə çalınarlardan böyük fleyta ki, bəmdə çalınanda ney sədasına bənzəyir. «Bayatı-İsfahan» və «Bayatı-Şiraz» üçün çox yararlıdır. Klarinetin «bəm» sədası «Çahargah», «miyanxanəsi» isə «Hicazi», «Bayatı-Kürd» və bunlara bənzər dəstgahlar üçün uyğun gəlir. Faqot və yumşaq səslə valturna «Şur», nəfəslə çalınarlardan gurultulu sədaları olan truba və trombon «Rast» dəstgahını lazımınca ifadə edə bilər.

Ü.Hacıbəyov hər muğama uyğun registrləri də müəyyənləşdirir, məsələn, klarinetin aşağı registri «Çahargah»a, orta registri «Hicazi»yə və «Bayatı-Kürd»ə yararlıdır.

Ü.Hacıbəyov belə hesab edir ki, «...faqot ümumiyyətlə Qərb musiqi alətlərinin «tembr»cə Şərq musiqisinə çox gözəlcəsinə yaraşdığını heç bir musiqiçi inkar etməz və edə bilməz».<sup>1</sup>

Hacıbəyovun özünün yaradıcılığından bir neçə misal gətirək. «Arşın mal alan»ın IV pərdəsindən Gülçöhrənin nələsində violonçelin solosunu yada salaq. Hacıbəyov burada violonçələ «Şüştər» ladında melodiyanı həvalə edir. «Şüştər» ladı «Koroğlu»da Nigarın ariyasında fleytanın solosunda gözəl səslənir. Soltan bəyin kupletlərində faqotun solosunu və s. göstərmək olar.

Hacıbəyov belə nəticəyə gəlir ki, «Şərq musiqisində hər nə tövr tonlar olur olsun, vialon, alt və violonçel ilə çalmaq olar. Çünki bu alətin telləri çəkilişi olan qolları üzərində pər-

də işarətləri yoxdu (kamança kimi). Ona görə çalınan barmağı bu alətdən nə tövr sədə çıxarmağa qadirdir».<sup>1</sup>

Nəfəsli alətlərə gəldikdə çalanın ustalığı sayəsində cüzi olaraq aşağı və yuxarı getməklə lazım olan tonları almaq mümkündür.

Bu mənada piano istisnaıq təşkil edir. Bunda sədalar yarımtonlarla qurulmuşdur. Hər sədəyə bir dil uyğun gəlir. Hacıbəyov yazır ki, «Bununla belə Şərq havalarını piano üzərində dəxi çalarkən qulaq üçün naxoş gələn tonlar bir «Segah» və bir də «Çahargah»da hiss edilir ki, bunlardan da «Çahargah»dakı bir o qədər naxoş olmayıb ən pisi «Segah»dadır ki, o da «Segah»ın ən axırncı sədasıdır. Bu uyğunsuzluq «Bayatı-Şiraz»ın dəxi axırncı pərdəsində müşahidə edilir ki, bunun hamısına «xaric barmaq», yəni namüvafiq tonlar deyirlər».<sup>2</sup>

Buna baxmayaraq, Hacıbəyov belə bir nəticəyə gəlir ki, cüzi uyğunsuzluqlar Azərbaycanın ifaçılıq sənətinə Qərb alətlərinin tətbiq edilməsinə mane olmamalıdır. Hacıbəyovun fikrincə, əsas məsələ üsluba riyaset etməkdir. Bu üslubu təhrif edən musiqi hansı alətdə olursa-olsun, Şərq musiqisinin səslənməsini dəyişə bilər və onu doğru olmayan yolla apara bilər. Şərq musiqisinin üslub xüsusiyyətlərini saxladıqda isə onu skripka, alt, violonçel, hətta fortepiano<sup>3</sup> kimi Qərb alətlərində ifa etmək mümkündür və hətta vacibdir, çünki bu alətlər şübhəsiz, Şərq musiqisinin incəliklərini və zənginliklərini göstərə bilərlər, ondan başqa təkmilləşdirilmiş Qərb alətləri Şərq musiqisinin yeni tembr rəngləri və texniki imkanlarla zənginləşdirə bilərlər.

Hacıbəyovun «Şərq musiqisi və Qərb musiqi aləti» məqaləsi öz dövrünə görə prinsipial və vacib məqalə idi. Onun müsbət rolu ondan ibarət idi ki, Hacıbəyov faktlarla Qərb aləti ilə Azərbaycan xalq musiqisi və onun alətləri arasında

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Şərq musiqisi və Qərb musiqi aləti. Əsərləri, II c., Bakı, 1956, s. 228.

<sup>2</sup> Elə orada, s. 228–229.

<sup>3</sup> Hacıbəyovun bu fikri təcrübi eksperiment ilə təsdiq olunur. O, fortepiano üçün Şərq mövzularında dörd pyes yazmışdır. Təəssüf ki, onlar qalmamışdır.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Şərq musiqisi və Qərb musiqi aləti. Əsərləri, II c., Bakı, 1956, s. 228

olan səddi dağıdıb aradan götürürdü. Lakin məqalənin praktiki əhəmiyyəti böyük deyildi. O vaxt Azərbaycan xalq musiqisini Qərb alətlərində çalmaq məsələsi qoyulmurdu. Hərçənd elə hadisələr artıq olmuşdur. Məsələn, Qərb aləti olan klarnet elə bu günə qədər müvəffəqiyyətlə Azərbaycan xalq musiqisini, xüsusilə də «Çahargah» muğamını ifa edir. Bu alətdə xalq musiqisini ifa edərkən az adam olar ki, onun mənşəyi haqqında düşünsün. Klarnet üzvi surətdə Azərbaycan xalq orkestrinin tərkibinə daxil olmuşdur.

Azərbaycan musiqi dilinin inkişafı üçün vacib olan problem Azərbaycan xalq alətlərinin Qərb alətləri sisteminə daxil olması, simfonik orkestrin tərkibinə tar, kamança, yastı balaban, zurna və digər xalq alətlərinin salınması məsələsi idi. Yeni bir orkestr daxilində milli və Avropa alətlərinin səslənməsinin vəhdətini yaratmaq lazım idi.

Qeyd etmək lazımdır ki, Ü.Hacıbəyovun «Leyli və Məcnun» operasının artıq ilk tamaşasında orkestr iki tarzəndən başqa, Qərb alətlərindən ibarət idi.

«Müsəlman bəstəkarı Üzeyir Hacıbəyovun benefisi» məqaləsində jurnalist Məmməd Saleh Axundov yazırdı: «Hamıya qərribə gəlirdi ki, «Bayatı-Şiraz», «Çahargah», «Mahur», «Şikəsteyi-fars» bütün şən «təsniflərlə» Asiya aləti olan tarda yox, skripka, fleyta, violonçel və sair alətlərdə ifa olunurdu».<sup>1</sup>

Həm də qeyd etmək lazımdır ki, əgər ilk tamaşa günü qəzet və proqramda göstərildiyi kimi, yalnız Şərq orkestri olsa idi, Hacıbəyov tamaşanın başlanmasına iki saat qalmış skripka partiyalarına əlavələr etməzdi (tarzənlər arasında mübahisə düşdüyünə görə iki tarzəndən başqa qalanları tamaşaya gəlməmişdi). Bu faktı Hacıbəyovun özü «Leyli və Məcnun»dan «Koroğlu»ya qədər» məqaləsində də xatırladır.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> «Kaspi» qəzeti. 3 may 1915, № 97.

<sup>2</sup> Сарабский А.С. Возникновение и развитие азербайджанского музыкального театра. Баку, 1958, с. 51–52.

Qeyd etmək lazımdır ki, «Leyli və Məcnun» operasının siltat xarakteri ilə əlaqədar olaraq tar burada özünün adi ampulasında çıxış edərək muğam ifasını müşayiət edirdi. Gələcəkdə Hacıbəyov tarda simfonik orkestrin tərkibində artıq müstəqil bəhii vasitələri ilə əlaqədar istifadə etmişdir.

Bu yeniliyin məqsədi nə idi? Hacıbəyovun qeyd etdiyi kimi, əvvəla onda idi ki, xalq alətləri simfonik orkestrə tərəvət gətirir, onların səslənməsi orkestrə müəyyən milli kolorit aşılayır.

«Sovet operasının yolları» məqaləsində Hacıbəyov musiqi dilinin yeni bədii vasitələrlə zənginləşməsi, simfonik orkestrin tərkibinə xalq alətlərinin salınması haqqında danışır. O yazırdı: «Musiqi dilini zənginləşdirmək, yeni bədii ifadə vasitələri tapmaq zəruridir. Simfonik orkestrə xalq çalğı alətlərini cəsarətlə daxil etmək lazımdır. Bu, şübhəsiz ki, opera orkestrinin səs politrasını zənginləşdirər, ona tərəvət verər».<sup>1</sup>

Milli alətlər və xüsusilə tar elə əhval-ruhiyyəni verməyə qadirdir ki, heç bir digər alətlə bunu ifadə etmək mümkün deyil. «Koroğlu» operasının libretto müəllifi, məşhur yazıçı M.S.Ordubadi ilə söhbətində məhz bu cəhəti göstərirdi.

«Mən tarın bu operada iştirak etməsi üçün başqa cür düşünürəm. Hərgah mən tarı milli bir alət olduğu üçün irəli çəkmək istəsəydim, o zaman kamaçaya da müəyyən yer verərdim. Lakin bu lazım deyildir. Şərq musiqisi əsasında yazılan əsərdə kamançanın vəzifəsini skripka daha yaxşı bədii bir surətdə ifa edə bilər. Lakin tar belə deyil, tarın tembri orkestrdə yenilik yaradır və onun incə səsləri artıq dərəcədə xoşa gəldiyi üçün orkestrə daxil edilməsini lazım bilirəm».<sup>2</sup>

Hacıbəyovun bu müvəffəqiyyətli yeniliyi çox faydalı və perspektivli olmuşdur.

Hacıbəyov «Koroğlu»da milli və Qərb alətlərinin səslənməsinin üzvi sintezinə nail olur. Məsələn, uvertürada skripkalar və haboy ilə birlikdə nəfəsli alət balaban, skripkalar, haboy

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Sovet operasının yolları. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 318.

<sup>2</sup> Ordubadi M.S. Böyük sənətkar haqda mənim xatirələrim. Azərb. SSR EA Xəbərləri, 1948, №12, s. 25.

və klarnet ilə birlikdə tarlar, üçüncü pərdədəki rəqsdə fleyta pikkoloyla zurna səslənir, «xanəndə qız» partiyasında kamançaların solosu çalır və i.a. Bu cür sintezə sonralar digər Azərbaycan bəstəkarları da müraciət etmişlər, daha sonralar isə tar və simfonik orkestr üçün konsertlər də yaranmışdı (H.Xanməmmədovun və başqa bəstəkarların konsertlərini göstərmək olar).

## MUSIQIDƏ TƏRCÜMƏ

Musiqi dili problemi Ü.Hacıbəyovu yaradıcılığının bütün dövrlərində düşündürürdü. Böyük bəstəkar Azərbaycan musiqisini Qərb musiqisi ilə yaxınlaşdırmaq üçün yollar axtarırdı. Bəstəkar o günü arzulayırdı ki, musiqimiz ümumi bəşəriyyətin malı olsun. Ümumdünya musiqisi isə Azərbaycan xalqına aydın və yaxın olsun.

Elə inqilabdan sonrakı illərdə (20-30-cu illər) Ü.Hacıbəyov musiqi tərcüməsi nəzəriyyəsinə müraciət edir. O, musiqi dilinin inkişafını Avropa musiqisi, onunla üzvi sintez olmadan təsəvvür etmirdi. Musiqidə tərcüməni o, Avropa musiqi dilinə və ümumiyyətlə Avropa mədəniyyətinə yaxınlaşmaq, onu anlamaq, qavramaq üçün ən adi və sadə vasitə hesab edərək, 1926-cı ildə «Maarif və mədəniyyət» jurnalının səhifələrində «Musiqidə tərcümə» məqaləsi ilə çıxış etmişdir. Hacıbəyov öz yaradıcılığında dəfələrlə ədəbiyyatın təcrübəsinə müraciət etmişdir. Tərcümə nəzəriyyəsi də elə ədəbiyyatın təcrübəsindən götürülmüşdür. Ədəbiyyatda bədii əsərlərin bir dildən o biri dilə tərcümə edilib, həmin xalqın dilində ümumdünya mədəniyyətinin nailiyyətlərilə tanış olmaq imkanını verirdisə, Hacıbəyovun fikrincə, musiqidə də birinci mərhələdə belə bir tərcüməyə müraciət etmək olardı.

1965-ci ildə bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəyli gənc yaradıcı işçilərin seminarındakı çıxışında bu məsələ üzərində dayanmışdı. O, qeyd edirdi ki, 1925-26-cı illərdə Azərbaycan dram teatrının səhnəsində Cəfər Cabbarlının, Hüseyn Cavidin əsərləri ilə yanaşı, Şekspirin «Otello», «Hamlet», «Maqbet», Şillerin, Hüqonun və başqalarının əsərləri tərcümədə qoyulurdu. Üzeyir bəy fikirləşirdi ki, necə olur ki, biz Şekspiri Azərbaycan dilinə tərcümə edirik, Şilləri xalqımızın malı edirik, niyə onda biz Motsarti, Vaqneri Azərbaycan xalqının malı

etməyə? Və Ü.Hacıbəyov bu əsərlərin musiqi tərcüməsi haqqında nəticəyə gəlmişdir.<sup>1</sup>

Məlumdur ki, milli musiqi dil ifadəsi müəyyən dərəcədə şərti xüsusiyyət daşıyır. Əgər ədəbiyyat müəyyən xalqın dili ilə ifadə olunursa, musiqi üçün belə dəqiq həddüdlük xas deyil. Buna baxmayaraq, biz müəyyən ifadə əlamətlərinə, xüsusiyyətlərinə görə musiqini də milli dilinə görə ayıra bilirik. Hacıbəyov özünün musiqidə tərcümə nəzəriyyəsini irəli sürərkən məhz bunu nəzərdə tuturdu. Bəstəkar qeyd edirdi ki, musiqidə tərcümə musiqi mədəniyyəti tarixində görünməmiş hadisədir. Bunun da səbəbini bəstəkar onda görürdü ki, Qərb musiqi tarixinin inkişafında belə tərcüməyə ehtiyac olmamışdı, çünki Qərb xalqlarının musiqi sistemi onlar üçün ümumi, universal xasiyyət daşıyır. Hərçənd alman musiqisi, məsələn, italyan musiqisindən üslubu, kaloriti və s. ilə əlbəttə ki, seçilir, lakin hər ikisinin əsası major və minor qammalarıdır. Ü.Hacıbəyov qeyd edir ki, burada tərcümə əvəzinə mövcud olan şeylər bunlardır:

1) Təbdil – yəni bir kəsin yazmış olduğu musiqi əsərinin mövzunu iqtibas edib o mövzu üzərində başqa bir formada musiqi əsəri yazmaq:

2) Transkripsiya – yəni bir bəstəkarın musiqi əsərini götürüb üzərinə bir çox şeylər artırmaq, müxtəlif variasiyalara salmaq və sairə.

3) Transprasiya – yəni bir musiqi əsərinin bir qammadan digər bir qammaya keçirmək: məsələn, «do» major qammada yazılmış bir əsəri «sol» majora keçirmək və sairə.

4) Təsirini dəyişmək – yəni major qammalar üzərində yazılmış bir əsəri eyni ilə bir adlı minor qammaya keçirmək.

Fəqət bunların heç biri tərcümə deyildir».<sup>2</sup>

Bəs Hacıbəyov özünün musiqidə tərcümə ideyasını necə başa salır?

Ü.Hacıbəyov yazır ki, «Qərb musiqi əsasında qeyri-olanlardan ən ümduəsi Şərq musiqisi əsasıdır. Boyle olduğu surətdə Qərb musiqisi əsası üzərində yazılmış olan bir musiqi əsərini, formasını...çevirsək, zənnimcə, əsl tərcümədən anlaşılan məqsəd hasil olar».<sup>1</sup>

Hacıbəyov qeyd edir ki, ədəbiyyatda tərcüməçinin əsas məqsədi başqa bir dildə yazılmış əsəri öz dilinə çevirməklə eyni əsəri öz dilində danışanların anlayacağı bir hala salmaqdır. Musiqi tərcüməsi də belə olmalıdır. Yəni anlaşılmayan Qərb musiqi parçasını Şərq musiqisinə tərcümə ilə şərqilərin anlayacağı bir hala salmaq.

Hacıbəyov göstərir ki, «Ədəbiyyatda tərcümənin əvvəla, ədəbi, saniyə, əslinin ideyasını tamamilə şərh edəcək dərəcədə mükəmməl olmağı ümdə şərtlərdən sayılan kimi, musiqi tərcüməsində də bu şərtlərə riayət olunmalıdır».<sup>2</sup>

O illərdə Hacıbəyov musiqidə tərcüməni Azərbaycan dinləyiciləri tərəfindən Qərb musiqi dilinin mənimsənilməsində əsas amillərdən hesab edirdi. Bununla əlaqədar olaraq, Hacıbəyov Azərbaycan səhnəsində Delibin «Lakme» operasını misal gətirir. O qeyd edir ki, operanın süjeti Şərq həyatından götürülmüşdür və mətni də Azərbaycan dilinə tərcümə edilmişdir. Buna baxmayaraq Azərbaycan dinləyicisi tərəfindən anlaşılmadı və müvəffəqiyyət qazanmadı. Bunun səbəbini Hacıbəyov operanın musiqi dilinin tərcümə edilməməsində görürdü. O, bu barədə yazırdı: «İkinci planda olan və zətən operada bir o qədər əhəmiyyətli olmayan qoftəsi tərcümə edilmiş olduğu halda, birinci dərəcədə əhəmiyyəti olan bəstəsi, yəni musiqi cəhəti tərcümə edilməmişdir».<sup>3</sup>

Hacıbəyov başa düşürdü ki, ədəbiyyatda və musiqidə tərcümənin prinsipləri bir-birindən seçilməli, ayrı olmalıdır, çünki onların özlərinin spesifik xüsusiyyətləri vardır. Hacıbəyov belə nəticəyə gəlir, musiqini mexaniki surətdə tərcümə etmək mümkün deyil və Şərq musiqisi ilə Qərb musiqisinin

<sup>1</sup> Bədəlbəyli Ə. Azərbaycan gənc ədəbiyyat və incəsənət işçilərinin seminarı, 2 dekabr 1965, (stenoqram).

<sup>2</sup> Hacıbəyov Ü. Musiqidə tərcümə. «Maarif və mədəniyyət», 1926, №5, 6, s.17.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Musiqidə tərcümə. Göstərilən nəşr, s. 230.

<sup>2</sup> Elə orada, s. 231.

<sup>3</sup> Elə orada.

yaxınlaşmaq formalarını həm Qərb və həm də Şərq musiqisinin nəzəri əsaslarını mükəmməl bilən şəxslər öyrənməlidirlər.

Hacıbəyov yazır ki, «İştə bu tərcümə ideyası əsasən qəbul edilib və yolları da ətraflı öyrəniləndən sonra qövldən fəle keçirilirsə, Şərq musiqisinin gözlənilməyən bir sürətdə sürətlə tərəqqi etməsinə səbəb olar... Şərq musiqisi həyatında geniş bir tərəqqi inqilabı əmələ gətirə bilər və Şərq musiqisinin gələcəkdə ümumaləm musiqi sənəti sahəsində böyük bir rol oynayacağına səbəb olar».<sup>1</sup>

Bəstəkar öz ideyalarını təcrübədə inikasının yollarını da axtarırdı. Bu sahədə o, qanon tipli texniki məşğələlər, Dulovanın repertuarından götürülmüş və tar üçün işlənmiş 10 məşğələ yazmışdır (bu barədə Hacıbəyov öz tərcümeyihalında məlumat vermiş, lakin təəssüf ki, bu əsərlər saxlanılmamışdır).

Gənc yaradıcı işçilərin seminarında bəstəkar Ə.Bədəlbəyli Hacıbəyovun Motsartın fortepiano üçün yazdığı C dur N 15 sonatasından elədiyi musiqi tərcümənin ilk ifasını xatırladır. «Əsəri dinləyəndən sonra tərcümə orjinaldan daha çox xoşa gəlmişdir. Lakin professorla dedilər ki, bu Motsartın əsəri deyil, Üzeyir bəy cavab verdi ki, bu əsər mənim də deyil. Əgər bu əsərin müəllifi Motsart deyilsə, bəs o, kimdir?»<sup>2</sup>

Ə.Bədəlbəyli qeyd edir ki, deməli, tərcümədən sonra bu əsər geniş Azərbaycan dinləyicisi üçün aydın olmuşdur. Əlbəttə, bu prinsip etibarilə səhvdir və sonra Üzeyir Hacıbəyov öz yaradıcılığında bu prinsiptən əl çəkmişdi. Bu əsəri birinci fantaziyaya çevirmişdir.<sup>3</sup>

Beləliklə, Motsartın sonatasından bəstəkarın etdiyi tərcümə saxlanılmamışdır, lakin musiqi tərcümənin ideyasını Hacıbəyov müəyyən dərəcədə birinci «Çahargah» fantaziyasında həyata keçirmişdir. Müqayisə üçün Motsartın C dur N 15 sonatasının ekspozisiyasını və Ü.Hacıbəyovun «Çahar-

gah» fantaziyasının 1 hissəsinin ekspozisiyasını gətiririk. (Bax: not əlavələri № 7, 8).

Gördüyümüz kimi, «Çahargah»da Motsartın sonatasının ümumi forması, dominant tonallığında olan köməkçi partiyasının sadə sonatanı allegro forması saxlanılmışdır. Sonatanın əsas tonallığı C dur «Çahargah»da da saxlanılıb, əsas və köməkçi partiyaların forması (period) yenə də saxlanılmışdır («Çahargah»da, sonatada olduğu kimi, işlənmə 13 taktından ibarətdir. Repriza sonatadakı kimi subdominant tonallığındadır, ancaq «Çahargah»da Motsartın reprizasında olan əsas mövzunun cavabverici cümləsindən sonra verilmiş dörd xəne yoxdur).

«Çahargah»da sonatanın fakturası Motsartın əsərinin hərəkətinin ümumi formaları saxlanmışdır.

Sonatanın əsas mövzusu dəyişmişdir. Ola bilər ki, bu dəyişiklik fantaziyanın yaranma prosesində baş vermişdir. Fantaziyada temp də dəyişmişdir. Allegro Maestoso-ya keçmişdir.

Bu əsərlər müxtəlif janrlarda yazıldığına görə, Motsartda sonata, Hacıbəyovda fantaziya, həm də müxtəlif alətlər üçün nəzərdə tutulduğuna görə Motsartda fortepiano, Hacıbəyovda xalq çalğı alətlər orkestri tərəfindən ifa olunur, Hacıbəyovun əsərinin ümumi xarakteri Motsartınkindən fərqlənir. Motsartın əsəri üçün kamera səslənmə üslubu xasdır, sonata zərifliyi, yüngüllüyü, parlaqlığı ilə seçilir.

Ü.Hacıbəyovun əsəri üçün müəyyən təntənəlik, təmtəraqlıq xasdır (buna səbəb «Çahargah»da dəyişilmiş əsas mövzudur). Doğrudur, Hacıbəyov orkestrdə Motsart səslənmələrinin zərifliyini və yüngüllüyünü saxlamışdır.

«Çahargah» fantaziyasında musiqidə tərcümə prinsipi yalnız Motsartın sonatasının birinci hissəsinə aiddir.

Belə tərcümənin mənasını bəstəkar nədə görürdü? Birinci və əsas etibarilə onda görürdü ki, belə tərcümə Qərb musiqisini Şərq dinləyicilərinin qavramasına yaxınlaşdıracaq. Bu qeyri-adi eksperimentin məqsədi Azərbaycan musiqisini və dinləyici auditoriyasının dünya musiqi mədəniyyətinin müvəffəqiyyətlərinə qısa bir müddətdə nail olması idi.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Musiqidə tərcümə. Göstərilən nəşr, s. 231.

<sup>2</sup> Bədəlbəyli Ə. Azərbaycanın gənc ədəbiyyat və incəsənət işçilərinin seminarı, dekabr 1965, (stenoqram).

<sup>3</sup> Elə orada.



Sonralar nə Hacıbəyov, nə də digər bəstəkarlar formal musiqi tərcümə təcrübələrinə müraciət etməmişlər.

Musiqidə tərcümə prinsipini, əgər tarixi kontekstdə qəbul etsək, Şərq və Qərb musiqisinin yaxınlaşma yolunda eksperimentlərdən biri kimi hesab etmək olar. Bu mənada axtarış kimi, təcrübə kimi, o, müəyyən tarixi əhəmiyyətə malikdir. Lakin bu axtarışın, bu eksperimentin forması baş tutmamış, perspektivli olmamışdır.

Əgər Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin gələcək inkişafı mexaniki tərcümə ideyasını qəbul etməmişdirsə, Qərb musiqisi ilə Şərq musiqisinin vəhdəti prinsipi səmərəli nəticələr vermişdir.<sup>1</sup>

## VOKAL İFAÇILIĞI

Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafında, xüsusilə də opera sənətinin inkişafında mübahisəli və həll olunmamış problemlərdən biri də vokal ifaçılığı ilə bağlı idi. Bu məsələ xüsusilə sovet dövründə yaranmışdır. Çünki bu illərdə Azərbaycan operası üçün italyan məktəbinin oxuma üslubunu saxlamaq, yoxsa xalq xanəndələri üslubunun əsasında yeni üslub yaratmağı qəti həll etmək lazım idi. Ü.Hacıbəyovun aşağıdakı məqalə və çıxışları bu məsələyə və vokal ifaçılığı problemlərinə həsr edilmişdir. «Vokal mədəniyyəti haqqında», Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsinə həsr edilmiş müşavirədə çıxış, «Muğamat və xalq mahnılarının ifası haqqında», «Milli vokal kadrlarının ümumittifaq müşavirəsinin açılışında giriş sözü» və sairə.

Ü.Hacıbəyov hesab edirdi ki, Azərbaycan vokal sənəti inkişafının perspektiv yolu Avropa musiqisinin çox əsrlər ərzində keçdiyi inkişaf yolu olmalıdır ki, o da bel canto üslubunda oxumadır.

Görkəmli musiqişünas B.V.Asafyev bel canto oxuma üslubunu Avropa musiqi intonasiyasının inkişafında böyük hadisə kimi xarakterizə edirdi.

B.V.Asafyev yazırdı ki, «Məhz İtaliyada xalqın musiqiliyi və bədii həssaslığı, mütərəqqi vokal mədəniyyəti bel canto-ya təbii oxumağa, bütünlüklə nəfəs ilə bağlı olan mədəniyyətə gətirib çıxarmışdır».<sup>1</sup>

Hacıbəyov öz məqalələrində Azərbaycan və Avropa vokal sənəti arasında sərhəd yaradıb oxuma sənətimizi dar milli çərçivələr və müəyyən qəbul olunmuş ənənələrdə saxlayanlara qarşı çıxış edirdi.

Bu cəhətdən musiqi müəllimi Bergelsonun məruzəsi xarakterikdir. Bergelson Azərbaycan vokal oxuması üçün guya xa-

<sup>1</sup> Maraqlıdır ki, 40-cı illərdə musiqi tərcümə nəzəriyyəsini rus musiqişünası Oqoloves A.S. də özünün «Введение в современное музыкальное мышление» tədqiqatında irəli sürmüşdür. Onun nəzəriyyəsi müasir musiqinin pentaton musiqi dilinə tərcüməsi ilə əlaqədar idi. Lakin A.S.Oqolevsin də tərcümə nəzəriyyəsi təcrübədə qəbul olunub yayılmamışdır.

<sup>1</sup> Асафьев Б.В. «Музыкальная форма как процесс», II кн., Л., 1971, с. 350.

rakter olan xüsusiyyətlərdən danışaraq milli vokal oxumasını qeyri insani səslər ilə bağlayırdı.

Ü.Hacıbəyov öz çıxışlarında məruzəçinin milli vokal sənətinə etinasız, ekzotik münasibətinə görə ciddi tənqid edir, «Mən qəti surətdə bildirirəm ki, bizdə falset ilə oxuma, treller və xromatizmlər yoxdur».<sup>1</sup> – deyirdi.

Digər çıxışına, solo oxuma xüsusi sinfinin təşkilinə həsr edilmiş müşavirədə Hacıbəyov belə demişdi:

«Avropa oxuması hələ ki, bizim qulaqlarımız üçün nə isə qəribədir, xoşagəlməzdir, hətta bəzən elə xoşagəlməz hallar olur ki, dinləyicilər teatrı tərk edib gedə bilirlər, ona görə mən opera üzərində işləyərkən heç də istəmirəm ki, operanın elə ilk səsləri eşidiləndə camaatın bir hissəsi teatrdan getsin».<sup>2</sup>

Gördüyümüz kimi, Hacıbəyovu burada məsələnin sırf praktiki tərəfi maraqlandırır. Hacıbəyovun inqilabdan əvvəlki muğam operalarının qarşısında belə problem dayanmamışdı. Bu operalarda vokal texnika bütünlüklə xalq muğam operası əsasında idi.

Ü.Hacıbəyovun bu dövrdə işlədiyi «Koroğlu» operası yalnız musiqi fakturası sahəsində deyil, vokal texnikası mənasında da tamamilə yeni əsər kimi düşünülmüşdür. Bu vokal texnikasını həm bəstəkarların özü, həm də Avropa vokal məktəbini keçmiş ifaçılarımız bilməli idilər. Bülbül Məmmədov məhz belə gözəl sənətkar olmuşdur. Bülbül inqilabdan əvvəl muğam ifaçısı, xanəndə kimi çıxış etmiş, inqilabdan sonra yeni Azərbaycan vokal sənətinin banisi olmuşdur. O, dünya vokal musiqisinin təcrübəsini mənimsəmişdir.

Bakı konservatoriyasındakı illər, İtaliyada ən yaxşı belkanto ustalarından aldığı dərslər, rus və dünya ustalarının sənətinin öyrənilməsi Bülbülü tamamilə yeni tipli Azərbaycan müğənnisi etmişdir. O, öz sənətində milli özünəməxsusluğu dünyəvi texnika ilə birləşdirə bilmişdir.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin materiallarının öyrənilməsi üzrə çıxış. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s.164.

<sup>2</sup> Hacıbəyov çıxışının stenoqramı. Azərb. SSR EA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun arxivi, 14 dekabr 1931.

Ü.Hacıbəyov yuxarıda adını çəkdiyimiz müşavirədə çıxış edərək soruşurdu: «Məni bir şey maraqlandırır ki, yoldaş Bülbül öz təcrübəsini elə uyğunlaşdırıb bilərmə ki, qoyulmuş Avropa səsləri bizim türk əsərlərinin üslubunu verə bilsin. Biz ona baxırıq ki, səs nəfəslə və ya onsuz qurulub. Bizi maraqlandıran artistin oxumasıdır. Deməli, musiqidə başqa tembr kimi tələblərin də əhəmiyyəti var.

Mən xahiş edirdim ki, yoldaşlar fikirləşsənlər, nə cür etmək lazımdır ki, qoyulmuş səslər üslubu saxlayaraq Şərq əsərlərini ifa edə bilsənlər».<sup>1</sup>

Bununla əlaqədar olaraq Ü.Hacıbəyov Bülbülün sənətinə yüksək qiymət verir. Bülbül Hacıbəyovun irəli sürdüyü ideyalarını təcrübədə həyata keçirərək, öz sənətində dərin millilik və beynəlmiləlçiliyin vəhdətini yaradır. Məhz bu cəhətləri ilə Bülbül Hacıbəyova yaxın idi. O, həmişə belə hesab edirdi ki, dünya musiqisinə yaxınlaşma milli musiqinin məhv edilməsi hesabına olmamalıdır. Sənətkarın öz milli sənətinə məhəbbəti isə dünya musiqisinin nailiyyətlərinə onun gözünü bağlamalıdır.

Ü.Hacıbəyov yazır ki, «Bülbül Şərq əsərlərini gözəl oxuyur. Mən bunu onun İtaliyada oxuması ilə əlaqələndirmirəm. İtaliya onun oxumasını yetişdirmişdir, yalnız üslubu o, İtaliyadan qabaq mənimsəmişdir. Ona görə səsin doğru quruluşundan başqa türk (yəni Azərbaycan – Z.S.) oxuma üslubunun tembrinin mənimsənilməsi vacibdir. Ona görə buna nail olmaq lazımdır ki, tələbələr də Şərq musiqisini onun özü kimi oxusunlar. Əgər buna nail olsalar, bu böyük dönüş yaradar».<sup>2</sup>

Bu dönüş baş verdi və Azərbaycan vokal sənəti məhz bu yolla inkişaf edərək, böyük müğənnilər yetişdirdi. Bülbülün özü isə Ü.Hacıbəyovun ölməz «Koroğlu» operasında Koroğlu rolunun klassik ifaçısı oldu.

<sup>1</sup> Hacıbəyovun 14 dekabr 1931-ci il çıxışının stenoqramı. Göstərilən arxiv.

<sup>2</sup> Elə orada.

## ŞƏRQİN MUSIQI NƏZƏRİYYƏSİ HAQQINDA

Şərq ilə Qərb musiqisi arasındakı qarşılıqlı əlaqələr həmişə alimlərimizi, tədqiqatçılarımızı maraqlandırmışdır. Yuxarıda qeyd etdiyimiz «Avropasentrik» tendensiyalara baxmayaraq, etiraf etməliyik ki, Şərq musiqisinə aid ilk tədqiqatları da Şərq alimləri ilə bərabər Qərbin tədqiqatçıları yazmışlar. Bunlardan Kizevetteri, Fetisi, Landı, İ.Lixmanı, K.Zaksı, Farmeri, Karra de Vonu, C.Ruaneni, Erlanjeni və bir çox başqalarını göstərmək olar.

Ü.Hacıbəyovun «Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri» adlı məqaləsi elə bu məsələyə həsr edilmişdir. Məqalə belə başlanır: «Cümləyə məlum olduğu üzrə, dünyada heç bir şey qalmamışdır ki, Qərb alimləri oraya əl atmamış və lazımcınca tədqiqat aparmamış olsunlar. O cümlədən qədim Şərq musiqisi dəxi Qərb alimləri tərəfindən tədqiq və təhqiq edilib bu xüsusda qalın kitablar yazılmışdır».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyovun məqalələrində Şərq xalqlarının musiqi tarixinə, Şərqdə musiqi fikrinin, nəzəriyyəsinin inkişafına həsr edilmiş səhifələr böyük maraq doğurur. O yazır ki, «ərəb və İran alimləri hər bir elm və sənət xüsusunda irəli getdikləri kimi musiqi sənətində dəxi o qədər tərəqqi etdilər ki, yunanları ötməkdən başqa ümumbəşər musiqi sənətinə dəxi böyük-böyük xidmətlər göstərdilər. Ərəb-İran musiqi sistemi üzərində əsasən məşhur alimlər işlədiyi üçün müəyyən vaxtda yüksək inkişaf dövrünə çatmışdır və əsaslanmış bir sistem kimi qədim yunan sistemindən heç də geri qalmırdı».<sup>2</sup> Bu xüsusilə qədim Şərq alimlərinin dissonans və konsonans haqqındakı nəzəriyyəsində özünü büruzə verir. Qərb alimlərinin əsərlərinə əsaslanaraq Hacıbəyov qeyd edirdi ki, «ərəb-İran musiqi mədəniyyəti elə inkişaf etmişdir ki, intervalları

ölçmək üçün öz xüsusi sistemləri-«məssəl» olmuşdur. «Ərəb alimləri yunanlardan qabaq tersiyanın və onun əksi sektaların konsonans əhəmiyyətini kəsb etmişdilər».<sup>1</sup>

Musiqişünas Kizevetterin kitabında qeyd edilir ki, (bu fikri türk ensiklopedisi Şəmsəddin Sami bəy gətirir), alim əl-Fərabî yunan musiqi sistemini yaxşı bilirdi və onu müsəlman Şərqində də tətbiq etmək istəyirdi. Hacıbəyov yazırdı ki, Fərabinin işi təsirsiz qalmamışdı, ərəb-İran sisteminin nəzəri tərəfi yunan musiqi mədəniyyətinin bəzi təsirinə uğramışdır. Elə ki, sonralar alimlər bu sənəti yunanca «musiqi» adlandırmağa başladılar, musiqi elminin banilərini məşhur yunan alimləri Pifaqor və Ərəstunu hesab etdilər.

Ü.Hacıbəyov məqaləsində Qərb mənbələri əsasında ərəb-İran alimlərinin lad nəzəriyyəsi haqqında danışır. O qeyd edir ki, Şərq alimləri lad sistemini tetraxord ilə əlaqədə başa salırdılar.

«Ümumiyyətlə Şərq alimlərinə görə, əsas səslər dördür, hansılar ki, özlərinin üç ara səsləri ilə yeddi pillə əmələ gətirirlər. Dörd səsin üç aralığa vurulması 12 məqam, hər bir məqamın 2 şöbəsi və dörd «guşəsi» vardır, deməli, bütün şöbələr 24, guşə 48, bütün bunlardan başqa 15 avaz»<sup>2</sup> da vardır. 12 məqam bütün 24 şöbə və 48 guşə ilə 84 lad əmələ gətirir. Hacıbəyov «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları»nda bu 84 rəqəmini belə izah etmişdir: «Yeddi əsas Azərbaycan ladının 12 pərdəli xromatik qammanın hər bir tonunda qurulması da 84 rəqəmini əmələ gətirir».

Musiqişünas qeyd edir ki, «İran alimləri 12 muğamdan ancaq «Üşşaq», «Rast», «Hüseyni» və «Hicazi»ni qəbul etmək istədilsə də baqilər dəxi öz hökmündə qalıb hələ 24 «şaxə» və ya şöbə dəxi ayırdılar. Məsələn, «Üşşaq» məqamının bir, iki, dörd, beş, yeddi və səkkizinci pərdələrindən

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri. Əsərləri, II c., s. 233.

<sup>2</sup> Maraqlıdır ki, Mir Möhsün Nəvvab da özünün «Vüzhül-ərqam» risaləsində avazların sayını 15 vermişdir. Lakin məlumdur ki, orta əsr alimlərinin hamısı avazların sayını 6 göstərmişlər. Ü.Hacıbəyov da elə həmin məqalədə və sonralar avazların sayını 6 göstərmişdir.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 233.

<sup>2</sup> Elə orada.

«Dügah» şaxəsi əmələ gəldi, bu şaxələrdən məşhuru «Mahur» idi.

Sonralar Hacıbəyov göstərirdi ki, vaxt keçdikcə əsas məqamlar, şöbə, guşə və avazlar dəyişikliklərə uğramışlar, bəziləri şöbə və guşələrə çevrilmişlər, bəzi şöbə və guşələr sərbəstlik əldə edərək məqamlara çönmüşlər, sonra isə «Bayatı-Şiraz», «Şur» kimi yeni adlar meydana çıxmışdır.

12 məqamdan yalnız «Rast»ın bu günə kimi quruluşunun, eləcə də adının saxlanması maraqlıdır. Bəstəkar hələ 1923-cü illərdə Şərq və eləcə də Azərbaycan musiqisində «Rast» ladinin rolu haqqında mühüm nəticəyə gəlmişdi. Daha sonra «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları»nda o, «Rast» ladi haqqında yazır:

«İndiyədək zamanın və hadisələrin sarsıdıcı təsirinə qarşı möhkəm duran yeganə muğam «Rast»dır. Bu muğam kökünün möhkəm və məntiqli olması adının mənasına tam uyğun gəlir: «Rast-düz», doğru deməkdir».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov «Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında» məqaləsində yazır ki, «Şərq musiqi yazıçılarının dediyinə görə, tonları və onların hərəkətini işarə etmək üçün ərəbcə «xtuti temevuci» adlanan xüsusi dalğalı xətlər var imiş.

Avropa tədqiqatçıları göstərirlər ki, səs düzülüşünün pillələri «əbcəd» əlifbasından götürülmüş hərflərlə, məsələn, Əlif, Bey, Cim, Dal, Hey, Zay, yaxud birinci yeddi rəqəmin fars adları ilə (Yek, Dü, Se, Çahar, Pənc, Şeş, Həft) adlandırılmışdır.

Ü.Hacıbəyov həmin məqalədə Şərq təfsirçilərinin «pərdə», «sövt», «nəgmə» və sairə istilahları yerində işlətmədikləri üçün onların izahını dumanlı və anlaşılmaz olduğunu qeyd edirdi.

Əl-Fərabiyə aid edilən ton sxemi doqquz konsentrik çevrədən ibarətdir, çevrələrdən birincisi 6, ikincisi 12, üçüncüsü 24 hissəyə və i.a bölünür; bu cədvəl-diaqram o qədər anlaşılmazdır ki, onu Vəzirinin sözləri ilə desək, «müasir mədəniyyət başa düşmək iqtidarında deyildir».<sup>1</sup>

«Şərq təfsirçilərinin izahına görə, ritmik şəkillər hecaları ayıran səsləri ifadə etmişdir, məsələn, tən, təntən, təntətən, tən-tən. «Tən» simə bir zərbə, «təntən» dalbadal iki zərbə, «təntətən» isə bir zərbə və bunun ardınca iki zərbə vurmaq deməkdir.

Ü.Hacıbəyovun müxtəlif illərdə yazdığı məqalələrində Şərq və Azərbaycan ladlarının emosional-psixoloji xarakteri haqqında fikirlərinə və mülahizələrinə rast gəlirik. Bəstəkar yazır: «Hələ ərəb-İran alimləri tələb edirdilər ki, musiqi yazanlar sözlərinə görə məqam seçsinslər, bir-birinə müvafiq gəlsin. «Üşşaq», «Nəva», «Busəlik» insanın qəlbinə şücaət və bir də şadlıq doldurmuş, bu məqamları türklər çox sevmiş. «Rast», «Növrüz», «Əraq», «İsfahan» sülh və asayiş gətirmiş ki, bunları da zirayətə iranilər bəyənərmiş. «Büzürk», «Zirəfkənd» və s. məqamlar isə hüzn və sövda təsiri yaradırmışlar.

Şərq alimləri dörd əsas səs dörd ünsürə uyğun gəldiyini iddia edirdilər (od, su, torpaq, hava). Onlar ayrı-ayrı ladların yaranmasını belə izah edirdilər: «Rast» bahar küləyinin əsməsindən, «Rahəvi» yağış damlalarının səsindən, «Çahargah» göy gurultusundan, «Dügah» fəvvarə vuran çaydan, «Mahur» suyun sıçramasından, «Məğlub» selin səsindən və s. alınmışdı.

Ü.Hacıbəyov orta əsr alimlərinin musiqiyə müalicə nöqtəyi-nəzərindən də yanaşdıqlarını göstərirdi. O, musiqinin xəstəyə necə təsir etməsini belə izah edir: «Yüksək qızdırmalı xəstəyə kədər və qüssə oyadan musiqiyə qulaq asmaq xeyirdir, aşağı hərərətli xəstə isə şux musiqiyə qulaq asmalıdır».

Bəstəkar Azərbaycan ladlarının emosional-psixoloji təsirini nəzərə alaraq onlardan öz yaradıcılığında geniş istifadə etdiyini belə şərh edirdi.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan musiqisinin əsasları. Bakı, 1950, s. 15.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında. Əsərləri, II c., s. 256-257.

«Hər bir muğamın müstəqil əhəmiyyətindən danışarkən mən xalq anlayışını nəzərdə tuturam. Məsələn, «Segah» lirik, aşiqanə əhəmiyyətə malikdir. Bütün incə aşiqanə səhnələri öz operalarında verdikdə o muğamdan istifadə edirəm.

Musiqi boyaları ilə xalqın məzlum vəziyyətini, yaxud istismarçı siniflərin qəddarlığını ifadə etmək lazım olduqda mən «Çahargah» muğamını işlədirəm. Bundan başqa, mərdlik, sevinc, mübarizə xarakterinə malik «Rast» muğamı da vardır».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov Azərbaycan xalq ladlarından istifadə etdikdə bu ladların psixoloji təsirini unutmamağa çağırırdı. Həmin məsələyə bəstəkar müxtəlif məqalələrində dənə-dənə qayıdırdı. Bu barədə o, 1942-ci ildə Bəstəkarlar İttifaqında söylədiyi məruzəsində də toxunaraq deyirdi:

«Biz gərək yaddan çıxarmayaq ki, düşmən ilə mübarizə aparırıq, odur ki, gərək iradəmizi daha da artıraraq... «Rast»ın təsiri odur ki, insanda mərdanəlik hissi oyadır, bu da görürsən yaddan çıxır gedir. Sonra «Segah»ın özünü də sızıldayaraq oxuyurlar. Yəni nə deyirəm ki, sülh vaxtı olsa idi zərər yoxdur, ancaq indi sızıldamaq yeri deyil. İndi biz buna gərək tənqidi nöqteyi-nəzərlə baxaq».<sup>2</sup>

Nəhayət, Hacıbəyov «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» əsərində hər bir ladin dərin elmi xasiyyətnaməsini verir:

«Bədi-ruhi» təsir cəhətindən «Rast» dinləyicidə mərdlik və gümrəhlik hissi, «Şur» şən, lirik əhval-ruhiyyə, «Segah»-məhəbbət hissi, «Şüştər»-dərin kədər, «Çahargah»-həyacan və ehtiras, «Bayatı-Şiraz»-qəmginlik, «Humayun» isə «Şüştər»ə nisbətən daha dərin bir kədər hissi oyadır.<sup>3</sup>

Söz yox ki, Ü.Hacıbəyov bu və ya digər obrazın verilməsində ladin yeganə vasitə olmadığını yaxşı bilirdi. Ona görə də o, əsərlərində «Rast», «Şur», «Segah» və s. laddan musiqimizin ən müxtəlif ünsürləri ilə bərabər geniş kompleksdə istifadə edirdi.

Ü.Hacıbəyov «Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri» məqaləsini bu fikirlə bitirir ki, «Şərq musiqisinə aid əsərləri əxz edib, orada göstərilən Şərq kitablarının dəxi ələ gətirə bilsə idik, böyük bir iş görmüş olardıq. Bu xüsusda təşəbbüs lazımdır».<sup>1</sup>

Qeyd etmək istərdik ki, bu sahədə ilk təşəbbüsü Ü.Hacıbəyov özü etmişdir. Deyildiyi kimi, o, İstanbulda Nuru-Osmaniyyə kitabxanasında saxlanılan nüsxədən dünyada məşhur olan Səfiyyəddin Urməvinin «Kitabül-ədvar» risaləsinin surətini qırxıncı illərdə çıxartdırıb Bakıya gətirmişdir.

Ü.Hacıbəyovun «Şərq nəzəriyyəsinə», «lad sisteminə» xüsusi maraq göstərən öyrənməsi çox qiymətli dir. Doğrudur, bu mənbələrdən «Şərq nəzəriyyəsi», «lad sistemi» haqqında dolğun təəvvür almaq çətin olsa da, orta əsr mənbələrinin öyrənilməsi və tənqidi surətdə mənimsənilməsi gələcək tədqiqatlarında bəstəkara kömək etmişdi.

Artıq bu illərdə Ü.Hacıbəyovun müşahidələri bəstəkara Qərb alimlərinin fikirlərini kor-koranə qəbul etməyib, öz mülahizələrini elmi surətdə irəli sürməyə imkan vermişdi.

Bu fəsildə araşdırdığımız bütün bu nəzəri problemlər ilk dəfə Ü.Hacıbəyovun öz yaradıcılığında qoyulmuş və həll edilmiş, onun musiqisinin intonasiyasını, melodiya sını, ritmik quruluşunu, formasını, üslub xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmişdir.

Azərbaycan musiqisinin xüsusiyyətlərinin Ü.Hacıbəyov tərəfindən dərin və elmi təhlili musiqi dilimizin və ümumiyyətlə, musiqi sənətimizin gələcək inkişafı üçün qüvvətli nəzəri əsas olmuşdur.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, 1950, s. 13.

<sup>2</sup> Hacıbəyov Ü. «Muğamat və xalq mahnılarının ifası» mövzusunda məruzə.

<sup>3</sup> Hacıbəyov Ü. «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları». Bakı, 1950, s. 13.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri. Əsərləri, II c., s. 238.

### ÜZEYİR HACIBƏYOVUN ELMİ İRSİNDƏ ESTETİK PROBLEMLƏR

Ü.Hacıbəyovun nəzəri və estetik irsini təhlil etdikdə, bəstəkarın bütün yazılarından əsas bir fikrin keçdiyini görürük. Bu da Azərbaycan musiqisinin daima inkişaf etməsi, yeni-yeni mərhələlərə qalxması, xalqa yaxın və anlaşılıq olması, eyni zamanda müasir musiqi texnika və formalarına yiyələnməsi fikridir. Bu yolda Hacıbəyov bir çox maneə və çətinliklərə rast gəlmişdir. O, həm də Azərbaycan musiqisini başqa xalqların nailiyyətlərindən ayıran, onu milli məhdudiyət çərçivəsinə salmaq istəyənlərin millətçi fikirlərinə qarşı, həm də musiqimizi milli zəmindən ayırmağa çalışan, onu «Avropa yoluna» döndərmək istəyən, milli irsə etinasız münasibət bəsləyən nihilist fikirlərə qarşı mübarizə aparmalı olmuşdur.

Üzeyir Hacıbəyov bu məqalələrində ardıcıl bir mütəfəkkir kimi, mütərəqqi baxışlara malik alim kimi çıxış edir. İnqilabdan əvvəl yazdığı məqalələri onun Azərbaycan mədəniyyətində M.F.Axundovun inqilabi-mütərəqqi ənənələrini davam etdirdiyini, C.Məmməquluzadə, M.Ə.Sabir, Ə.Haqqverdiyev kimi demokratik yazıçıların məslək dostu olduğunu, rus inqilabçı-demokratlardan Gertsen, Belinski, Çernışevski və Dobrolyubovun təsiri altında yazıb-yaratdığını göstərir.

Maraqlıdır ki, Ü.Hacıbəyov məqalələrinin birində Çernışevskinin sənətə aid fikirlərini, xüsusilə «Gözəllik həyatdır» fikrini böyük rəğbət hissi ilə yad edir.

Ü.Hacıbəyov musiqi incəsənətinin gerçəkliyi əks etdirən ən mühüm formalarından biri sayır, onun mühüm tərbiyəvi əhəmiyyətini qeyd edirdi. Məhz buna görə o, hələ inqilabdan çox əvvəl Azərbaycan musiqi teatrının yaranması və inkişafı uğrunda yorulmadan mübarizə aparırdı.

Bəstəkar musiqimizin milli sifətini saxlamaq uğrunda musiqi əlaqələrinin genişlənməsinə mühüm yer verirdi:

«Bizim çoxmillətli ittifaqımızda heç bir daxili məzmunu olmayan musiqi, yəni nə rus, nə Azərbaycan, nə eston musiqisi sayıla bilməyən musiqi olmamalıdır. Milli xüsusiyyətlərdən məhrum olan belə musiqini heç kəs başa düşmür. Lakin öz xalqının milli dili ilə yazılan musiqi isə, nəticə etibarilə, internasional olur».<sup>1</sup>

Üzeyir Hacıbəyovun formalizm əleyhinə mübarizəsi onun bir realist sənətin keşiyində durmasından irəli gəlirdi. O, sənətdə həmişə böyük ideyalar carçısı olmuşdu. Bəstəkar musiqi əsərlərinin süjetlərinin müasir həyatdan götürülməsini tələb edirdi.

Xalqa musiqi sənətinin yaradıcısı və tənqidçisi kimi yanaşan Hacıbəyov onu incəsənətin ən yüksək qiymətləndiricisi hesab edirdi:

«Xalq yalnız yaradıcı, yalnız kompozitor deyildir; xalq eyni zamanda misilsiz tənqidçidir və musiqi əsərlərinin ən yaxşı «istehlakçısıdır» və xalq musiqi əsərlərinə diqqətlə yanaşır, yaxşını pisdən seçir və ...ideyasız dəbdəbələri amansızca rədd edir».<sup>2</sup>

Ü.Hacıbəyovun bu fikri rus musiqisinin banisi M.İ.Qlinkanın məşhur sözləri ilə səsəlşir: «Musiqimi xalq yaradır, biz sənətkarlar isə onu aranjirə edirik».

Ü.Hacıbəyovun məqalələrini oxuyarkən diqqəti cəlb edən mühüm cəhət bəstəkarın hər sətirində, hər cümləsində özünü biruzə verən dərin mühakimə qabiliyyəti, iti və parlaq zəka, geniş erudisiya, siyasi gözəaçıqlıq, qüvvətli bədii istedadıdır. Bəstəkarın geniş erudisiyası onun müxtəlif məsələlərdən sərbəst şəkildə bəhs etməsindən görünür.

Ü.Hacıbəyovun məqalələrindən onun xüsusilə fəlsəfəyə yaxşı bələd olması aşkar olur. O, bir çox hallarda sırf fəlsəfi terminlər işlədir, antik filosoflardan olan Ərəstunun və Əflatunun, Şərq filosoflarından İbn Sinanın, əl-Fərabinin, rus inqilabçı-demokratlarından A.V.Gertsenin, N.Q.Çernışev-

<sup>1</sup> Hacıbəyovun Sovet Bəstəkarlar İttifaqının plenumunda çıxışı. «Советская музыка» jurnalı, 1946, №4.

<sup>2</sup> Hacıbəyov Ü. Musiqidə xəlqilik. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 322.

skinin, L.Tolstoyun, habelə Şopenhauerin və başqalarının fəlsəfi görüşlərinə müraciət edir.

Təbiidir ki, Ü.Hacıbəyov musiqidən başqa, ədəbiyyat və incəsənətin digər formalarına da maraq göstərir. Onun bayatılardan, zərb-məsəllərdən, atalar sözlərindən, folklorun digər formalarından, eləcə də Azərbaycan, rus, Qərb və Şərq ədəbiyyatından gətirdiyi müxtəlif misallar bəstəkarın ədəbiyyatı nə qədər gözəl bildiyinə canlı sübutdur.

Ü.Hacıbəyov incəsənətin digər formalarından teatra xüsusi diqqət göstərirdi. O, dərin mənalı mülahizələr vasitəsilə teatr sənətinin müxtəlif formalarının əhəmiyyət və rolundan danışır, faciə, dram, komediyanın tarixi təhlilini verərək, onların həyatı əks etdirməkdə vacib rolunu qeyd edirdi.

Ü.Hacıbəyov yalnız Azərbaycan musiqi teatrının deyil, eyni zamanda dramatik teatrın bir çox hadisələrini qiymətləndirmiş, Ərəblinski, Sarabski və başqa teatr xadimləri haqqında gözəl fikirlər söyləmişdir.

Ü.Hacıbəyov ümumiyyətlə sənət haqqında, sənətin fəlsəfəsi haqqında, estetika haqqında bir çox dərin mülahizələr yürütmüşdü.

Üzeyir Hacıbəyovun sırf estetik problemlərə həsr olunmuş əsəri olmasa da o, ilk dəfə musiqi sənətimizdə ideyalıq, realizm, xəlqilik, ənənə və novatorluq, millilik və beynəlmilçilik kimi problemləri irəli sürmüş və özünün bəstəkarlıq yaradıcılığında onları həyata keçirmişdir.

## XƏLQİLİK VƏ REALİZM

Xəlqilik problemi Üzeyir Hacıbəyovun estetik konsepsiyasının təməli daşdır. Ü.Hacıbəyov özünün bəstəkarlıq, elmi və musiqi-estetik fəaliyyəti boyu ardıcıl olaraq musiqidə xəlqiliyin əsas prinsiplərini müdafiə etmiş, bu problemə xüsusi məqalələr və «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» fundamental əsərini həsr etmişdir.

Xəlqilik probleminə diqqət və daimi maraq ilk növbədə bəstəkarın Azərbaycan xalq musiqisinə dərin məhəbbəti ilə bağlı idi. Xalq musiqisinə olan bu tükənməz məhəbbət bəstəkarın hələ Şuşada keçən uşaqlıq yaşlarından başlanmışdır. Bütün Zaqafqaziya üçün bir konservatoriya rolunu oynayan bu şəhərdən hər mövsümdə, hətta hər ay Zaqafqaziyaya yeni mahnılar, yeni motivlər gəlirdi.<sup>1</sup>

Məhz bu şəhərdə, milli musiqi səsləri, intonasiyaları hopmuş ab-havada, mühitdə kiçik Üzeyir ilk dəfə olaraq xalq ustalarının sənəti ilə tanış olur. O, aşuqların, xanəndə və sazəndələrin sənətinə ömürlük valeh olur və bu sənəti öyrənməyə başlayır.

1927-ci ildə o, musiqimizin digər görkəmli xadimi M.Maqomayevlə birlikdə «Azərbaycan türk nəğmələri» məcmuəsini dərc etdirir. Lakin bu subyektiv meyllərdən başqa, Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcı taleyində əsas rolunu obyektiv amil oynamışdır.

XX əsrin əvvəllərində xüsusi aktuallağı kəsb etmiş xəlqilik problemi mütərəqqi, demokratik cəbhədən olan Azərbaycan yazıçıları, rəssamları və teatr xadimləri kimi Üzeyir Hacıbəyovun da estetik əqidəsinin əsasını təşkil edirdi. Bu problemin aktuallığı həm də 1905-ci il inqilabı və dövrün tarixi xüsusiyyətləri, azadlıq hərəkatını müşayiət edən kompleks

<sup>1</sup> Azərbaycan tarixi. II c., Bakı, 1960.

hadisə və ideyalar ilə bağlı idi. Məhz bu demokratik dalğaların ümidlərində, sevincli intizarında, inqilabi hərəkatın görünməmiş yüksəlişi və ondan sonra gələn peşimançılıq şəraitində Azərbaycanın bir çox mütərəqqi sənətkarları öz fəaliyyətinə başlayırdı; onlardan biri də Üzeyir Hacıbəyov idi.

Xalqilik probleminin irəli sürülməsi və onunla bağlı qa-baqcıl ideyalıq, realizm, demokratizm estetikada olduğu kimi, bədii praktikada da, ədəbiyyatda, musiqidə, teatrda, qrafikada günün tələbləri ilə bağlı idi.

Əsrin əvvəlində Azərbaycan bədii və estetik fikri müəyyən dərəcədə bu problemlərin həlli üçün hazır idi, çünki milli mədəniyyətin zəngin demokratik ənənələri var idi ki, onların da təməlini qoyan XIX əsrin dahi mütəfəkkiri-filosofu, dramaturqu və ictimai xadimi M.F.Axundov olmuşdur.

Rus inqilabçı-demokratlar – V.Q.Belinski, N.Q.Çernişevski, N.A.Dobrolyubov hesab edirdilər ki, həyatın doğru əks olunması elə xalqiliyin göstərilməsidir.

«Hər hansı xalqın həyatı onun özünə məxsus formalarında təzahür edir, başqa sözlə, həyatın əksi doğrudursa, demək xalqıdır».<sup>1</sup>

XIX-XX əsrlərin Azərbaycan estetik fikrinin sənətdə xalqilik anlayışı ilə əlaqədar əsas mövzusu milli həyatı realist əks etdirmək çağırışından ibarət idi. Bununla əlaqədar realizm problemi ön plana çəkilir.

Realizm uğrunda, xalqın həyatını doğru əks etdirmək uğrunda mübarizə Azərbaycan müsəlman Şərqi şəraitində xüsusi çətinlik və əhəmiyyət kəsb edirdi. Şərqi mədəniyyəti, konkret Azərbaycan mədəniyyəti dünyaya Bəhmənyar, Nizami, Xaqani, Füzuli və b. şair mütəfəkkirlər verməsinə baxmayaraq, bir çox epiqonçuların səyi ilə müəyyən dərəcədə donuq, sxolastik xarakter almışdır. Yeni tarixi mərhələ incəsənətdən yeni estetik və ictimai məsələlərin həllini tələb edirdi. Lakin orta əsr Şərqi poeziyasının qanunları ədəbiyyat və incəsənətin ictimai-əxlaqi funksiyasını həyata keçirməklə onu

məhdudlaşdırırdı. Buna görə XIX əsr Azərbaycan yazıçılarının Şərqi poeziyasının trafaretlərinə qarşı mübarizəsi ədəbiyyatda yeni formalar və janrlar uğrunda mübarizəyə çevrilmişdir. Ən əvvəl bu, müasir problemləri xalqın mənafeyi mövqeyindən araşdıran realist sənət uğrunda mübarizə idi. Bu ədəbiyyat xalqın daha gözəl həyatı uğrunda mübarizə üçün idi, xalqın maarifi və inkişafına mane olan hər şeyi qamçılamaq üçün idi. Onun bu keyfiyyəti dərindən xalqı idi, çünki sənətin xalqiliyi elə keyfiyyətdir ki, xalq kütlələrinin varlığına və şüuruna olan münasibəti əks etdirir.

A.Bakıxanov, Mirzə Şəfi Vazeh və XIX əsrin əvvəllərinin başqa maarifçi yazıçılarının əsərlərində poeziyanın ictimai həyatda rolu, incəsənətin mahiyyəti və tərbiyəvi əhəmiyyəti, forma və məzmun haqqında fikirlərini, oxucunu real həqiqətdən xəyali gözəlliklər aləminə aparən sxolastik poeziyanın tənqidi haqqında fikirlərini tapmaq olar.

Mirzə Şəfi Vazeh də poeziyanın ifşaedici funksiyalarından çox yazmışdır.

A.Bakıxanov isə bu haqda belə yazırdı:

«Hər bir xalqın mədəniyyətinin səviyyəsini, ruhunu və xüsusiyyətlərini onun ədəbiyyatı və digər abidələri üzrə bilmək olar».<sup>1</sup>

Estetikanın müxtəlif məsələləri ilə əlaqədar bütün bu dağınıqlı müddəalar öz müntəzəm və geniş şərhini yalnız XIX əsrin dahi Azərbaycan yazıçısı və filosofu Mirzə Fətəli Axundovun (1812-1878) əsərlərində tapmışdır.

M.F.Axundovun estetik görüşlərinin tədqiqatçısı Ş.Mirzəyeva yazırdı ki, «Axundovun estetik görüşləri onun materialist fəlsəfi və sosioloji siyasi görüşlərinə əsaslanmışdır. Bunlardan Azərbaycanın mütərəqqi mütəfəkkirlərinin və şairlərinin – Nizami Gəncəvinin, Məhəmməd Füzulinin, Mirzə Şəfi Vazehin və b. incəsənətin tərbiyəvi əhəmiyyəti, xalqilik, məzmun və forma müddəaları materialist əsasda öz sonrakı inkişafını tapmışdır. Eyni zamanda Axundovun estetik gö-

<sup>1</sup> Белинский В.Г. Полное собрание сочинений, т. I, М., изд. АН СССР, 1953, с. 295.

<sup>1</sup> Bakıxanov A. Gülüstani-İrəm. Bakı, 1926, s. 163.



rüşlərinin formalaşmasında XIX əsrin inqilabi-demokratik fikrinin səmərəli təsiri olmuşdur».<sup>1</sup>

M.F.Axundovun fikrincə, ədəbiyyat və incəsənət yaradıcıları ideyalı, xalqilik və realizmi rəhbər tutmalıdırlar.

Özünün nəzəri əsərlərində xalqilik probleminə toxunmuş M.F.Axundov onun əsas xüsusiyyətlərini aşağıdakılarda görürdü: incəsənət əsərləri xalqa xeyirli olmalıdır, xalqın şüurunun oyanması işinə qulluq etməlidir, ona öz inkişaf yolunu tapmasına kömək göstərməlidir.

M.F.Axundovun incəsənətdə xalqilik uğrunda mübarizəsi onun həyatın realist əksi uğrunda mübarizəsindən ayrılmazdır. Klassik Şərq ədəbiyyatının bütün zənginliklərinin gözəl bilicisi olan Axundov eyni zamanda başa düşürdü ki, müasir mərhələdə xalqa «yüksək poeziyanın» mücərrəd, həqiqətdən uzaq və gözəl nümunələri lazım deyildi. Ələmatdardır ki, Axundovun yeni ədəbiyyat uğrunda mübarizəsi ədəbiyyatın yeni janrları uğrunda mübarizəsi ilə bağlı idi. Onun «Hal-hazırda İranda geniş inkişaf etmiş və eyni zamanda əhəmiyyətsiz olan qəzəllər və qəsidələr» haqqında dediyi sözləri məhz bu kontekstdə qəbul etmək lazımdır. Əlbəttə ki, Axundov qəzəl və qəsidələrin tarixi əhəmiyyətini başa düşürdü və bu klassik janrlarda yaranmış yüksək poetik obrazları qiymətləndirirdi. Lakin o, belə hesab edirdi ki, müasir mərhələdə həyat ədəbiyyatından yeni janrların yaranmasını təkidlə tələb edir.

«Bu gün millət üçün faydalı və oxucuların zövqü üçün rəğbətli olan əsər-drama və romandır».<sup>2</sup> Yuxarıda, Hacıbəyovla əlaqədar, biz bəstəkarın nəzəri görüşləri ilə yaradıcılığı arasında olan harmoniya haqqında danışdıq. Belə harmoniya Axundova da xas idi. Onun bədii yaradıcılığı sıxı surətdə ictimai-fəlsəfi, estetik əqidələri ilə bağlı idi. Özünün nəzəri görüşlərində yeni janrları müdafiə edən Axundov özü ilk dəfə olaraq bütün müsəlman Şərqində səhnə əsərləri—altı ölməz komediya yaratmışdır. Axundov həm də «Aldanmış kəva-

kib» povestinin müəllifidir ki, realist Azərbaycan nəsrinin yeni dövrünün tarixi bundan başlanır. Axundov xalqiliyi ilk növbədə xalq həyatının səhnələrinin realist göstərilməsi kimi başa düşürdü və özünün bu estetik görüşünə uyğun olaraq, əsərlərində mücərrəd qəhrəmanları, hökmdarları, saray zadəganlarını, sərkərdə və nəzəri gözəlləri deyil, öz müasirlərini, sadə və sosioloji cəhətdən konkret insanları, müasir cəmiyyətin müxtəlif təbəqələrinin nümayəndələrini əks etdirmişdir.

Xalq həyatının realizmə əks olunması Axundova bu həyatın qanunsuzluqlarına qarşı qəti etiraz üçün lazım idi.

Axundova görə, ədəbiyyat xalqın xeyrinə xidmət etməlidir. Bu müddəa maarifçilik mövqeyindən başa düşülürdü. Axundov ədəbiyyatın vacib funksiyasını əxlaqı tərbiyədə görürdü. Bu məsələnin qoyuluşunda Axundov böyük tarixi uzaqgörənlik göstərmişdir. O, Şərq poeziyası üçün səciyyəvi olan nəsihətçilik və didaktika yolunu tamamilə inkar edirdi. «Əgər nəsihət və moizənin insanlara təsiri olsaydı, mərhum Şeyx Sədinin «Gülüstən» və «Bustan» əsərləri əvvəldən axıra qədər nəsihətdir. Bəs nə üçün İran camaatı 600 ildən bəri onları oxuyur, lakin oradakı nəsihət və moizələrə əsla əhəmiyyət vermir?!»<sup>1</sup>

Axundov realistik tənqidi, satiranı, gülüşü öyüd və nəsihətə qarşı qoyurdu. Ancaq cəmiyyətin eyblərini amansız qamçılamaq, mövcüd əxlaqa qarşı kəskin satira Axundovun fikrincə, xalq işinə xidmət edə bilər.

Müxbirlərdən biri Axundova yazırdı: «Axı xalqın eybini demək, pis əməllərini açıqdan açığa başqalarına göstərmək yaxşı nəticələr verməz».<sup>2</sup>

M.F.Axundov müsahibinə belə cavab vermişdir: «Danışanda, yazanda münasibətin böyük əhəmiyyəti var. Bilmək lazımdır ki, onun dedikləri həqiqətdir, ya qərəz üzündən istehza ilə deyilir... Həqiqi dost öz dostunun eybini onun üzünə deyər ki, onları düzəltsin. Ağıllı düşmən rəqibinin eyb-

<sup>1</sup> Мирзоева Ш. Эстетические взгляды М.Ф.Ахундова. Баку, 1962, с. 5.

<sup>2</sup> Axundov M.F. Əsərləri. II c., Bakı, 1961, s. 241.

<sup>1</sup> Axundov M.F. Əsərləri. III c., Bakı, 1962, s. 246.

<sup>2</sup> Sitat Təhəzadə K. «XX əsr Azərbaycan tənqidi» kitabı üzrə gətirilir. Bakı, 1966, s. 34.

lərini gizli saxlar ki, bu eyblər get-gedə adət şəklini alsın və çoxalsın... Deməli, hər cür hekayətlərin yazılması göz açmaq və məlumat üçündür».<sup>1</sup>

Axundovun bu müddəası çox əhəmiyyətlidir. Bu, onu göstərir ki, Axundov xəlqilik problemini incəsənətdə həqiqət problemi kimi başa düşürdü. O həqiqət ki, xalqın irəli getməsinə kömək edir.

Xəlqiliyin bu cür başa düşülməsi bu və ya digər dərəcədə Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənətində Axundovdan sonra gələn demokratik cərəyanın nümayəndələrinə xas idi. Bu cərəyan xalqa xidmət etmənin mühüm vasitəsinə və dövrün qa-baqcıl ideyalarının ifadəsinə müasir həqiqətin qüsurlarının kəskin və amansız satirasında görünürdü. Bu, həm Seyid Əzim Şirvaniyə, Sabirə, həm də nasir və dramaturq N.Vəzirova, C.Məmmədquluzadəyə, Ə.Haqqverdiyevə, N.Nərimanova, rəsam-karikaturaçı Əzim Əzimzadəyə, komik aktyor C.Zeynalova, nəhayət Üzeyir Hacıbəyovun özünə aiddir.

Xəlqilik probleminin vacib məsələlərindən biri dilin anlaşılıqlı olmasındadır. Burada da Axundovun tezləri onun öz yaradıcılığının canlı praktikasına əsaslanır. Axundov nəzəri və tənqidi məqalələrində dilin saflığı və anlaşılıqlı olması uğrunda mübarizə apararaq, özünün komediyalarında xalq dilinin tərəvətli və zəngin nümunələrini yaratmışdır.

Axundov yaradıcılığının xəlqiliyini artıq H.Zərdabi, F.Köçərli və b. müasirləri qeyd edirdi. Görkəmli Azərbaycan tənqidçisi Firidunbəy Köçərli Axundovun xəlqiliyini onun xalq həyatını, xalq məişətini dərinləndirən anlamasında görünürdü. Köçərli yazırdı:

«...bir müsənnif və şair nə qədər öz millətinə yavuuq olsa, onun adət və xasiyyətləri üzrə nəşvü tapsa... bir o qədər onun əsərlərindəki milliyət qoxusu və milliyət nişanəsi artacaq görünəcəkdir. Şairi-kamil və ədibi-fazil həqiqətdə ol

ədib və şairdir ki, öz millətinin dili ilə danışsa, ürəyi ilə hiss və əqli ilə fikir edə».<sup>1</sup>

Köçərli və bu dövrün bir çox mütəfəkkirləri üçün «incəsənətin xəlqiliyi» anlayışı «millilik anlayışı» ilə eyni idi. XIX əsrdə «xalq» termini «millilik» sinonimi kimi tez-tez işlənirdi. Ona baxmayaraq, Belinski özünün əsərlərinin birində «incəsənətin xəlqiliyi» anlayışını «incəsənətdə millilik» anlayışından ayırmağa cəhd etmişdir.

Dobrolyubov isə bu mənada «Rus ədəbiyyatının inkişafında xəlqiliyin dərəcəsi» haqqında məqaləsində daha irəli getmişdir. Köçərlinin xəlqiliyin yalnız mövzu və material deyil, həm də təfəkkür obrazı, sənətkarın dünyagörüşü olması haqqında fikri N.A.Dobrolyubovun bu fikri ilə uzlaşır: «Həqiqi xalq yazıçısı olmaq üçün...xalq ruhuna malik olmaq, onun yaşadığı kimi həyat keçirmək, onunla bir səviyyədə durmaq lazımdır».<sup>2</sup>

Azərbaycanda XIX əsrdə xəlqilik probleminə toxunmuş böyük mütərəqqi mütəfəkkirlərdən biri Həsənbəy Zərdabi (1837-1907) olmuşdur. Zərdabi bizim mədəniyyət tarixinə görkəmli alim-darvinist, maarifçi, ilk Azərbaycan qəzeti «Əkinçi»nin əsasını qoyan xadim kimi daxil olmuşdur. Bu qəzet 1875-ci ildə çıxmağa başlamışdır.

Bu qəzetdə Azərbaycan mədəniyyətinin bir çox nümayəndələri əməkdaşlıq edirdi. Onlardan biri də M.F.Axundov idi. «Əkinçi»də Zərdabi xalqın fikir və arzularını əks etdirən demokratik ədəbiyyat və incəsənət uğrunda mübarizə aparırdı. Bu mənada onun «Bizim nəğmələrimiz» məqaləsi çox maraqlıdır.

«Bizim Qafqaz müsəlmanlarına heç bir yazı və dil ilə deyilən söz, o qədər əsər etməz, necə ki, şer ilə deyilən söz, ələlxüsus nəğmələr ilə ki, xoş sovt ilə oxunur. Bir baxın bizim aşıqlar toylarda oxuyanda onlara qulaq asanlara».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Köçərli F. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi materialları, I c., Bakı, 1925, s. 8–9.

<sup>2</sup> Добролюбов Н.А. Избранные сочинения, I т., М., 1950, с. 314.

<sup>3</sup> Zərdabi H. Seçilmiş əsərləri. Bakı, 1960, s. 240.

<sup>1</sup> Sitat Talıbzadə K. «XX əsr Azərbaycan tənqidi» kitabı üzrə gətirilir. Bakı, 1966, s. 34.

Daha sonra Zərdabi qeyd edir ki, toylarda ifa olunan mahnılar və ümumiyyətlə mahnı janrı xalq arasında yayılmaq istedadına malikdir və ona görə tez məşhur olur. Bundan xalqa lazımı məqsədlərdə istifadə etmək olar. Müəllif yazır ki, o, dəfələrlə «Əkinçi»nin səhifələrində şairlərdən xahiş etmişdir ki, onlar gül və bülbülün vəsf edilməsindən imtina etsinlər və cəmiyyətə xeyir gətirən şeirlər yazsınlar.

Köhnə Şərq poeziyası, özünün bülbül və gül klişesi ilə, Azərbaycanın XIX-XX əsr mütərəqqi xadimləri üçün həqiqətdən uzaq estetik sənətin simvolu idi. Zərdabi epiqonçu poeziyanın qanunlarını rədd edərək xalqa cəmiyyətin eyblərini anlamağa və onlara qalib gəlməyə kömək edən əsərlər yaratmağa çağırırdı. Zərdabının fikrincə, musiqiyə qoşulmuş belə şeirlər aşıqlar tərəfindən ifa edilib maarif ideyalarını yaymağa kömək etməlidir. Zərdabının tezisləri Russonun xalq tamaşaları haqqındakı fikirlərinə də yaxın idi.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın ictimai fikri Rusiyada və Qafqazda, o cümlədən Şərqdə proletar hərəkatının mərkəzi olan Bakıda inqilabi hadisələrin təsiri altında formalaşmışdır.

Əsrin əvvəlində ən ibtidai hüquqlar uğrunda, demokratiya uğrunda mübarizədə Azərbaycan mədəniyyətinin mütərəqqi cəbhəsinin nümayəndələri fəal rol oynadılar. Bu dövrdə Azərbaycan mədəniyyətinin müxtəlif istiqamətlər, cərəyanlar, əqidələrdən ibarət rəngarəng mənzərəsi vardır. Azərbaycan dilində onlarla qəzet və jurnallar nəşr olunurdu.

İlk Azərbaycan publisistləri öz fəaliyyətinə başlayırdılar. Digər tərəfdən, ən müxtəlif mürtəcə burjua jurnalistlər xüsusi fəallıq göstərirdilər. Lakin nüfuzlu demokrat cəbhədən olan yazıçılar, şairlər və publisistlər daha çox idi. Bu istiqamətin daha mötədil hissəsi tamamilə maarifçilik mövqeyində idi. Eyni zamanda Cəlil Məmmədquluzadə, Sabir kimi yazıçılar proletariatin ideyalarının qüvvətli təsiri altında əsas məsələlərdə inqilabi-demokratik mövqedə dayanmışdılar.

Bu cəhətdən dahi Azərbaycan yazıçısı C.Məmmədquluzadənin (1866–1932) nəşr etdirdiyi «Molla Nəsrəddin» jurnalı xüsusi yer tuturdu. 1906-cı ildən çıxmağa başlayan

jurnalın elə ilk nömrəsində C.Məmmədquluzadə özünün proqram felyetonunda nəşrin gələcək prinsiplərini müəyyənləşdirdi:

«Sizi deyib gəlmişəm, ey mənim müsəlman qardaşlarım! O kəsləri deyib gəlmişəm ki, mənim söhbətimi xoşlamayıb, bəzi bəhanələr ilə məndən qaçıb gedirlər, məsələn, fala baxdırmağa, it boğuşdurmağa, dərviş nağılına qulaq asmağa, hamamda yatmağa və qeyri bu növ vacib əməllərə. Çünki hükəmalar buyurublar: «Sözünü o kəslərə de ki, sənə qulaq vermirlər».

Ey mənim müsəlman qardaşlarım! Zəmani ki, məndən bir gülməli söz eşidib ağzınızı göyə açıb və gözlərinizi yumub, o qədər «xa-xa!» edib güldünüz ki, az qaldı bağırsaqlarınız yırtılsın və dəsmal əvəzinə ətəkləriniz ilə üz-gözünüzü silib «lənet şeytana!» dediniz, o vaxt elə güman etməyin ki, Molla Nəsrəddinə gülürsünüz.

Ey mənim müsəlman qardaşlarım! Əgər bilmək istəsəniz ki, kimin üstünə gülürsünüz, o vaxt qoyunuz qabağınıza aynanı və diqqət ilə baxınız camalınıza».<sup>1</sup>

Gördüyümüz kimi, Cəlil Məmmədquluzadə sadə oxucularla aydın və səlis danışmağa çalışır. Jurnalın məşhurluğunun əsas səbəbi də bunda idi. Digər səbəb jurnalın səhifələrində müasir həyatın ən coşğun, ən kəskin problemlərinin qoyuluşu və onların xalq mənafeyi nəzərində həlli idi.

Xalqın iztirabları, ictimai sistemin eybləri, müasir həyatın qüsurları – bütün bunlar «Molla Nəsrəddin»in satira hədəfi olmuşdur. «Molla Nəsrəddin» həyatdan uzaq burjua ədəbiyyatını tənqid edirdi.

Jurnalın redaktoru C.Məmmədquluzadə xalq həyatı ilə yaxından tanış idi. Onun haqqında yazıları dəqiq və konkret idi. Yazıçının bu xüsusiyyətini F.Köçərli çox düzgün qeyd etmişdir:

«Məmmədquluzadənin hekayələrinin» əsas məziyyəti onların sadəliyində, təbiiliyində və həyat doğruluğuna yaxın-

<sup>1</sup> Məmmədquluzadə C. Felyetonlar, məqalələr, xatirələr, məktublar. Bakı, 1961, s. 9.

lığındadır. Bütün bunlardan görünür ki, müəllif öz xalqının həyatı və dünyagörüşü ilə yaxşı tanışdır». <sup>1</sup>

Qeyd etmək lazımdır ki, C.Məmmədquluzadənin yaradıcılığında riayət etdiyi xəlqilik tələbləri yalnız ədəbiyyata deyil, digər sənətlərə də şamil olunur. Məsələn, o, xalq musiqisindən ruhlanan bəstəkarların yaradıcılığını yüksək qiymətləndirir və misal olaraq dahi Qlinkanı gətirirdi. «Musiqi təhsili» felyetonunda C.Məmmədquluzadə yazırdı:

«Rusiyada Qlinkalar rus mujikləri oxuduqları milli məqamatlarını elə bir maharət ilə gözəlləndiriblər ki, bütün yer üzündə musiqi söhbəti düşəndə rusların Qlinkasına rəhmət oxuyurlar». <sup>2</sup>

«Molla Nəsrəddin»in redaktoru kimi C.Məmmədquluzadə jurnalın ətrafında əsrin əvvəlinin bir çox görkəmli ədib və incəsənət nümayəndələrini birləşdirə bilmişdir. Jurnalda şairlərdən M.Ə.Sabir, M.A.Qəmküsar, Ə.Nəzmi, yazıçılardan Ə.Haqqverdiyev, M.S.Ordubadı, jurnalistlərdən M.T.Sidqi, Ö.Faiq, rəssamlardan Ə.Əzimzadə, Rotter, Şmerling əməkdaşlıq edirdi.

Əzimzadə Azərbaycanın bir çox inqilabdan əvvəlki yumoristik jurnallarında əməkdaşlıq edərək, təsviri sənətə elə C.Məmmədquluzadə və Sabirin ədəbiyyatda mübarizə apardığı prinsipləri əks etdirirdi.

Ə.Əzimzadənin nəzəri cəlb edən, hər şəxsə, savadsıza belə anlaşılıq və aydın olan karikaturaları feodal-patriarxal cəmiyyətin eybəcər xüsusiyyətlərini satira atəsinə tuturdu. Rəssam köhnə aləmin bütöv rəsm qalereyasını yaratmışdır.

«Molla Nəsrəddin» jurnalının qəlbi dahi inqilabçı şair-satirik Mirzə Ələkbər Sabir (1862-1911) idi. Sabirin xəlqiliyi ən əvvəl onda özünü biruzə vermişdir ki, o, bizim ədəbiyyatda ilk dəfə olaraq poeziyaya fəhlə, kəndli obrazlarını gətirmiş, qara camaata aydın dildə müraciət edərək qədim ənənəvi «əruz» vəznini müasir danışq dilinə uyğunlaşdırmışdır. Çoxəsrlik poeziya tariximizdə xalq arasında Sabir kimi məş-

hur olan şair olmamışdır. Onun bir çox misraları dillər əzbəri olmuş, zərb-məsəllərə çevrilmişdir.

Köçərlinin sözləri ilə desək, o, xalqın ağı ilə yaşamış, onun ürəyi ilə hiss etmişdir. Dövrün böyük siyasi hadisələrini Sabir əməkçi insanın gözləri ilə görə bilmişdir.

Elə bu mənəvi mühitdə, qabaqcıl ziyalıların dəstəsində dahi Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəyov özünün yaradıcılıq yoluna başlamışdır. Məmmədquluzadənin, Sabirin, Haqqverdiyevin dostu və silahdaşı Üzeyir Hacıbəyov Haqqverdiyevin irsi əsasında tərbiyələnməmiş, Zərdəbinin, Köçərlinin görüşləri ilə yaxşı tanış olmuş, «Molla Nəsrəddin» jurnalı ətrafında birləşən yazıçılarla çiyin-çiyinə işləmişdir. Bəstəkarın özü belə yazırdı: «Bəli, mən demək olar ki, Axundovun komediyaları «Xan Sarabi», «Məstəli şah», «Hacı Qara» və məşhur dramaturqumuz Ə.Haqqverdiyevin «Dağılan tifaq» əsərləri üzərində böyümüşəm». <sup>1</sup>

«Molla Nəsrəddin» jurnalında Ü.Hacıbəyovun bir neçə felyetonu dərc edilmişdir. Onu jurnalın mövqeyi ilə dövrün qabaqcıl ideyaları uğrunda mübarizə, xəlqilik, demokratiklik və incəsənətin məsələlərini eyni cür başa düşməsi birləşdirirdi. Hacıbəyovun «Molla Nəsrəddin» jurnalının mövqeyinə yaxınlığı ümumi ideya istiqamətindən formal üslub xüsusiyyətlərinə, ədəbi vasitələrə qədər hər şeydə özünü biruzə verir. Məsələn, Hacıbəyov tez-tez üçüncü şəxsin hekayəsindən, geniş surətdə zərb-məsəllərdən, atalar sözlərindən, sual və cavab formasından, «xəbərlərdən» və s. istifadə etmişdir. Bir çox məqalələrində Ü.Hacıbəyov C.Məmmədquluzadənin yaradıcılığı haqqında vəcdlə danışır, jurnalın çar senzurası tərəfindən təqib olunmasına qarşı çıxış edirdi. 1907-ci ildə senzura «Molla Nəsrəddin»in nəşrini qadağan etdikdə Hacıbəyov yazırdı:

«Molla Nəsrəddin» haqq və həqiqətin timsahıdır, onun ağzını yummaq olmaz. «Molla Nəsrəddin»in bir o qədər siyasi töhməti yox idi ki, hökumət əhlinin xatirinə dəyə və

<sup>1</sup> Köçərli F. Usta Zeynal. «Bilik» qəzeti, 23 noyabr 1906, №31.

<sup>2</sup> Məmmədquluzadə C. Elmi-musiqi. Əsərləri, II c., Bakı, 1967, s. 385.

<sup>1</sup> Гаджибеков У. О воспитательном значении оперы и драмы. «Каспий», 28 ноябрь 1917.

onu da «Müzürr məsləkinə görə» bağlaya idi. Xeyr! «Molla Nəsrəddin»in rus hökuməti ilə bir o qədər işi yox idi. Bəlkə onun işi bizim öz hökumətimiz ilə idi».

Yəni «Molla Nəsrəddin» haqq söz danışdı. Və haqq və həqiqət acı olduğuna görə həmişə «şirin» yeməyə öyrənmiş «hökumətimizin» xoşuna gəlmədi və gəlməyən surətdə «hökumət» hökumətə danos verib, haqq və həqiqətin ağzını yumdurdu...

Lakin yumdura bildimi?

Bu özgə məsələdir. Bunu get camaatdan xəbər al, desin».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov «Molla Nəsrəddin» jurnalının inqilabi ideyalar təbliğ etdiyini yaxşı başa düşürdü. O, jurnalın baş redaktoru C.Məmmədquluzadənin nasir və dramaturq kimi fəaliyyətini yüksək qiymətləndirirdi. C.Məmmədquluzadənin «Ölülər» pyesinin ilk tamaşası günü Hacıbəyov bir cümlədə həm bu pyesin, həm də «Molla Nəsrəddin» jurnalının dəqiq xasiyyətnaməsini verə bilmişdir. «Ölülər» pyesi, «Molla Nəsrəddin» kimi baltanı dibindən vurur».<sup>2</sup>

Ü.Hacıbəyov öz fəaliyyətinə maarifçi-demokratlar cəbhəsinin ən fəal nümayəndəsi kimi başlamışdır. «İrşad», «Həqiqət», «Tərəqqi», «Yeni iqbal» və digər qəzet və jurnal səhifələrindəki məqalə və felyetonlarında dövrün mühüm məsələlərinə toxunmuşdur—Azərbaycan xalqının maariflənməsi uğrunda mübarizə, milli dil problemi, rus mədəniyyətinə olan münasibət və s. O, ən aktual siyasi mövzular—Rusiyada 1905-ci il inqilabı, İran inqilabı və s. haqqında da yazırdı.

Təbii ki, Hacıbəyovun görüşləri və prinsipləri mürtəce burjua publisistlərinin dayandıqları mövqeyə tamamilə zidd idi. Özü də mədəniyyətin mütərəqqi xadimlərinə, o cümlədən Hacıbəyova qarşı mübarizədə cəhalətpərəstlər hər vasitəyə əl atmaqdan çəkinmirdilər (yerlibazlıq ittihamından tutmuş təhqiredici karikaturalara qədər).

«Zənbur» jurnalının səhifələrində Hacıbəyovu bədnam etmək üçün bütün vasitələrə əl atılırdı. Lakin Hacıbəyov öz

düşmənlərinə, nəinki ciddi opponentlərə, hətta xırda yazanlara belə ləyaqətlə cavab verirdi. Özü də onun nəzakəti, nəcibliyi, qüvvətli məntiqi hamını təəccübləndirirdi. Bu, Hacıbəyovun yalnız böyük polemist, parlaq publisist istedadı, ağılı, erudisiyası ilə deyil, həm də onun tutduğu dəqiq və aydın ideya mövqeyi ilə bağlıdır. Bu gün Hacıbəyovun o illərdəki mövqeyində bəzi şeylər tarixən məhdud görünür, bəziləri isə səhvdir. Sonralar Hacıbəyov bu müddəələrindən əl çəkmişdir. Lakin o, həmişə əsas məsələlərdə dövrün, zamanın qabaqcıl ideyaları mövqeyində dayanmışdır.

Akademik F.Köçərli yazır ki, «Hökumət ilə xalq arasında olan ziddiyyət ideyası Hacıbəyovun publisist məqalələrinin əsas xəttini təşkil edir. O, bu ziddiyyətləri yalnız təsvir etməklə kifayətlənmir, həm də aradan qaldırılması yollarını göstərməyə təşəbbüs edirdi».<sup>1</sup>

Alimin qeyd etdiyi kimi, Ü.Hacıbəyovun publisistikasının əsas pafosu xalqın gücünə böyük inamdan ibarət idi.

\* \* \*

Ü.Hacıbəyovun xalqilik problemini özündə təcəssüm edən ilk musiqi əsəri «Leyli və Məcnun» muğam operası olmuşdur.

C.Məmmədquluzadə «Molla Nəsrəddin» jurnalının yaranma səbəbini başa salaraq belə bir fikir söyləmişdir: «Molla Nəsrəddin»i təbiət özü yaratdı, zəmanə özü yaratdı».<sup>2</sup> Həmin bu sözləri «Leyli və Məcnun» operası haqqında da demək olar. Elə Hacıbəyov özü də dəfələrlə qeyd edirdi ki, ilk Azərbaycan operasının yaranması o dövrün xüsusiyyətləri ilə bağlı idi.

«1905-ci il inqilabının dalğaları hələ sakitləşməmişdi. Bakıda Azərbaycan mətbuatı, xalq operası və s. şəkildə milli mədəniyyətinin ilk əlamətləri yaranmağa başlayırdı».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. «İrşad» qəzeti, №169.

<sup>2</sup> «Açıq söz» qəzeti, 1916, №173.

<sup>1</sup> Köçərli F. Üzeyir Hacıbəyovun ictimai-siyasi görüşləri. Bakı, 1965, s. 28.

<sup>2</sup> Məmmədquluzadə C. Seçilmiş əsərləri. I c., Bakı, 1966, s. 9.

<sup>3</sup> Hacıbəyov Ü. Əsərləri, II c., s. 298.

«Leyli və Məcnun» operası XVI əsrin dahi Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzulinin eyni adlı poeması əsasında yazılmışdır. Hacıbəyovun sonrakı operalarının ədəbi əsasını xalq dastanları təşkil edir («Rüstəm və Söhrab» operası isə Firdovsinin «Şahnamə»si əsasında yazılmışdır). Bu operalar «Əsli və Kərəm», «Şeyx Sənan», «Şah Abbas və Xurşid Bannu», «Harun və Leyla»dır. Bütün bu operalar əfsanəvi tarixi süjetə əsaslanmışdır. Özünün operettalarının – «Arşın mal alan»ın, «Ər və arvad»ın, «O olmasın, bu olsun»un süjetini Hacıbəyov müasir həyatdan almışdır.

Bəstəkar bunu xüsusi olaraq qeyd edirdi: «...müasir hadisələrə həsr etdiyim... musiqili komediyalarımnda o zamankı Azərbaycan ziyalılarının qabaqcıl hissəsini düşündürən ideyaları əks etdirməyə çalışmışam».<sup>1</sup>

Gördüyümüz kimi, Ü.Hacıbəyov öz yaradıcılığında zamanın qabaqcıl ideyalarının təcəssümü haqqında açıq danışır.

Demək olar ki, Ü.Hacıbəyovun opera və operettaları əsl xalqi əsərlərdir. İlk növbədə ona görə ki, onlar XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın ictimai fikrində mütərəqqi meylləri əks etdirirdilər. Hacıbəyovun özü də publisist çıxışlarında bunu qeyd edirdi.

Ü.Hacıbəyovun ilk opera və operettalarının xalqiliyinin çoxlu aspektləri vardır ki, onlar haqqında sonrakı səhifələrdə danışacağıq. Burada isə biz Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığının ümumi və əsas xüsusiyyətini, bu yaradıcılığın dövrün qabaqcıl ideyaları ilə əlaqəsini qeyd etmək istərdik.

Ü.Hacıbəyov 1926-cı ildə inqilabdan əvvəlki Azərbaycan opera və operettalarının ictimai-tarixi əhəmiyyətini belə qiymətləndirirdi:

«Tək-tək götürüb baxsaq görərik ki, türk opera və operettalarının hərəsinin öz-özlüyündə inqilabi, ictimai və mədəni vəzifəsi inkar qəbul etməyən bir həqiqətdir.

«Leyli və Məcnun», «Aşıq Qərib» (Hacıbəyovun qardaşı Zülfüqar Hacıbəyovun operasıdır – Z.S.) və «Arşın mal

alan» öz balalarının gələcək ailəvi həyatlarını korlayan cahil valideynin hərəkətlərinə qarşı etirazdır.

«Ər və arvad» çadraya qarşı birinci mübarizədir.

«Şah İsmayıl» (M.Maqomayevin operasıdır – Z.S.) müstəbid hökmdarları dizin-dizin süründürən inqilabçıyanə bir məzmunudur.

«Əsli və Kərəm» iki millət arasında sülh və səlamət əbqasına vasitə ola bilən bir hekayədir.

«Şah Abbas» odunçuluq ilə yaşayan bir kəndli qızının ağıl və dərrakəsinin şahlarınkindən daha artıq olduğunu göstərən ibrətamiz bir əsərdir.

«O olmasın, bu olsun»a gəldikdə bu operetta məzmunca bugünkü yaşadığımız inqilabi yeni həyata o qədər yaxındır ki, guya bugünkü gün üçün yazılmış təbliği bir ədəbiyyat cümləsindəndir, çünki ümumi mənfi tiplərin hamısı bu pyesdə mövcud olub bütün bəd əməlləri gülünc bir surətdə meydana qoyur».<sup>1</sup>

Gördüyümüz kimi, Ü.Hacıbəyov həm özünün, həm də digər bəstəkarların yaratdıqları inqilabdan əvvəlki Azərbaycan opera və operettalarının ideyalarının dövrün mütərəqqi meylləri ilə həmahəng səslənməsini başa düşür və bunu dəqiq ifadə edir. Bu xasiyyətnamələrin sosioloji istiqaməti o dövr üçün xarakterdir.

Inqilabdan əvvəlki illərdə isə Ü.Hacıbəyov öz əsərlərinin əsasən əxlaqi-tərbiyəvi, mədəni-maarifçi əhəmiyyətini qeyd edirdi. İş burada yalnız senzura mülahizələri ilə bağlı deyil (doğrudur, bunun da müəyyən rolu vardır). Səbəbi daha əsaslı olub ondan ibarətdir ki, Ü.Hacıbəyov inqilabdan əvvəl xalqın vəziyyətinin yaxşılaşması yolunu proletariyatın inqilabi mübarizəsində deyil, demokratik azadlıqlarda və kütlələrin geniş maariflənməsində görürdü, incəsənət qarşısında o dövrdə qoyduğu ictimai-estetik məsələlər də buradan irəli gəlirdi.

Maraqlıdır ki, hələ inqilabdan əvvəl Üzeyir Hacıbəyov xalqı tənəzzülə doğru aparın bir sıra «tənqidçilər» qarşı çıxaraq operanın ictimai həyatda rolunu düzgün başa düşmüş,

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. «Leyli və Məcnun»dan «Koroğlu»ya qədər. Əsərləri, II c., s.277.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi. Əsərləri, II c., s. 244.

onun tərbiyəvi əhəmiyyətini göstərmişdir. Bəstəkar Azərbaycan opera sənətinin yaranması və inkişafı haqqında qiymətli fikirlər söyləmiş, musiqili səhnə əsərinin bədii-estetik əhəmiyyətini doğru izah etmişdi.

İnqilabdan əvvəlki tənqidçilərdən H.B.Şirvanski «Müsəlmanların teatru haqqında bir neçə söz» adlı məqaləsində yazırdı:

«İndi, bu nə qədər xoşa gəlməsə də, etiraf etiməliyik ki, opera drama və komediyanın tamamilə aradan çıxarmışdır, halbuki müsəlmanların teatrın bu növlərinə olan ehtiyacı olduqca böyükdür».<sup>1</sup>

Opera və operettaların lüzumsuzluğu haqqında «İqbal» qəzetinin 64-cü nömrəsində başqa birisi yazırdı:

«İştə, dram və sairə faciələr bu qədər millətə mənəvi mənfəət verərkən, onları operaya və operettaya öyrətmək bir dürlü bizi məmnun edəmiyor». Lakin eyni zamanda məqalə sahibi Ü.Hacıbəyovun əsərlərinin əhəmiyyətini etiraf etməyə məcbur olmuşdu:

«Söz yox ki, Hacıbəyov cənablarının əsərləri məslək və fikri-alidən xali deyildir. Lakin biz müsəlmanlarda hələlik elə nazik baş yoxdur ki, o məslək və ideyanı çalğı lisanında əxz eyləyə bilək...»<sup>2</sup>

1917-ci ildə «Kaspi» qəzetinin səhifələrində Üzeyir Hacıbəyovla mübahisəyə girən digər tənqidçi – publisist Əsəd Məmmədov-Əhliyev idi. Əvvəlki tənqidçilərin fikirlərini təkrar edən Əhliyev yazırdı:

«Bizim teatr fəaliyyətimiz opera və operettalardan başlamışdır, halbuki bu axırıncılar tərbiyəvi mənada səhnə sənətinin ikinci və hətta üçüncü dərəcəli məhsuludurlar. Təbii cəizcə, ac olan adamı şirin xörəkləri andıran operetta və yüngül süjetli digər əsərlərlə doyuzdurmaq olmaz.

Ruhən ac olan bizim üçün əsas xörəklər, yeni dramalar lazımdır».<sup>3</sup>

O, dramın birinci dərəcəli janrı olmasını isbat etməyə çalışaraq, onun xeyrinə aşağıdakı dəlilləri gətirir:

«Əgər teatrın inkişaf tarixini izləsək, görərik ki, bütün xalqlarda inkişaf bir qanuna tabe olur: əvvəl tragediya inkişaf edir, melodrama və səhnə sənətinin digər növləri isə həm idrakın, həm də estetik inkişafın müəyyən yüksək pilləsinin əlamətidir».<sup>1</sup>

Həmin publisist azərbaycanlı tamaşaçıların aşağı səviyyədə olduğunu dəlil gətirir, xalqın tərəqqisini uşağın tərbiyə və təhsili ilə müqayisə edir və onun opera kimi bir janrı dərk edə bilməyəcəyi bir fikrini irəli sürürdü.

Əhliyev bunu aşağıdakı şəkildə ifadə etmişdi:

«Xırdaca uşağı birdən-birə gimnaziyanın yuxarı sinfinə qoymaq, habelə ibtidai məktəb şagirdini darülfünuna vermək olmaz» və «ümumi inkişafın birinci pilləsindən olan biz müsəlmanlar ilə (mən ayrı-ayrı şəxsləri yox, kütləni götürürəm) əlifba sinfinin şagirdləri kimi musiqi və poeziyanın dilində yox, hamıya aydın dildə danışmaq vacibdir».<sup>2</sup>

Dramın və operettanın dinləyiciyə müxtəlif təsir bağışlamasından danışan Əhliyev yeni səfsəfələrə uyaraq deyirdi ki, «bədii teatrda olan və pyesə baxan hər kəs elə həmin gün özündə bir dəyişiklik hiss edir, elə bil tamaşaçının bütün təbiəti nəcibləşir, halbuki operetta tamaşaçısının yeni təəssüratı ancaq əyləncə xarakterindədir».

Beləliklə, Əhliyevin fikrincə, «drama tərbiyəvi amil kimi həmişə teatr sənətinin başqa növlərindən qabaqda olacaqdır».<sup>3</sup>

Ü.Hacıbəyov mürtəcə xasiyyət daşıyan, sənəti tənəzzülə aparan bu hücumları etinasız buraxa bilməzdi. O, məqalələrində publisistlərin səhv fikirlərini ifşa etmiş, Azərbaycan dram və operasının inkişaf yollarını düzgün başa salmışdı.

Qeyd etdiyimiz kimi, o illərdə Ü.Hacıbəyov Azərbaycan opera və operettalarının əsas əhəmiyyətini onların tərbiyəvi

<sup>1</sup> «Kaspi» qəzeti, 2 (15) sentyabr 1917, №196.

<sup>2</sup> «İqbal» qəzeti, 1917, №64.

<sup>3</sup> «Kaspi» qəzeti, 1917, №246, 253.

<sup>1</sup> «Kaspi» qəzeti, 1917, №253.

<sup>2</sup> Elə orada.

<sup>3</sup> Elə orada.

funksiyasında görürdü. Bu məsələyə dair o, «Səhnənin tərbiyəvi əhəmiyyəti haqqında» və «Opera və dramının tərbiyəvi əhəmiyyəti haqqında» adlı məqalələr yazmışdır. 1917-ci ildə «Kaspi» qəzetində çap olunan bu məqalələri o, publisist Əsəd Məmmədov-Əhliyevin çıxışına cavab olaraq yazmışdır. 1917-ci ildə Bakıda Azərbaycan teatr işçlərinin professional ittifaqı təşkil olunmuşdur. Bununla əlaqədar «Kaspi» qəzetində Əhliyevin «Səhnənin tərbiyəvi əhəmiyyəti»<sup>1</sup> məqaləsi dərc edilmişdi. Müəllif xalq kütlələrinin estetik tərbiyəsi haqqında bir sıra müddəalar söyləmişdir. Əhliyev opera və operettaya qarşı dramatik tamaşaları qoyaraq, yalnız «Melpomenaya məbəd ucaltmaq» istəyirdi.

Hacıbəyovun cavabından sonra (Hacıbəyovun cavabları sonra veriləcəkdir) Əhliyev yeni müddəalarla çıxış etmişdir. Onun Hacıbəyova etirazları əsasən aşağıdakılar idi: «Mürəkkəb şeyləri yaxşı başa düşmək üçün, sadə şeyləri anlamağı bacarmaq lazımdır» – deyirdi.

Opera mürəkkəb janrdır və Azərbaycan xalqı onun qavranılması üçün hazır deyil.<sup>2</sup> Əhliyev bu məsələni dəqiqləşdirərək yazırdı: «Mən səhnə sənətinin incəliklərini asanlıqla başa düşən ayrı-ayrı xoşbəxt şəxsləri yox, ciddi və düzgün tərbiyəyə ehtiyacı olan xalqımı nəzərdə tuturam».<sup>3</sup>

Elə bu səbəbə görə, Əhliyev Azərbaycan operasının əhəmiyyətini inkar edirdi. Elə düşünmək olar ki, tənqidçi opera janrının qavranılmasını mürəkkəb saydığı üçün yüngül qavranılan səhnə əsərlərini və ilk növbədə operettanı müdafiə etməlidir. Lakin operetta da Əhliyəvi təmin etmir.

Əhliyev yazır ki, «Əgər biz uşaqlarımızı operettalar vasitəsilə tərbiyə etsək, son məqsədimiz sodom olmalıdır».<sup>4</sup>

Belə təsəvvür etmək olar ki, Əhliyev operettalardan danışarkən ümumiyyətlə bu janrı nəzərdə tuturdu. Bu janrın tədqiqatçısı M.Yankovski yazırdı ki, həqiqətən bu janrda inqi-

labdan əvvəlki ənənələr möhkəm idi, operetta fars və varyete ilə bərabər demək olar ki, «yoğunlar üçün sənətin mərkəzi», əyləncənin ifrat «yan cinahı» idi.<sup>1</sup>

Lakin Azərbaycanda bu vaxt «Arşın mal alan», «O olmasın, bu olsun» kimi həmin janrın klassik nümunələri tamaşaya qoyulurdu ki, onlar yalnız Azərbaycanda deyil, onun hüdudlarından çox-çox uzaqlarda da böyük müvəffəqiyyət qazanmışdı. Əhliyev isə əsasən Azərbaycan operettalarını nəzərdə tuturdu. Hacıbəyova verdiyi cavabda Əhliyev yazır: «Mən bu günlər qəsdən bəzi müsəlmanların teatra getmələrinin səbəbini öyrəndim. Lakin olduqca müxtəlif cavablar aldım: biri cavab verdi ki, Ağdamskinin oxumağını sevir, digəri deyir ki, Əhliyevin komizmini çox sevir» və s. (adlarını çəkdiyimiz aktyorlar məhz Hacıbəyovun opera və operettalarının ifaçıları idi).

Əhliyevin məqalələrində çoxlu dolaşlıq, düşünülməmiş fikirlər var. O, janrların qəribə ierarxiyasını təyin edir, buna əsasən janrlar belə ardıcılıqla düzülüşdür: əvvəl faciələr, sonra dramlar, daha sonra isə «ağıllı süjetli» komediyalar gəlir.

O, Meyerxoldun «Teatrın böhranı» kitabına müraciət edərək təsdiq edirdi ki, dram səhnə əsərlərinin digərlərindən daha qiymətlidir. «Məncə qərəzsiz heç bir şəxs isbat etməz ki, operettaların tərbiyəvi əhəmiyyəti dram əsərlərindən çoxdur» – deyərək Əhliyev öz fikrini böyük inadkarlıqla təkrar edir.

Səhnənin tərbiyəvi əhəmiyyətinin problemlərini Əhliyev çox ziddiyyətli və dolaşlıq başa düşürdü. Bir tərəfdən o, xalq ilə sadə, aydın dildə danışmağa çağırır, digər tərəfdən isə Azərbaycan operettasının məşhurluğunu və aydınlığını yamanlayırdı.

«Bizdə ciddi drama getdikdə, teatrda tamaşaçı aktyordan az olur, lakin operetta qoyulduqda tamaşaçı teatrı ağzına qədər doldurur, bu fakt onu aydın göstərir ki, camaat teatra səhnə sənətinə məhəbbət üçün deyil, əylənmək üçün gedir. Az mədəniyyətli kütlə moizədən çox hekayə dinləməyə həvəslə gedir. Bizim teatrlar həmçinin».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Məmmədov-Əhliyev Ə. О воспитательном значении сцены. «Kaspi» qəzeti, 1917, № 246.

<sup>2</sup> «Kaspi» qəzeti, 1917, № 246.

<sup>3</sup> Elə orada.

<sup>4</sup> «Kaspi» qəzeti, 18 noyabr 1917, № 218.

<sup>1</sup> Янковский М. Театр советской оперетты. Л.-М., 1962, s. 7.

<sup>2</sup> «Kaspi» qəzeti, 2 noyabr 1917, №246.



Əhliyev doğru olaraq deyirdi ki, geri qalmış tamaşaçının zövqünə uyğunlaşmaq lazım deyil, lakin o, xalqın estetik tərbiyəsi məsələsini çox sadələşdirilmiş şəkildə başa düşürdü. Əhliyevin fikrincə, bizim vəzifəmiz öz xalqımızı ciddi tərbiyələndirməkdir, onda xoş əməllər oyatmalıyıq, xalq öz mənəvi inkişafında kifayət qədər qalxdıqda, onda onu necə deyirlər «dörd tərəfə buraxmaq olar». Onu «dörd tərəfə» buraxmazdan əvvəl Əhliyev xalqı necə tərbiyələndirməyə çalışırdı? Lap sadə yolla: «operaya biz təcridlə yanaşmalıyıq, ondan başlamamalıyıq, operettalar haqda heç danışmağa dəyməz, onlar tərbiyəvi əhəmiyyəti olan əsərlər dərəcəsinə heç yaxınlaşa bilməzlər».

Beləliklə, rədd olsun opera və operetta! Əhliyevin fikirləri o dövrün çox yayılmış meyllərini əks etdirirdi. Əhliyev səhnə sənətinin tərbiyəvi əhəmiyyətini artıq mübaligəli formada müəyyənləşdirmişdir, bu da bəzən ictimai-fəlsəfi və estetik cərəyanlara xas idi.

Əhliyevin görüşləri ilə tanışlıq bir çox məsələlərdə Ü.Hacıbəyovun əks dəlillərinin pafosunu anlamağa bizə kömək edir. Bu mübahisə şəxsi polemika hüduqlarından çox uzaqlara çıxır. Hacıbəyovun cavabları o dövrdə xalqın əxlaqi-estetik tərbiyəsi probleminə aid olan görüşlərin bütün sistemini və beləliklə, onun estetikasında xalqilik probleminin bir çox müddəalarını aydınlaşdırır. Hacıbəyov Əhliyev ilə polemikada yalnız öz şəxsi opera və operettalarını deyil, öz dostlarının, həmfikirələrinin – M.Maqomayevin, Z.Hacıbəyovun musiqili səhnə əsərlərini müdafiə edirdi. İnkilabdən əvvəlki opera və operettaların təcrübəsinə arxalanaraq, o, öz estetik və ictimai prinsiplərini əsaslandırır. Bəstəkarın Əhliyev ilə mübahisəsinə belə ciddi və sübutlu münasibət elə bununla bağlıdır.

Ü.Hacıbəyov yazırdı: «Mən musiqili əsərlərin zərəri və öz tərbiyəvi roluna görə drama nisbətən üçüncü dərəcəli əhəmiyyətə malik olması haqqındakı söhbətləri sadəcə olaraq musiqi sənətinə qeyri-ciddi münasibət kimi izah edirəm».<sup>1</sup>

Bəstəkar ilk növbədə sənətin janrı və formalarının ierarxiyasına qarşı çıxış edirdi. «Opera, operetta, musiqili dram kimi əsərlərin tərbiyəvi əhəmiyyətinin sübutsuz, dəlilsiz qətiyyətlə inkar edilməsi bir tərəfdən teatr və ümumiyyətlə, teatr sənəti haqqında ictimaiyyətin şüurunda məhdud təsəvvür, habelə sənətin musiqi sahəsinə mənfi münasibət yaradır, digər tərəfdən, özlərini musiqi sənətinə həsr etmək qərarına gəlmiş gənc müsəlmanları həvəsdən salır, beləliklə, milli musiqinin inkişafı ləngidilir...».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov bir-birinin ardınca Əhliyevin bütün dəlillərini alt-üst edərək onun arqumentasiya sistemindən daşı daşı üstə qoymur, tarixi, nəzəri və məntiqi dəlillər gətirir.

Ü.Hacıbəyov Əhliyevin «sillogizminə» gülür, dram gimnaziyadır, opera universitetdir, bizim xalq isə hələ ibtidai məktəb şagirdidir; universitet kursunu müvəffəqiyyətlə keçmək üçün ibtidai məktəbin «şagirdi əsaslı surətdə gimnaziya kursu keçməlidir». «Əgər opera universitetdirsə, gimnaziya tamaşaçıya heç bir musiqi biliyi verməyən dram deyil, daha sadə musiqisi və şən məzmunu ilə operadan fərqlənən, opera kimi mürəkkəb əsəri başa düşmək üçün hazırlıq mərhələsi adlandırılıla bilən operettaya daha uyğundur». Bu fikirdən sonra Ü.Hacıbəyov istehza ilə əlavə edir:

«Axı tutaq ki, «Ömrümün günləri» dramına yüz dəfə tamaşa etməklə indi mən «Boris Qodunov» operasını dinləməyə hazırım demək olmaz».<sup>2</sup>

Ü.Hacıbəyov düzgün olaraq qeyd edir ki, səhnə əsərlərinin müxtəlif növlərinin vəzifəsi heç də birinin o birini başa düşmək üçün hazırlıqdan ibarət deyildir. «Nəhayət, dram, opera, gimnaziya, universitet nisbəti» düzgündürsə, bu da düzgündür ki, əsaslı «dram kursu» keçən və «opera kursuna» daxil olmağa hazır olan tamaşaçının daha drama baxmasına heç bir ehtiyacı yoxdur, çünki gimnaziyanı bitirən şəxs yəni-dən gimnaziyaya daxil olmur».

<sup>1</sup> Гаджибеков У. О воспитательном значении сцены. «Каспий», 27 октября 1917, № 241.

<sup>1</sup> «Каспи» qəzeti, 2 noyabr 1917, № 246.

<sup>2</sup> Elə orada.

Ü.Hacıbəyov musiqili səhnə əsərlərinin tərbiyəvi əhəmiyyətini inkar edən Əhliyevdən fərqli olaraq, dramatik janrların böyük rolunu heç də inkar etmir. Bəstəkar başqa cürə də düşünə bilməzdi, axı öz etirafına görə o, Axundovun komediyaları və Haqverdiyevin dramı əsasında böyümüşdür.

Lakin Ü.Hacıbəyov Əhliyevdən fərqli tamamilə doğru olaraq qeyd edirdi: «Axı xalqı hər şeydən əvvəl dram vasitəsilə tərbiyə etmək haqqında vətəndaş Əhliyevin tələbi bizdə çoxdan həyata keçirilmişdir; artıq 70 ildən çoxdur ki, xalqımız ancaq dramlardan, musiqi dili ilə ifadə etsək «solo» istifadə edir».<sup>1</sup>

İncəsənətin tərbiyəvi əhəmiyyətini dərinlən anlayan Ü.Hacıbəyov istəyirdi ki, milli incəsənət bu funksiyasını bədii yaradıcılığın həm musiqi, həm də bütün başqa forma və janrlarında yerinə yetirsin. İş orasındadır ki, Hacıbəyov xalqın tərbiyəsi probleminin özünü də Əhliyevdən daha geniş və dərinlən başa düşürdü, yalnız etik planda yox, həm də estetik planda düşünürdü. Bu da onun inqilabdan əvvəlki dövrdə mütəfəkkir-estetik kimi böyüklüyünü sübut edir.

«Teatrın əhəmiyyətinə vətəndaş Məmmədov-Əhliyev kimi birtərəfli baxılarsa və teatrın vəzifəsi yalnız əxlaqi nöqtəyindən nəzərdən müəyyən edilərsə, qarşıya belə bir sual çıxır: onda opera nəyə gərəkdir, dram nəyə gərəkdir? İş burasındadır ki, teatr ictimai həyatın güzgüsü, sənət məbədi olduğundan teatrda tamaşaya qoyulan əsərlər həyatımızın tək cə əxlaqi cəhətlərini tərbiyə etməməli, həm də insan təbiətinə xas olan estetik hisslər aşılamalıdır; deməli, hər bir səhnə əsərində əxlaqi ünsürdən başqa, bədii ünsür də olmalıdır; musiqi əsərlərində bədii ünsürü musiqi ilə ifadə olunur, dram əsərlərində isə poeziya və nəsrə, səhnə sənətinin hər iki sahəsinin kütlə üçün zəruri olduğu buradan irəli gəlir».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Гаджибеков У. О воспитательном значении сцены. «Каспий», 27 октябр 1917, № 241.

<sup>2</sup> Гаджибеков У. О воспитательном значении оперы. «Каспий», 23 ноябр, 1917, № 256.

Gördüyümüz kimi, incəsənətin janr və növləri haqqında ilk baxışda uzaq və şolastik görünən mübahisə arxasında Ü.Hacıbəyovun dünyanı qavramaq və bədii tərbiyənin yeni formaları uğrunda, xalqın həm əxlaqi, həm də estetik planda tərbiyəsi uğrunda mübarizə məsələsi dayanmışdır.

Ü.Hacıbəyov başa düşürdü ki, bu tərbiyə birtərəfli, Əhliyevin təklif etdiyi kimi incəsənətin hansısa formalarının müəyyən müddətdə qadağan edilməsi yolu ilə olmamalıdır. İncəsənətin müxtəlif növləri təbii inkişaf etməlidir və birbirilə qarşılıqlı əlaqədə olmalıdır. Məhz belə geniş və zəngin bədii xəzinə estetik və əxlaqi tərbiyənin hərtərəfli təsirinə qulluq edə bilər.

Ü.Hacıbəyov qeyd edirdi ki, «bütün səhnə emosiyası, iştirak edən aktyorların lirik əhval-ruhiyyəsi, onların daxili aləmi musiqinin ecazkar dili ilə ifadə olunursa, bütün bunlar tamaşaçının əqlinə və qəlbinə o qədər nüfuz edir ki, belə bir tamaşadan ibrət götürməmək üçün gərək gözlərin kor və qulaqların kar olsun!»<sup>1</sup>

Beləliklə, Ü.Hacıbəyov incəsənət əsərlərinin, konkret musiqinin əxlaqi, tərbiyəvi dəyərini onların estetik, emosional-bədii təsiri ilə bağlayır.

Məhz buna görə də bəstəkarın iti və aktual ədəbi süjetlə, yadda qalan, gözəl və melodik musiqisi ilə seçilən operettaları xalq arasında böyük müvəffəqiyyət qazanmış və ona yaxşı xidmət etmişlər.

«Opera və operettaların tamaşası – musiqi ilə şerin bəhəm təsiri camaatın əxlaq və təbiətində də əsərsiz qalmadı. Qanı qəlblərin boşalmasına, qaba və urışt adətlərin tərki edilməsinə dəxi xidmətlər göstərmiş olduğunu bitərəf şəxslər təsdiq edirlər.

Əvvəla, Bakı şəhəri sanki daima bir yas içində idi, hər kəs öz evində, azad surətdə çalğı çalmaq və ya hava oxumaqla məşğul ola bilməzdi, çünki qonşusundakı hacı, molla və ya axund filankəs eşidər – deyə çəkinirdi. Opera və operettalar-

<sup>1</sup> Гаджибеков У. О воспитательном значении оперы. «Каспий», 23 ноябр 1917, № 256.

dan sonra havalar camaatın ağzına düşüb, hər bir yere yayılmağa və hətta mollaların evlərinin içinə qədər icrayi-hökm etməyə başladı».<sup>1</sup>

Burada belə bir xüsusi əlaqə də qeyd olunmalıdır: operet-taların melodiyaları məhz öz estetik keyfiyyətlərinə görə məşhur olmuşlar, məşhur olduqlarına görə isə eyni zamanda digər vacib əxlaqi məsələni də həll etmişlər, dini ehkamlara üstün gəlmişlər.

Ü.Hacıbəyov qadınların emansipasiyası üçün musiqili səhnə mədəniyyətinin əhəmiyyətini qeyd edir və yazırdı ki, «pəncərələri taxtalanmış evlərin qaranlıq küncündə cəhalət qurbanı olan türk qadının «emansipasiyası» yolunda türk opera və operetları azmı xidmələr gördülər?».

Nəhayət, Ü.Hacıbəyov opera və operetların sosioloji və estetik təsirindən əlavə, psixoloji mənasını da qeyd edir. «İl uzununu ahu-naləyə və ağlamağa adət etmiş olan xalqı bir az da olsa gülərüzlü və yeni həyatlı edən türk opera və operetları deyildimi?»<sup>2</sup>

Əgər Hacıbəyov Əhliyevin məqalələrinə elmi-dəlilli əsaslarla cavab verirdisə, digər hücumlara o, felyeton janrında cavab verməyi lazım bilirdi.

Ənənəvi «Ordan-burda» başlığı altında «opera dramı məhv etmişdir» – deyə ah-vay edənlərə Ü.Hacıbəyov aşağıdakı felyetonda gülürdü. Ermənilərə müraciət edərək Ü.Hacıbəyov onlara xəbərdarlıq edir:

«Yazıq ermənilər!... Axı sizə kim qarğış etmişdir?... Aya görmədinizmi ki, müsəlmanların «millətpərəst» jurnalçıları, operanın müsəlman millətinə vurduğu «zərərləri» bir-bir sadalayıb ağlaşma qurub, oxşayırlar, başlarını bulayırlar, ağızlarını açıb gözlərini yumurlar, gözlərini yumub ağızlarını açırlar... Yazıq ermənilər!... Məgər siz bilmirsinizmi ki, opera pis şeydir, musiqi ziyandır, nə üçün özünüzü bəlaya salıb «Arşın mal alanı», «Məşədi İbadı» öz dilinizə çevirdiniz, a bədbəxtlər?!

Məgər sizin «tərəqqipərvər» və «millətpərəst jurnalçıları» yox idi ki, sizi bu «bəla»dan piş-əzvəxt xəbərdar edə idi!.. Ay yazıq ermənilər!»<sup>1</sup>

Acı istehza ilə dolu olan bu sözləri yazmış Ü.Hacıbəyovun görünür incikliyi çox böyük idi. Buna baxmayaraq, bütün yaradıcılığı boyu estetik prinsiplərinin doğruluğu, öz zəhmətinin xalq üçün əhəmiyyəti, xasiyyətinin bütövlüyü bəstəkara möhkəm dayaq olmuşlar.

Beləliklə, inqilabdan əvvəlki illərdə Ü.Hacıbəyov milli incəsənətin məqsədini xalqın estetik və əxlaqi tərbiyəsində görürdü. O, xəlqiliyin əsasını da bunda görürdü.

Burada biz xəlqilik probleminin digər aspekti olan sənətin «aydınlığı» məsələsinə yaxınlaşırıq ki, bu da Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında əsas yerlərdən birini tutur.

Ü.Hacıbəyov belə hesab edirdi ki, xalqın tərbiyəsi işində musiqi əsəri yalnız ona aydın olduğu vaxt özünün estetik və əxlaqi rolunu yerinə yetirir.

Özünün son çıxışlarının birində Ü.Hacıbəyov deyirdi: «Mən belə hesab etmirəm ki, bizim bəstəkarlar musiqini musiqi üçün yazırlar. Lakin musiqini musiqiçilər üçün yazmaq kimi digər meyl də vardır. Bəstəkar çox vaxt fikirləşir ki, onun əsərinə xalq yox, musiqiçilər nə cür yanaşacaqlar, xalqın bəstəkarlara tələbi musiqiçilərinkindən daha mürəkkəb və çətin həyata keçirilir. Xalqın zövqü sağlam zövqdür, xalq bəstəkarlar qarşısında çox yüksək tələblər qoyur».

Ü.Hacıbəyov musiqinin aydınlığını, anlaşılıqlığını necə başa düşürdü? Onun yaradıcılığı bütün mərhələlərdə dərinləndən professional olmaqla bərabər, belə böyük kütləvilik və ümumxalq məhəbbətini necə qazanmışdır?

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Türk operaları haqqında. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 212.

<sup>2</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi. Əsərləri, II c., Bakı, s. 244.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Ordan-burda. Əsərləri, IV c., Bakı, 1969, s. 264.

Ən əvvəl qeyd etməliyik ki, Ü.Hacıbəyov musiqisinin xalqa tez çatmasının səbəbi onun xalq yaradıcılığı, folklor ilə dərindən bağlılığı idi. Folklor ilə bağlılığı Ü.Hacıbəyov fəaliyyətinin müxtəlif dövrlərində müxtəlif cür başa düşür və onun yaradıcılığı bu görüşlərin təkamülünü əks etdirir. «Leyli və Məcnun»da folklor materialından istifadə əsaslı surətdə «Koroğlu» operasına xas olan folklor obrazlarıyla biçimlənmiş musiqi təfəkküründən fərqlənir. Ü.Hacıbəyov qeyd edirdi ki, «Leyli və Məcnun» və o dövrün digər operaları bəstəkarın yaradıcılıq fantaziyasına deyil, xalq mahnılarına və muğamlara əsaslanmışdır. İlk muğam operalarının bu xüsusiyyətinin öz səbəbləri var idi. Subyektiv səbəb o idi ki, Ü.Hacıbəyov və digər Azərbaycan bəstəkarları o illərdə Avropa mənasında opera yazmaq kimi professional səriştəyə malik deyildilər. Obyektiv səbəbi isə ondan ibarət idi ki, belə bir opera yazılsa idi də, birincisi onun ifası üçün lazımı qədər professional ifaçı, vokalist, orkestr və xor tapılmazdı, ikincisi, əgər belə imkan da əldə edilsə idi, belə opera o dövrün dinləyici kütləsi tərəfindən qəbul edilməzdi. Ona görə də öz əqidəsinə sadıq qalan Ü.Hacıbəyov çoxəsrlik milli musiqi mədəniyyəti ənənələrinin və Şərq üçün yeni musiqi səhnə formasının sintezini axtarıb tapmışdır. Nəticədə musiqi tarixində yeni janrın əsasını qoyan «Leyli və Məcnun» operası yaranmışdır.

Ü.Hacıbəyov operanın ədəbi əsasının da anlaşılıqlı olması haqqında düşünürdü, ona görə də o, XVI əsrin böyük şairi Məhəmməd Füzulinin xalq arasında geniş yayılan poemasına müraciət etmişdir.

Ü.Hacıbəyov yazırdı: «Mənim vəzifəm ancaq Füzuli poemasının sözlərinə forma və məzmunca zəngin, rəngarəng muğamlardan musiqi seçmək, hadisələrin dramatik planını işləyib hazırlamaq idi».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. «Leyli və Məcnun»dan «Koroğlu»ya qədər. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 275.

Burada Ü.Hacıbəyov öz fikrini tam dəqiq ifadə etməmişdir.

Operanın yaranması üçün ilk təkan, əlbəttə, ədəbi əsər yox, musiqi olmuşdur, daha dəqiq desək, o, Füzuli poemasının sözlərinə musiqi axtarmırdı, özünün muğam operası üçün münasib süjet axtarırdı. Bu fikri Ü.Hacıbəyov tərcümeyi-halında çox aydın bir şəkildə belə ifadə etmişdir.

«1907-ci ildə mənim başıma belə bir fikir gəldi: hər hansı süjetin müşayiəti ilə solo şəkildə bizim muğamlardan, xor şəkildə isə təsniflərdən istifadə edim».<sup>1</sup>

Gördüyümüz kimi, ilk əvvəl Ü.Hacıbəyov öz qarşısına musiqili səhnə əsəri yaratmaq məsələsini qoyurdu.

İlk dəfə Şuşada gördüyü «Məcnun Leylinin məzarı üstündə» musiqili-ədəbi səhnəcik haqqında uşaq xatirələri də bunu təsdiq edir. Belə operada, Ü.Hacıbəyovun dediyi kimi, əsl xalq musiqisi ilə populyar klassik süjet uyğunlaşmalı idi.

Beləliklə, Ü.Hacıbəyovun milli sənətdə yeni musiqi səhnə janrını yaradarkən ilk qayğısı öz əsərinin anlaşılıqlı və xalqi olması idi.

«Leyli və Məcnun» operasının yaranmasında Ü.Hacıbəyovun estetik prinsipi xalq musiqi materialından mümkün qədər dəqiq istifadə edilməsi idi.

Hacıbəyov yazırdı: «Mən xalq yaradıcılığının klassik nümunələri olan muğamlardan musiqi materialı kimi istifadə etməyi nəzərdə tutmuşdum».<sup>2</sup>

İlk Azərbaycan operasının əsas və xarakter xüsusiyyəti ondan ibarət idi ki, əsərdə Ü.Hacıbəyovun özünün bəstələdiyi musiqi ilə xalq musiqisini bir-birindən ayıran səddi tapmaq mümkün deyildi. «Leyli və Məcnun» operasının bu xüsusiyyətini nəzərə alan rus musiqişünası, Ü.Hacıbəyov yaradıcılığının ilk tədqiqatçılarından V.Vinoqradov yazırdı: «Folklorun bəstəkarlıq yaradıcılığına keçməsinə musiqi tarixində

<sup>1</sup> Ü.Hacıbəyovun tərcümeyi-halı. Azərb. SSR EA Əlyazmalar Fondu, arxiv 22, qovluq 23 (159).

<sup>2</sup> Hacıbəyov Ü. «Leyli və Məcnun»dan «Koroğlu»ya qədər. Əsərləri, II c., s. 274.

bundan bariz nümunə tapmaq çətindir. Bu keçid o qədər ardıcıl, üzvi idi ki, indi Azərbaycan opera sənətində özfəaliyyətin və həvəskarlığın yerini professionalizmin nə vaxtdan tutduğunu təyin etmək asan deyil. Bu, həm Hacıbəyov yaradıcılığına, həm aktyor oyununa, həm də bütünlüklə tamaşaya aiddir». <sup>1</sup>

Burada bir maraqlı xüsusiyyəti də qeyd etmək lazımdır. «Leyli və Məcnun»un musiqisi əsasən folklor musiqisidir. Lakin biz bu operanı kollektiv xalq yaradıcılığının əsəri deyil, individual sənətkar-yaradıcı Ü.Hacıbəyovun əsəri hesab edirik. Yalnız ona görə yox ki, Ü.Hacıbəyov xalq musiqisi materialını tərtib etmiş, seçmiş, müəyyən ədəbi süjetlə, mətnlə bağlamış, səhnə formasında təcəssüm etdirmiş, operaya özünün bəstələdiyi musiqi parçalarını daxil etmişdir. Hətta ona görə də yox ki, bu əməliyyatı etmək ideyası ona məxsusdur.

Ü.Hacıbəyovun müəllifliyi belə vacib keyfiyyətlə təsdiq olunur ki, opera bütünlüklə bitmiş bədii əsər kimi aydın, dəqiq müəllif ideyasına, dəqiq müəllif konsepsiyasına, yaradıcının individual və təkrarsız xəttinə və üslubuna malikdir.

Ü.Hacıbəyov «Leyli və Məcnun» operasının tam hüquqlu müəllifidir, çünki onda materiala bədii münasibət vardır, hətta ona baxmayaraq bu materialı o yox, naməlum xalq müəllifləri yaratmışdır. Əsərin materialının seçilməsində, ona münasibətində, kompozisiya quruluşunda sənətkarın şəxsiyyəti, onun müəllif prinsipləri, öz qarşısında qoyduğu məsələlər aydın görünürdü.

Bu bir qədər şərti olsa da, belə bir paralel keçirmək olar. Məlum olduğu kimi, müasir dramaturgiyada «dokumental pyes» deyilən janr get-gedə daha çox populyarlıq qazanır (məsələn, alman dramaturqu P.Vaysın «İstintaq», Kitlinin B.Şounun məktubları əsasında yazdığı «Mehriban yalançı», A.P.Çexovun məktubları əsasında L.Malyuginin yazdığı

«Mənim zarafatçı səadətım» və s. pyesləri misal gətirmək olar).

Burada müəlliflər hazır mətn materialından, sənədlərdən, məktublardan və s. istifadə etmişlər. Lakin bununla əlaqədar onlar öz prinsipləri, münasibəti, öz məsələləri, gerçəkliyə görüşləri və s. ilə tamamilə müstəqil və orijinal bədii əsərlər yaradırlar. Buna görə də belə əsərlərin müəllifliyi heç bir şübhə oymur. Eləcə də Ü.Hacıbəyov tamamilə digər janrda, sənətin digər formasında, digər material əsasında orijinal əsər yaratmışdır.

Belə bir paraleli Qlinkadan əvvəlki rus operası ilə də gətirmək olar. Məsələn, Sokolovskinin «Dəyirmançı-cadugər, yalançı və elçi», Paşkeviçin «Fayton bədbəxtliyi», Matinskinin «Sankt-Peterburq mehmanxanası» və s. əsərlərini göstərmək olar.

Y.V.Keldiş yazır ki, «Dəyirmançı» öz müvəffəqiyyətinin böyük hissəsinə görə musiqi nömrələrinin çoxunun əsaslandığı mahnı melodiyalarının əlverişli seçilməsinə minnətdardır. Doğrudur, nə xalq mahnılarının populyar «səsləri» əsasında qurulmuş prinsip, nə də onların konkret işlənilmə nümunələri burada yeni və orijinal deyildi. Yalnız «Dəyirmançı»da ilk dəfə xalq mahnısı bütün dramaturgiyanın üzvi elementi olaraq, sadə xarici bəzəyi deyil, məişətin xasiyyətnaməsi və iştirak edənlərin obrazı üçün vasitə idi. Sokolovskinin operası daha əvvəl yaranmış buna bənzər nümunələrdən fərqlənir. Onlarda mahnı «səslər»inin seçilməsi çox vaxt tamamilə təsadüfi xasiyyət daşıyırdı və hərəkətin məzmunu və bu və ya digər personajlar ilə heç bir əlaqədə deyildi». <sup>1</sup>

«Leyli və Məcnun»un müəllifi kimi Ü.Hacıbəyovun fərziyyəsi həm də muğamların seçilmə prinsipində özünü biruzə vermişdir. O, zəngin muğam xəzinəsindən yalnız o muğamları seçirdi ki, müəyyən səhnələrin ümumi əhval-ruhiyyəsinə yaxın olsun və personajların xasiyyətinə uyğun gəlsin. Məsələn, ilk səhnədə bəstəkar açıq lirik muğamlar olan «Mahur-Hindi» və «Segah»dan istifadə etmişdir. Məcnunun dramı ilə

<sup>1</sup> Виноградов В. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. М., 1938, с. 44.

<sup>1</sup> Келдыш Е.В. Русская музыка XVIII в. М., 1965, с. 233.

əlaqədar olaraq onun atasının partiyasında «Çahargah» kimi gərgin və dramatik muğam səslənir.

Bu onu göstərir ki, folklor materialından olduğu kimi istifadə etmiş Ü.Hacıbəyov yaradıcılığının hələ ilk çağlarında musiqi folkloruna yaradıcı münasibət bəsləmişdir. Ü.Hacıbəyov yalnız muğamları seçmirdi. Muğamları seçərək o, xalq musiqi təfəkkürünün meyarı, ölçüsü ilə hesablaşırdı. Bu isə folkloru yalnız material kimi yox, həm də təfəkkürün vasitəsi kimi daha dərinə anlamının rüşeymləri idi. Məhz bu istiqamətdə Ü.Hacıbəyovun sənətdə xəlqilik, xalq və professional sənətin əlaqəsi və s. anlayışı təkamül edirdi.

Belə xüsusiyyəti qeyd etmək maraqlıdır. Ü.Hacıbəyov ilk operalarında bəzən özünün mənfi personajlarında xalq musiqisi xasiyyətnaməsindən istifadə etmirdi. Məsələn, «Əsli və Kərəm», «Şah Abbas və Xurşid Banu» operalarında Qara Keşiş ilə Məstəvərin partiyalarında folklor sitatları yoxdur. Onların partiyaları xalq musiqisinə yabançı xüsusiyyətlərdən ibarətdir. «Leyli və Məcnun»un ilk tamaşasından sonra Ü.Hacıbəyov, onun müvəffəqiyyətindən ruhlanaraq, özünün ikinci operası «Şeyx Sənan»ı yazır. Bu opera əvvəlkindən özünün bədii prinsipləri və musiqi folklorundan istifadə üsulu ilə seçilir.

Ü.Hacıbəyov yaradıcılığının ilk tədqiqatçılarından Xurşud xanım Ağayeva bu opera haqqında yazır: «Hacıbəyov Azərbaycan dinləyicilərinin ənənəvi opera formalarına zövq aşılamaq, onların musiqi inkişafının daha yüksək zirvəsinə qaldırmağa çalışırdı. Amma musiqi üslubunda belə sərt dönüş, xalqa aydın və yaxın olan musiqi improvizənin ənənəvi üsullarından imtina, üstəlik bəstəkarın özünün və artistlərin – «Şeyx Sənan» operasının ilk ifaçılarının texniki cəhətdən yetişməməsi onu tam müvəffəqiyyətsizliyə gətirib çıxarmışdır».<sup>1</sup>

Operanın ilk tamaşasından sonra o, səhnədən götürülmüşdür. Bu da ona sübut idi ki, dinləyicilər Avropa mənasında operanın qavranılmasına hələ hazır deyildilər.

Ü.Hacıbəyovun inqilabdan əvvəlki altı operasından (onlardan biri – «Harun və Leyla» səhnədə qoyulmamışdır), «Leyli və Məcnun»dan savayı, böyük müvəffəqiyyət qazandı. «Şah Abbas və Xurşid Banu» və «Əsli və Kərəm» operaları oldu.

«Əsli və Kərəm»in ilk parlaq tamaşasından sonra qəzetlərdən biri yazırdı: «Musiqi burada demək olar ki, xalqın içindən çıxmışdır».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyovun inqilabdan əvvəlki yaradıcılığında xüsusi yeri onun musiqili komediyaları və ilk növbədə «Arşın mal alan» və «O olmasın, bu olsun» tutur. Bu, Hacıbəyov üçün yeni mərhələ idi.

Muğam operalarından fərqli olaraq, burada xalq musiqisi demək olar ki, sitat şəklində gətirilmir, yalnız folklor intonasiyaları, üsulları operettaların musiqisinə tamamilə hopmuşdur. Folklorun sitat şəklində istifadəsindən imtina etmiş Ü.Hacıbəyov xalq musiqisinin ruhunu professional səviyyədə yaratmışdır.

Bu komediyaları yaradarkən bəstəkarın topladığı təcrübə onun nəzəri görüşlərində də əks edilmişdir. Məhz bu illərdə Ü.Hacıbəyov belə bir fikrə gəlir ki, xalq musiqisinin empirik öyrənilməsi ilə yanaşı, folklor nümunələrinin toplanması və qeydi ilə bərabər, Azərbaycan xalq musiqisinin nəzəri əsaslarının dərinə öyrənilməsi zəruridir. Artıq sovet dövründə Ü.Hacıbəyov çox çətin və çoxillik işinə daha fəal girişir.

Ü.Hacıbəyov yazırdı: «Özlərini» yüksək sənətin kahinləri hesab edən burjua estətləri xalq yaradıcılığına xor baxırlar. Onların nəzərində xalq mahnısı qeyri-mədəni, «primitiv»dir, ən yaxşı halda isə muzeylərə verilməli «Orjinal» və əcaib şeydir. Həmin mahnıları dinləyib zövq almaq olar, fəqət bunlara estetikanın ictimai normalarını tətbiq etmək olmaz.

Musiqinin inkişaf tarixi isə bunun əksini göstərir. Ən məşhur bəstəkarlar – klassiklər xalq yaradıcılığını yüksək qiymətləndirmiş, bunu öz əsərləri üçün əsas götürmüşlər.

<sup>1</sup> Агаева Х. Узеир Гаджибеков. Баку, 1955, с. 61.

<sup>1</sup> Агаева Х. Узеир Гаджибеков. Баку, 1955, с. 61.

Dünya mədəniyyətinin ən böyük abidələri xalq mahnıları və rəqləri sayəsində meydana gəlmişlər».<sup>1</sup>

Bu qeydlərə onu əlavə etmək istərdik ki, çox vaxt bəstəkar üçün xalq mahnısı xalq ruhunun tamamilə təmsali olmuşdur.

Radışşev yazırdı: «Kim ki, rus xalq mahnılarının səslərinə bələddir, o etiraf edər ki, onlarda nə isə qəlbin kədərinin ifadəsi var... Onlarda xalqımızın qəlbinin yaranmasını taparsan».<sup>2</sup>

Xalq mahnısının belə yüksək qiymətini biz Puşkinin, Qoqolun, Belinskinin, Çernışevskinin, Tolstoyun, Qorkinin, «Qüdrətli dəstə» bəstəkarlarının, Çaykovskinin və başqalarının görüşlərində tapırıq.

Ü.Hacıbəyov üçün xalq mahnısı həm «musiqi sərvətimiz», həm də «musiqi mənbəyimiz» idi. Lakin o, təəssüflə qeyd edirdi ki, hələ biz bu sərvət və mənbədən lazımınca istifadə edə bilmirik. Bir çox xalq mahnılarımız qayğısız münasibət nəticəsində itib batır.

Ü.Hacıbəyov göstərirdi ki, xalq mahnılarının materialı əsasında Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını öyrənmək olar. Bu mahnılardan musiqi məktəbləri üçün repertuar tərtib etmək, onları xor ifası üçün işləmək olar. Bunlar Azərbaycan musiqisinin inkişafı və intişarı üçün və nəhayət, milli operaların yaranması üçün qiymətli mənbə ola bilər.

Ü.Hacıbəyov yazırdı: «Rusların məşhur bəstəkarlarından Qlinka, Rimski-Korsakov və Çaykovskinin operaları hamısı el mahnıları üzərində yazılmışdır ki, bu da daim rus xalqının zövqünə qida verir».<sup>3</sup>

Ü.Hacıbəyovun professional sənətdə musiqi folklorunun zənginliklərindən istifadə formaları haqqında görüşləri əsəh təkamül keçmişdir. Əgər yaradıcılıq yolunun əvvəlində bəstəkar professional musiqi əsərlərinə hazır xalq materialının daxil olmasını vacib və mümkün hesab edirdisə, gələcəkdə həm nəzəriyyədə, həm də təcrübədə o, bu anlayışdan nəinki

çəkilməmiş, həm də bu yolu məzəmmət etmişdir. Özü də Ü.Hacıbəyov bu meyli retrospektiv şəkildə, yəni geriye baxaraq tənqid etməmişdi. O yaxşı başa düşürdü ki, müəyyən dövrdə bu mərhələ labüdü idi. O, bu yoldan elə bir dövrdə imtina edirdi ki, Azərbaycan musiqisi müəyyən yetkinlik səviyyəsinə və sənətkarlığa çatmışdı. Sovet hakimiyyəti illərində nəinki professional bəstəkar kadrları yetişmiş, həm də dinləyicilərin qavrama səviyyəsi müqayisə edilməz dərəcədə qalxmışdır. Bax, bu vaxt folklordan kor-koranə istifadə yolunu bəstəkar doğru hesab etmirdi.

Ü.Hacıbəyov 1942-ci ildə «Muğamat və xalq mahnılarının ifası haqqında» etdiyi məruzədə demişdir: «Aramızda çox pis adət vardır: bəstəkar hazırca el havasını götürüb, oraburasını dəyişdirib, altında yazır ki, filankəsin əsəridir?! Bu yaxşı iş deyil».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov, hətta məsələn, M.Maqomayevin «Nərgiz» və yaxud Qliyerin «Şahsənəm» kimi tamamilə sərbəst, bədii cəhətdən parlaq əsərlərin yaranmasını alqışlayarkən belə, xüsusi olaraq xalq melodiyaalarının sitat şəklinə gətirilən fraqmentlərinə qarşı narazılığını bildirmiş və qeyd etmişdi ki, musiqi əsərlərinin xəlqiliyi Avropa musiqi texnikasının Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları ilə yaradıcı sintezində ifadə olunmalıdır. «Avropa musiqi yazısının məlum üsullarını tətbiq etmək yolu ilə kompozitorun fantaziyası əsl xalq musiqi yaradıcılığının bədii əsaslarını genişləndirməli və dərinləşdirməlidir».<sup>2</sup>

Ü.Hacıbəyov bu illərdə bəstəkarlıq fəaliyyətində məhz bu prinsipə riayət edərək ölməz «Koroğlu» operasını yaratmışdır. Bəstəkar bu barədə belə yazırdı: «Müasir musiqi mədəniyyətinin nailiyyətlərindən istifadə edərək qarşımda formaca milli opera yazmaq məsələsi qoymuşdum... Belə bir vəzifəni yerinə yetirmək üçün bəstəkardan ciddi nəzəri hazırlıq tələb etməklə bərabər, xalq yaradıcılığını, musiqi folklorunu də-

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Bəstəkarın yaradıcılığı, Əsərləri, II c., s. 284.

<sup>2</sup> Радищев А.Н. Избранные сочинения. М., 1952, с. 63.

<sup>3</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi. Əsərləri, II c., s. 247.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Muğamat və xalq mahnılarının ifası haqqında. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 178.

<sup>2</sup> Hacıbəyov Ü. «Nərgiz» operası haqqında. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 264.

rindən öyrənmək, musiqi dilini mənimsəmək, xalq ilə onun anladığı dildə danışmaq istedadını kompozitora verən sadəlik və aydınlığı dərk etmək tələb olunur. Əlbəttə, bu o demək deyildir ki, mən xalqdan hazır melodiya götürmüşəm, operanı xalq musiqisinin ruhu ilə aşılamaq vacib idi».<sup>1</sup>

Digər yerdə Ü.Hacıbəyov bu fikri daha dəqiq ifadə edərək, özünün xəlqilik, xalq və professional sənətin qarşılıqlı əlaqəsi haqqında anlayışını bildirir.

«Koroğlu» operasında bilavasitə xalq yaradıcılığından götürülmüş əsl xalq melodiya yoxdur. Lakin opera Azərbaycan musiqi ladlarında, Azərbaycan musiqi folkloru üslubunda yazılmışdır. Ona görə bəstəkarın yaradıcılıq fantaziyası xalq üçün xəlqiliyin vacib elementlərini özündə əks etdiyi üçün aydındır».<sup>2</sup>

Qanunauyğundur ki, həmin bu məsələni – xalq yaradıcılığına münasibət məsələsini Azərbaycan musiqi tarixinin digər mərhələsində, müasir dövrdə Qara Qarayev ona oxşar formada həll etmişdir: «...İfade vasitələri axtarışında öncə, mən deyərdim, birinci dərəcəli amil xalq musiqisidir. Folkllara çağlayan bulaq deyirlər, bu bulaqdan nə qədər su götürsən qurumaz... Obrazlı fikirdir, şairanədir, lakin mənim zənnimcə, düzgün deyil. Əgər müqayisə ediriksə, gəlin xalq musiqisini hər şeydən əvvəl müxtəlif dərinlikdə yerləşən neft qatlarına bənzədək. Hələ 70-80 il əvvəl Abşeronda bir neçə metrlik quyu qazanda, neft fontanı xoşbəxt sahibkarı varlandırdı. Bir az sonra dayaz quyular qazıb, nefti jalonkalarla dartmağa başladılar. Varlanmaq ehtirası ilə adamlar üst qatların sərvətini vəhşicəsinə çəkib qurtardılar. Yuxarı qatlar kasıblaşanda nefti mürəkkəb qurğularla çıxarmaq lazım gəldi. Xalq musiqisinin taleyi də buna bənzər. Gəlin, bu barədə düşünək. Biz bu sərvəti həddən artıq asan yolla əldə eləmirikmi? Biz əlimizin altında olan üst qatları insafsızcasına istismar etmirikmi? Xalq musiqisinin həqiqətən tükənməz olan

qaynaqları haqqında düşünmək vaxtı çatmayıbmı? Onun əsas zənginliyi üzdə deyil, düşündüyümüzdən daha dərinədir və biz oraya enmək üçün lazımı «texniki vasitələrlə» silahlanmalıyıq...

Dayaz layların, tez əlçatan qatların istismarı o yerə gətirib çıxarmışdır ki, onun kiçik bir dairədəki intonasiya və ifadə tərzləri bir əsərdən digərinə köçür, fəal yaradıcılıq düşüncəsi və təşəbbüsü olmadığından dəfələrlə təkrar olunur, simasızlaşır, qiymətdən düşüb, qəlib səviyyəsinə enir, sənəti gözəlləşdirən məftunedici təzəliyi və bədii bakirəliyi itirir. Bu cəhətdən Şostakoviç, Prokofyev, Ü.Hacıbəyov, Stravinski sənətini, Bartok yaradıcılığının orta dövrünü öyrənmək bizə xeyli kömək edər, fantaziyamızı zənginləşdirər, yaradıcılıq fəndləri tapmaqda bizə zəmin hazırlayar. Əfsus ki, bunlara az diqqət verir, az maraq göstəririk. Halbuki əlimizin altında həqiqətən bitib tükənməz, xalqımızın dühası ilə yaranmış, insanı heyran qoyan musiqi materialı var. Bu xəzinə təkcə hər hansı bir bəstəkarın musiqi dilini təzələmək deyil, musiqi yaradıcılığında bütöv bir dövr açmaq imkanına malikdir».<sup>1</sup>

Beləliklə, professional sənətin musiqi folkloru ilə əlaqəsinə səthi yanaşmaq olmaz, xəlqiliyi isə bədii əsərin folklor sitatları ilə doldurulmasında görmək olmaz. Bu fikir də Ü.Hacıbəyovun estetikasından irəli gəlirdi.

Öz musiqili-estetik axtarışlarında yüksək mərhələyə çatan Ü.Hacıbəyov bədii əsərlərin xəlqiliyini onların folklor ünsürləri ilə nəinki dolmasında görmürdü, hətta bunu əsərin əsl xəlqi olmasına mane olan əsas amillərdən biri hesab edirdi. Təsədüfi deyil ki, Ü.Hacıbəyov fəaliyyətinin son mərhələsində daha tez-tez yalançı xəlqiliyi ifadə edən «pseudonarodnost» termininə müraciət edir.

Ü.Hacıbəyov yalançı xəlqiliyin ekzotikliyi, yabançı orientallığı və s. nəinki xəlqiliyə səthi münasibət kimi anlayır, həm də yüksək ideyanı təhrif edən hadisə kimi damğalayır.

<sup>1</sup> Гаджибеков У. О музыкальном искусстве Азербайджана. Баку, 1966, с.36.

<sup>2</sup> Elə orada.

<sup>1</sup> Qarayev Q. Azərbaycan bəstəkarlarının III qurultayında məruzə. Qobustan, 1969, № 1, s. 8.



Ekzotika elementləri, saxta xalqilik Ü.Hacıbəyov tərəfindən balet sənətində də qəbul olunmurdu.

Ü.Hacıbəyov ilk Azərbaycan milli baleti – bəstəkar Ə.Bədəlbəylinin «Qız qalası»na ressenziyada yazırdı: «Balet kollektivi öz qarşısına xalq rəqslərində saxta şablonçuluqdan qaçmaq, xalq əfsanəsini bədii realist vasitələrlə göstərmək vəzifəsini qoymuş və buna nail ola bilmişdir».<sup>1</sup>

Səciyyəvidir ki, opera realizminin yüksək nöqtəsinə çatan bəstəkarlardan C.Verdi və P.Çaykovski Üzeyir Hacıbəyovun ən sevimli bəstəkarları olmuşdu. Ü.Hacıbəyovun musiqi zövqünün formalaşmasında bu realist opera bəstəkarlarının rolu böyük olmuşdur.

Bu barədə Ü.Hacıbəyov musiqişünas X.Ağayeva ilə şəxsi söhbətində demişdir:

«Mənim musiqi zövqlərimin inkişafında Pyotr İliç Çaykovski və Cüzeppe Verdi böyük təsir göstərmişdir. Məncə operaya olan məhəbbəti məndə məhz bəstəkarın yaradıcılığı oyatmışdır. Ən əvvəl mən Çaykovskinin «Qaratoxmaq qadın» və eləcə də Verdinin «Aida» operasını sevdim. Puççininin «Toska»sı da xoşuma gəlirdi. Bu operaların xüsusilə musiqi dili özünün gücü, təsiri, gözəlliyi ilə adamı cəzib edir».<sup>2</sup>

Bu bəstəkarların yaradıcılığında olan yüksək ideyalıq, məzmunluluq, səmimilik, realizm Ü.Hacıbəyovun opera idealları olmuşdur. Ona görə də bu bəstəkarlar Ü.Hacıbəyova belə yaxın və əziz idilər.

Ü.Hacıbəyov Çaykovskinin rus xalq musiqi yaradıcılığına sərbəst münasibətindən danışaraq özünün də bu yolla getdiyini söyləyirdi:

«Rus xalqının bu böyük bəstəkarının musiqi yaradıcılığının əsasını rus xalq musiqisi təşkil edir ki, bu səbəbdən də onun bütün əsərləri öz azad yaradıcılıq fantaziyasının bütün parlaqlığı ilə rus xalqı üçün doğma və yaxındır».<sup>3</sup>

Elə bu səbəbdən Ü.Hacıbəyov özünü Çaykovskinin davamçısı hesab edərək yazırdı: «Mən Çaykovski yaradıcılığına coşğun pərəstiş edən bir çox adamlardan biriyəm. Mən də öz yaradıcılıq fantaziyamı xalq musiqi dilinin sarsılmaz təməli üzərində inkişaf etdirmək prinsipini Çaykovskidən götürmüşəm. Xalq musiqisi mənim bütün əsərlərimdə, xüsusən «Koroğlu» operasında qüvvətli əks olunmuşdur».<sup>1</sup>

«Koroğlu» operasında da rus klassik bəstəkarların təsiri özünü biruzə verir. Bu opera zənginliyi, musiqi-dramatik konsepsiyası, simfonik inkişafı, polifonik xorları, səciyyəvi obrazları ilə rus klassik bəstəkarlarının operalarına yaxındır.

Ü.Hacıbəyov həmişə qeyd edirdi ki, «rus xalqının Qlinka, Çaykovski, Rimski-Korsakov kimi incəsənət dahiləri musiqi yaradıcılığının ən yaxşı ustalarının bütöv bir nəslə üçün müəllim olmuş və olmaqdadır».<sup>2</sup>

İndi də xalqilik probleminin digər aspektinə – professional və xalq sənətinin qarşılıqlı əlaqəsi məsələsinə müraciət edək.

Çox vaxt Azərbaycan professional musiqisi haqqında danışdıqda Azərbaycanda «Leyli və Məcnun» operasından sonra yaranan musiqi nəzərdə tutulur. Ondan əvvəlki bütün musiqi isə xalq musiqisi kimi müəyyənləşdirilir. Bu heç də belə deyil. İlk operamızdan əvvəlki musiqimiz də müəyyən və çox dəqiq təsnifata malikdir. Ü.Hacıbəyov bu məsələni məhz belə başa düşür və yazırdı:

«Azərbaycan türklərinin musiqiyə olan münasibətini nəzər tədqiqə aldıqda görünür ki, bir tərəfdən musiqi ümumi iştirakilə icra edilən bir adət; digər tərəfdən, tək-tək şəxslər tərəfindən işlənən bir peşədir».<sup>3</sup>

Ü.Hacıbəyova görə, birinci növ musiqiyə Azərbaycan xalqının toylarda, bayram günlərində və ya yasda, müxtəlif adət və ənənələr vaxtı ifa etdiyi musiqi daxildir, ikinci növ musiqiyə isə xalq ustalarının sənəti aiddir. Bunlardan birincilər

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Qız qalası. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 327.

<sup>2</sup> Агаева Х. Узейр Гаджибеков. Баку, 1955, с. 67.

<sup>3</sup> Elə orada.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Çaykovski və Azərbaycan musiqisi. «İnqilab və mədəniyyət», 1940, № 6.

<sup>2</sup> Elə orada.

<sup>3</sup> Hacıbəyov Ü. Əsərləri, II c., s. 215–216.

şəhər və yaxud «məclis» musiqiçiləridir ki, bunlara «xanəndə və sazəndə» dəstəsi deyilir, o birisi «kənd» və ya «çöl» musiqiçiləridir ki, onlar da «aşiq» və «zurnaçı» dəstəsindən ibarətdir. Birinciləri Ü.Hacıbəyov «oturaq», ikinciləri isə «köçəri» sənətin nümayəndələri hesab edir. Ü.Hacıbəyov daha sonrakı dövrün məqalələrində professional və xalq sənəti arasında olan fərqi bir qədər dəqiqləşdirir. O, aşıqları xalq sənətinin əsl nümayəndələri kimi professional sənətin nümayəndələri olan sazəndələrə qarşı qoyur. Ü.Hacıbəyov təsdiq edir ki, «professional musiqiçilər tərəfindən sıxışdırılmış» aşıqlar kəndlərə getmiş və kəndlərdə Azərbaycan kəndlilərinin geniş kütlələrinin əvvəlki kimi məhəbbətini qazanmışlar».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov aşıqların sazəndələr tərəfindən sıxışdırılıb çıxarılmasını aşıqların sazəndələr və zurnaçılar ilə müqayisədə öz peşə hüquqlarının başa düşülməsi və dərk edilməsi işində qeyri-mütəşəkilliyi və onların geri qalmaları ilə izah edirdi.

Ü.Hacıbəyov bu hadisənin həm də sosioloji-sinfi mahiyyətini açır. Aşıqların musiqi və ictimai əhəmiyyətinə lazımi qiyməti verə bilməyən köhnə cəmiyyət onların rəqibi sazəndələri müdafiə edirdi. Sazəndələrin «fəaliyyət dairəsi» daha genişlənərək, təkcə şəhərləri deyil, varlı kəndləri də əhatə etmiş, aşıqlar isə ucqar və yoxsul kəndlərə çəkilməli olmuşlar».<sup>2</sup>

Gördüyümüz kimi, Hacıbəyov bu məsələyə dialektik və tarixi yanaşır. Böyük bəstəkar musiqiçi-professional olan sazəndələrin sənətinə xüsusi maraq göstərmişdir. Onlar muğamlar kimi böyük sərəvəti əsrlər boyu cilaləndirərək, bizim günlərə qədər gətirib çıxarmışlar. Lakin o, qeyd edirdi ki, sinfi cəmiyyətdə bu yüksək professional sənət müəyyən dərəcədə sinfi xarakter daşmışdır. Bəstəkar «Koroğlu» operası ilə əlaqədar yazırdı: «Koroğlunu aşıqlar tərənnüm etmiş və edir, ona görə də operada üstün gələn stil aşiq stilidir.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan aşıqları. «Советское искусство» qəzeti, 4 aprel 1938.

<sup>2</sup> Elə orada.

...Muğamlardan isə başlıca olaraq xanı və onun saray adamlarını xarakterizə etmək üçün istifadə etmişəm».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyovun dediyinə görə, aşiq sosioloji cəhətdən əməkçi xalqa, kütlələrə daha yaxındır, xalqın həyəcan və arzularını xalq musiqisinin başqa növlərinə nisbətən daha parlaq əks etdirir.

«Aşiq sənəti xalqın öz yaradıcılığıdır; xalq yaradıcılığı texniki və ya metodiki vasitələrlə deyil, öz-özünə, xalqın mədəni və ictimai-siyasi yüksəlişi ilə yanaşı inkişaf edir».<sup>2</sup>

Sazəndələrin sənətinə gəlincə, Ü.Hacıbəyov belə hesab edirdi ki, müasir dövrdə sazəndələr professionalizmin daha yüksək formasını qavramalıdır. Əgər əsrlər, illər boyu sazəndələrin sənəti bir nəsildən digər nəsə şifahi halda keçirdisə, ustalıq sirlərinin mənimsənilməsi intuitiv və qeyri-mütəşəkkil olurdusa, müasir dövrdə bu sənətin inkişafı, araşdırılması ciddi metodoloji əsaslar üzrə olmalıdır.

Ü.Hacıbəyov yazırdı ki, muğam ifaçısı xanəndə bütün dəstgahları nə qədər yaxşı bilsə də, qammalar haqqında təlim keçmədən, məsələn, tutaq ki, «Şur» ilə «Rast»ın arasında olan fərqi başa sala bilməz. Hər hansı tarzən, nə qədər yaxşı çalırsa çalsın, əgər intervallar haqqında təsəvvürü omazsa, səsin mahiyyətini, qammaları, ritmi, metri, not savadını bilməzsə, tarin necə qurulduğunu başa sala bilməz. Müasir dövrdə Azərbaycan musiqisinin inkişafı bu nəzəriyyənin doğruluğunu canlı təcrübədə təsdiq etdi.

Muğam ifaçılarını – xanəndə və sazəndələri hazırlayan xüsusi tədris məktəbləri, notlu xalq çalğı alətləri ansambları, tədris kitabları, milli musiqi alətləri üçün yazılmış repertuar – bütün bunlar Ü.Hacıbəyovun təcrübə fəaliyyəti ilə bağlı idi. Müvəffəqiyyətli nəticələr dahi bəstəkarın fikirlərinin və başladığı işlərin doğruluğunu təsdiq edir.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Əsrləri, II c., s. 251.

<sup>2</sup> Elə orada, s. 267.

Xalqilik problemi ilə əlaqədar Ü.Hacıbəyovun ilk və sonrakı əsərlərində mövzu və obrazlar məsələsi dayanır.

Azərbaycan musiqisində fərdiləşdirilmiş obrazlar opera janrı ilə birlikdə yaranmışdır. Azərbaycan incəsənətinin digər formalarında – ədəbiyyat və təsviri sənətdə – bu vaxt artıq fərdiləşdirilmiş obrazların böyük ənənəsi mövcud idi. XIX əsrdə Azərbaycanda Mir Qədim (1825–1879) və Mir Möhsün Nəvvab kimi rəssamlar bir sıra portretlər yaratmışdılar.

Orta əsrin rəssam miniatürçülərinin şərti illüstrativ üslubundan fərqli olaraq Mirzə Qədimin portretlərində biz canlı insanları, xasiyyətlərinin təkrarsız cizgiləri olan şəxsiyyətləri görürük.

Azərbaycanda realist qrafikanın əsasını rəssam Əzim Əzimzadə qoymuşdur (1880–1943). «Köhnə Bakı tipləri» seriyalı işlərində, «Bizim gözəl adətlərimiz», Sabirin «Hophopnamə» kitabına illüstrasiyalarında Əzim Əzimzadə satirik şarjlar, bədii cəhətdən realist və eyni zamanda fərdiləşdirilmiş oğrazlar yaratmışdır.

Zəngin, parlaq obrazlar qalereyasına malik olan Azərbaycan ədəbiyyatı haqqında, XIX–XX əsrlərin böyük yazıçıları M.F.Axundov, N.Vəzirov, Ə.Haqverdiyev, C.Məmməd-quluzadə haqqında çox danışılmışdır.

Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında başlayaraq fərdiləşdirilmiş musiqi obrazları milli musiqimizin üzvi hadisəsi olmuşdur.<sup>1</sup>

Dəfələrlə qeyd etdiyimiz kimi, ilk Azərbaycan operasının əsas mənbəyi xalq musiqisi idi. Xalq musiqisində obrazlar şərti olaraq fərdiləşdirilməmişdir. Məsələn, Azərbaycan musiqi folklorunda kədər, şadlıq, mərdlik, ayrılıq, məhəbbət əhval-ruhiyyəsini əks etdirən mahnılar vardır. Hər hansı ümumiləşdirilmiş obrazla əlaqədar mahnılar mövcuddur, məsə-

<sup>1</sup> Bizim burada məqsədimiz xalqilik problemi ilə əlaqədar Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında fərdiləşdirilmiş obrazların yaranmasını göstərməkdir, onların musiqi xasiyyətnaməsinin təhlilini vermək deyildir.

lən, gənc qız və yaxud cəngavər və ya ana ilə, ya da xalq qəhrəmanı Qaçaq Nəbi, onun yoldaşı Həcər və s. və i.a. Lakin bu mahnılar da fərdiləşdirilməmişdir, bunlarda konkret şəxsin musiqi xasiyyətnaməsi mövcud deyildi. Bu mənada onlar «şəxssiz» idilər. Ü.Hacıbəyov isə məhz bu musiqi materialını istifadə edərək fərdiləşdirilmiş musiqi obrazları yaratmağa nail olur.

Ü.Hacıbəyovun ilk operasının əsas obrazları tarixidir, sosioloji cəhətdən müəyyəndir. Leyli və Məcnun vaxtsiz və məkansız adi faciəvi sevgililər deyil, konkret insanlardır, müsəlman feodal dünyasına, əxlaqına qarşı çıxmış insanlardır. İlk Azərbaycan operasının xalqiliyinin bir aspekti də bundadır. XVI əsrin poemasına müraciət edərkən Ü.Hacıbəyov, digər tarixi dövrün sənətkarı kimi, digər tarixi və sosioloji təcrübədən çıxış edərək bu orta əsr poemasına yeni münasibəti əks etdirir. Məhz buna görə Ü.Hacıbəyovun operasında Leyli obrazı Füzuli poeməsindən daha fəaldır. Ü.Hacıbəyov Şərq qadınının azadlığı yolunda atılmış ilk addımların şahidi olmuşdur. Şərq qadınının emansipasiyası uğrunda mübarizənin müasiri və müəyyən dərəcədə mübarizi olan Ü.Hacıbəyov Leylini Füzulinin poemasında olduğu kimi aciz, hüquqsuz verə bilməzdi, o, daha fəal obraz yaratmağa can atmışdır.

Leyli bəstəkarın bədii obrazlar qalereyasında ilk qadın personajı olmuşdur. Operettaların qəhrəmanları («Arşın mal alan», «O olmasın, bu olsun») artıq yeni dövrün qızları, bəstəkarın müasiri idilər.

Bu musiqi əsərlərinin ədəbi mətnləri bütünlüklə Ü.Hacıbəyova məxsusdur. Cavan sevgililərin obrazları məişət planında, parlaq optimistik rənglərlə verilmişdir. Əgər «Leyli və Məcnun»da Ü.Hacıbəyov cəmiyyəti taqsırlandıraraq öz qəhrəmanlarının faciəvi taleyini göstərsə, operettalarda o, cəmiyyətə həm şən, həm də acı gülüslə gülür.

Ü.Hacıbəyovun operettaları Qərbi Avropa musiqi janrları – İtaliyada opera buff, Fransada opera komik, Almaniyada zinqşpil, Rusiyada komik opera janrları ilə müqayisə etmək olar. «Sadə məişət süjetinə malik olan, hamıya məlum tipləri

təsvir edən xalq nəğməsi ilə aşılarmış komediyanın qədim xalq ənənəsinə əsaslanan opera «buff» əsatri qəhrəmanlar, allahlar, möcüzəvi hadisələrlə dolu olan, mütləq monarxiya üçün xarakterik olan, zadəgan igidliklərini tərifləyən və bircəfəlik qəbul olunmuş süjet inkişafı sxeminə malik olan «ciddi» operaya qarşı dururdu».<sup>1</sup>

Perqolezinin «Qulluqçu xanım» operasından başlayaraq ilk dəfə zadəganları, ruhaniləri və s. tənqid edən komik operanın demokratik tipi təsdiq edilmişdir.

Opera buffdan sonra yaranmış rus komik operası, zinqspil alman operası, fransız komik operası həmin xarakter xüsusiyyətlərə malikdir. Ü.Hacıbəyovun operettaları da elə bu xüsusiyyətlərə – demokratizmi, aydınlığı ilə, ruhani riyakarlığın, şöhrətpərəstliyin tənqidi ilə seçilirdi.

Bəstəkar məqalələrinin birində bu janrı etinasız qiymətlərdən qoruyaraq qeyd edirdi ki, həmin janrdə dahi bəstəkarlar Haydn və Motsart yazmışlar. Milli alman operettası zinqspil isə vaxtilə italyan opera və operettalarının möhkəm kök salmış təsirləri ilə mübarizədə böyük rol oynamışdır.

Ü.Hacıbəyov deyirdi: «Musiqinin qüvvəsinə inam və musiqi vasitələri ilə ictimai-məişət eyblərini qamçılamaq həvəsi, musiqidə Azərbaycan ziyahlarının mütərəqqi qüvvələrinin ətalət və mədəniyyətsizliyə qarşı mübarizəsini əks etdirmək səyi məni komik musiqi janrı – operettanı yaratmağa sövq etdi».

Ü.Hacıbəyov operettalarında köhnə dünyanın obrazlarının qalereyasını, kasıb, lakin şöhrətpərəst aristokratların, tamahkar tacirlərin, satqın intellidentlərin, qoçuların surətlərini məharətlə əks etdirmişdir. Ü.Hacıbəyov sadə insanların nümayəndələrinin obrazlarını böyük rəğbətlə göstərir. «Arşın mal alan»da Vəli və Tellinin, «O olmasın, bu olsun»da Hambalm obrazlarını yaradır.

Özünün sonrakı əsərlərində, xüsusilə də «Koroğlu» operasında Ü.Hacıbəyov xəlqiliyin yeni pilləsinə qalxmışdır.

Əgər «Leyli və Məcnun»un qəhrəmanları yalqız və faciəvi qiyamçılar idisə, «Koroğlu» operasında Ü.Hacıbəyovun öz sözləri ilə desək, «əsas iştirakçılar xalq və onun nümayəndələridir».

Xalq obrazının tərənnümünü biz operanın birinci pərdəsindəki xorlarda, 3-cü pərdədə Koroğlunun xor ilə ariozosunda, and xorunda və nəhayət, final rəqsində görürük.

Koroğlunun özünün obrazı xalq həyatının geniş fonunda, qabarıq şəkildə barelyefə bənzər, ön planda verilmişdir. Tarixi-qəhrəmani və xəlqi-epik opera olan «Koroğlu» bu cəhətdən oratoriya janrına da yaxındır.

Ü.Hacıbəyov öz operasında Azərbaycan xalqının yaradıcılığına xas olan ən gözəl cəhətləri əks etdirmişdir.

<sup>1</sup> Маркус Г.С. История музыкальной эстетики. I т., М., 1959, с. 65.

## ƏNƏNƏ VƏ NOVATORLUQ

Ü.Hacıbəyov yaradıcılığının novatorluğu Azərbaycan xalqının musiqi və səhnə sənətini dünya sənəti nailiyyətləri ilə məharətlə mənalandırmağın nəticəsi kimi yaranmışdır. Bu iki başlanğıcın dərin vəhdətində Ü.Hacıbəyov öz milli üslubunu yaratmışdır. Ü.Hacıbəyovun novatorluğu bəstəkar haqqındakı ədəbiyyatda geniş işıqlandırılmışdır. Biz isə bəstəkarın estetik konsepsiyasında ənənə və novatorluq problemləri ilə əlaqədar yalnız bəzi məsələlər üzərində dayanacağıq.

Milli musiqi irsinin dərinəndən öyrənilməsi və mənimsənilməsi nəticəsində Ü.Hacıbəyovun xalq musiqi janrlarına verdiyi təsnifat və xasiyyətnamə ilə tanış olaq. Xalq musiqisinin böyük rəngarəngliyi, müxtəlifliyi içərisində Ü.Hacıbəyov aşağıdakı janrları üzə çıxarmış və müəyyənləşdirmişdir: muğamat və aşiq yaradıcılığı, təsniflər, rənglər, rəqslər və xalq mahnıları.

Kitabın «Nəzəri problemlər» hissəsində biz janrların musiqi üslub xüsusiyyətlərinə və onların Ü.Hacıbəyov tərəfindən yaradıcı mənalandırılması məsələsinə toxunduq. Burada isə biz ümumi nəzəri müəyyənləşdirmələr və anlayışlar üzərində dayanacağıq ki, bunlar da öz əksini bəstəkarın «Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər» məqaləsində tapmışdır. Bu məqalədə Ü.Hacıbəyov muğam dəstgahının nəzəri anlayışını bu cür vermişdir: «Məncə dəstgah sözünün bir mənası dəxi rusca «soorujeniye» 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: məs.: «Rast» dəstgahını təşkil edən muğam parçaları müxtəsərən boylədir: Rast, Uşşaq, Hüseyini, Vilayəti, Xocəstə (Şikəsteyi-fars), Əraq, Pəncgək, Gərayi, Rast ki, bunların hər parçasına bəzən şöbə, bəzən guşə və bəzən avaz deyilər.

Dəstgahların qəzəlləri mütləqən əruz vəznü ilə yazılmış olmalıdır; barmaqhesabı yazılmış şer və qəzəllər dəstgahlar

üçün yaraşmaz, əruzla yazılmış qəzəlin vəznü dəstgahın musiqisi üçün dəxi vəznü məqamini tutur.

Dəstgahın hava, vəznü və bəhri qeyri-müəyyən olsa da, onun yolu, yəni pərdələri müsbət surətdə müəyyəndir və muğam və dəstgahları bir-birindən ayıran və hər birinə xüsusi bir hüsn verən başlıca pərdələrdir. Bu pərdələr sayəsindədir ki, məsələn, «Segah» «Şur»a, «Şur» da «Çahargah»a bənzəməyib, hər birisinin də təsiri bambaşqadır».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov dəstgahın tərifini belə müəyyənləşdirir: «Deməli, dəstgah musiqisi vəznü şerə tabe, bəhrsiz, havası qeyri-müəyyən, cümlələri qeyri-mütənasib bir növ musiqidir ki, hüsn icrası xanəndə və ya sazəndənin qabiliyyət və məharətinə bağlıdır».<sup>2</sup>

Ü.Hacıbəyov muğamatın ifaçıları – xanəndə və sazəndələrin xasiyyətnaməsi üzərində də xüsusi olaraq dayanır: «Xanəndə və sazəndə dəstəsi əksər ovqat üç nəfərdən ibarət olur ki, onlardan biri oxuyar, təğənni edər, digəri «tar» və üçüncüsü isə «kamança» çalar; bu dəstənin əhli bütün muğam və dəstgahları lazımınca bilməlidirlər; Baxusus xanəndə bir çox şer, qəzəl və təsniflər hifzində saxlamalıdır; tarçalan dəxi dəstgahların yollarını yaxşı bilməlidir ki, xanəndəyə «rəhbərlik» etsin, yəni xanəndə bir «guşə»ni oxuduqdan sonra onun dalınca gələn guşəni çalib xanəndəni qızıdırırsın, kamançaçı isə əksərən tarçalanın dalınca gedir; xanəndə gözəl səsə malik olub ustadnamə təğənni etməkdən əlavə, bir də «zərb» alətindən olan «qavalı» da ustadlıqda çala bilməyə borcludur ki, «rəng» və «təsnif»lərə keçdikdə «bəhr» tuta bilsin».

«Aşiq dəstəsi dəxi (yəni muğamatın ifaçıları – xanəndə və sazəndə kimi – Z.S.) əksərən üç nəfərdən olub, bunların biri həm oxuyar, həm də «saz» çalar, iki yerdə qalanı isə alət nəğmədən olan «balaban» çalar; balabançının ikincisinə «zü» tutan və yaxud «dəmkeş» deyirlər ki, bunun vəzifəsi hava çalmaq olmayıb yalnız bir sədanı uzatmaqdan ibarətdir; ba-

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 217-218.

<sup>2</sup> Elə orada.

laban çalanlar «tütək» və «zurna» dəxi çalarlar; bu halda bunların xanəndəsi dəf (təbil) çalmalıdır, aşiq dəstəsi çox vaxt muğamat və dəstgahlardan bixəbər olub «repertuarları» xalq mahnılarından və nağıllardan əmələ gəlir; nağıl vaxtı aşıqlar otaq içində gəzişə-gəzişə icrayi-hünər edib yeri gələndə söz ilə və yeri gələndə hava ilə şirin-şirin nağıllar söyləyib oxuyurlar».<sup>1</sup>

Elə bu məqalədə biz təsnif, rəng, rəqslər və xalq mahnıları kimi janrların Ü.Hacıbəyov tərəfindən verilən tərfi ilə tanış oluruq. Ü.Hacıbəyov yazır ki, «Bəhri (yəni ölçüsü – Z.S.) və hansı mövcud və müəyyən olan musiqiyə gəldikdə bunlar da: təsnif, rəng, rəqs və el mahnılarıdır».<sup>2</sup>

Ü.Hacıbəyov ayrı-ayrılıqda bu janrların mənasını müəyyənləşdirir:

«Təsnif müəyyən bir hava olub, sözləri çox vaxt qəzəllərdən alınır və özləri də mənsub olduqları dəstgahların ortalarında və ya axırında oxunur; bu əsnada xanəndə təsnif oxuya-oxuya «qaval» ilə zərb edər. Təsniflərin bir çoxu bir hissəli havalardan ibarət olub, vəzni 3/4 və ya 3/8 və çox vaxt 6/8 və bəhri ağır (səngin) olar».

«Rəng və ya dirinğə təsnif kimi bir musiqi olub, fəqət qoftəsi, yəni sözləri olmaz, yalnız çalınar, əksərən yüngül bəhrli olub, rəqs havalarına bənzər. Rəng dəxi dəstgahlar arasında icra etdiyi mahirənə təğənni mütəaqib çalınıb sameyini məhz etməklə dəstəni dəxi qızıdır, fəqət uzun çəkməyib təkrar dəstgahın məbədinə keçilir».

Rəqs musiqisi müxtəsər rəqs etmək üçün bəstələnmiş 3/4 vəznində olan havalardır ki, bəzilərinin bəhrləri ağır və bəzilərininki yüngüldür... Mahal toylarında» gəlinin və oğlanın çıxmasına məxsus rəqs havalarına bənzər xüsusi musiqi çalınması adətdir».

Nəhayət, axırncı janr el mahnılarıdır ki, «bəzən yüngül və ağır bəhrli təsniflərə oxşar: bu musiqinin həm havası və həm

sözləri başlıca xalqın məhsul əsəridir; bunların bir çoxu eşq və məhəbbəti, bir xeylisi də xalq həyatında vəcdə gələn və xalq üzərində təsirlər buraxan hadisələri oxşayan qoftələrlə bəstələnib aşıqlar vasitəsilə el ağzına düşüb Azərbaycanın hər bir yerini gəzib dolaşar.

El mahnıları Azərbaycan xalqının əhval-ruhiyyəsini şərh, zövq musiqisini bəyan, şer və musiqidəki yaradıcılıq qabiliyyətinin dərəcəsini təyin edə bilən böyük bir material olduğundan onun istər musiqi, istər ədəbi, istər psixoloji, istər etnoqrafik əhəmiyyəti çox böyükdür».

Ü.Hacıbəyov Azərbaycanda dini mərasimlərdə də musiqi müşayiətinin bir adət olduğunu göstərir: «Əlbəttə, bu mövqələrdə çalğı yaramaz, çünki şəriətə haram hesab edilən əslən çalğı musiqisidir, məscidlərdə və dini mərasim icra edilən yerlərdə ancaq avaz ilə təğni etmək mümkündür, o da bu şərtlə ki, oxuyan şəxs «qina» etməsin, çünki «qina» dəxi haramdır».<sup>1</sup>

«Qina»nın nə demək olduğunu müxtəlif cür izah edirlər. Ü.Hacıbəyovun izahına görə, «qina» səsin boğazda qaynadılıb zəngülələr əmələ gətirməsi deməkdir. «Qina»nı haram elan etməkdən əsas məqsəd budur ki, oxuyan dünyəvi musiqi üslubuna yaxınlaşmasın və dini bir üslubda oxusun. Lakin elə məhz bu cəhət Azərbaycan xalq musiqisinin əsas məziyyətlərindən birini təşkil edir. Bunu rus klassik bəstəkarları, musiqişünasları da başa düşürdü. Onları Şerq musiqisinə cəlb edən xüsusiyyətlərdən biri də bu idi. A.Q.Rubinşteyndən S.V.Raxmaninova qədər bir çox rus bəstəkarları Şerqin bu üslubundan öz yaradıcılıqlarında istifadə etmişlər. Məsələn, Azərbaycan xalq nəğmələrinə xarakter olan oynaq trellərin və melizmatikanın rus bəstəkarları tərəfindən xüsusi bir şəkildə istifadə olunmasını yada salaq. Buna parlaq nümunə A.Rubinşteynin «Fars nəğməsi»ndə, N.Rimski-Korsakovun «Şəhrizad»ında, S.V.Raxmaninovun «Oxuma, gözəl» romansında və s. koloratur epizodları göstərmək olar.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 217.

<sup>2</sup> Elə orada.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə bir nəzər. «Maarif və mədəniyyət», Bakı, 1926, № 3.

Ü.Hacıbəyov xalq musiqi irsindən janların üslub xüsusiyyətlərini götürüb yaradıcı surətdə mənalandırmaqla bərabər, xalq yaradıcılığı üçün xas olan istiqamətləri, qolları da əxz etmişdir. Bunlar lirik, satirik-yumoristik və qəhrəmani-epik qollardır.

Azərbaycan xalq musiqisində qəhrəmani başlanğıc aşiq yaradıcılığı ilə, Koroğlunun, Qaçaq Nəbinin və digər xalq qəhrəmanlarını vəsf edən aşiq mahnıları ilə, qəhrəmani kişi rəqsləri, cəngi, yallı və s. ilə bağlıdır.

Lirik cərəyan Azərbaycan xalq musiqisində daha dolğun və parlaq ifadə olunmuşdur. O, həm muğamat, həm çoxlu lirik məhəbbət mahnıları, lirik aşiq melodiyaları, qadın rəqsləri və s. ilə təqdim edilmişdir.

Azərbaycan musiqisində komik janrın nümunələri yumoristik aşiq mahnıları, bəzi iti «deyişmələr», zarafatyanə rəqslər, yumoristik xasiyyətli ailə-məişət xalq mahnıları, şəhər folkloruna isə müraciət etsək, «meyxana» və s. kimi janrlardır.

Bu üç cərəyan və ya qol Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında əks olunmuşdur. Lirik qol bəstəkarın «Leyli və Məcnun», «Əsli və Kərəm» operalarında, «Sənsiz» və «Sevgili canan» romanslarında öz əksini tapmışdır. «Arşın mal alan», «O olmasın, bu olsun», «Ər və arvad» musiqili komediyaları satirik-yumoristik başlanğıca əsaslanır. Ü.Hacıbəyov musiqisində qəhrəmani-epik qolun yüksək zirvəsi «Koroğlu» operasıdır. Maraqlıdır ki, bu operada hər üç cərəyan öz əksini tapmışdır, bu operada satirik-yumoristik epizodlar, Koroğlu ilə Nigarın məhəbbəti kimi güclü lirik qol var, lakin əsas etibarilə bu əsər qəhrəmani-epik sənətin nümunəsidir. Daha doğrusu, operanın epik xasiyyəti bu üç qolun – qəhrəmani, lirik və satirik qolların vəhdətini yaradır.

Yuxarıda saydığımız əsərlər həm Ü.Hacıbəyov yaradıcılığında, həm də ümumiyyətlə Azərbaycan musiqisində mərhələ əsərləri olmuşdur. Onlar Azərbaycan musiqisinin gə-

ləcək inkişafı üçün xüsusi bir təməl, əsas idi. Qeyd etmək lazımdır ki, dediyimiz üç qol ümumiyyətlə bir çox xalqların folkloru, bəstəkarların yaradıcılığı üçün xasdır. Lakin Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında onlar bəstəkarın yaradıcılığının əsas mərhələlərini təşkil etmişdir. («Leyli və Məcnun», «Arşın mal alan», «O olmasın, bu olsun» və «Koroğlu».)

Xalq ənənələrini davam etdirərək «Molla Nəsrəddin» jurnalı ətrafında birləşən Mirzə Fətəli Axundov, Cəlil Məmmədquluzadə, Sabir, Haqverdiyev və digər yazıçılar köhnəliyi, ətaləti qamçılayan kəskin satirik əsərlər yaradırdılar. Ədəbiyyatçı və publisist kimi Ü.Hacıbəyov bu cərəyanı yaxın idi. Lakin müasir milli musiqinin inkişafında milli opera və digər janrların əsasını qoymuş bir bəstəkar kimi Ü.Hacıbəyov yalnız bir cərəyanla kifayətlənə bilməzdi. Musiqi sahəsində o, bütün cərəyanları əhatə etməyə çalışırdı. Ona görə Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında biz Azərbaycan sənətinin hər üç cərəyanının nümunələrini görürük.

Hacıbəyovun musiqisinin «Leyli və Məcnun» operasında daha parlaq ifadə olunmuş lirik tərəfi üzərində dayanacaq.

Azərbaycanın dahi lirik şairi Füzulinin ilk Azərbaycan opera librettoçusu da adlandırmaq olar. Doğrudur, XVI əsrdə, Füzulinin yaşayıb-yaratdığı dövrdə bizdə nə opera teatri, nə opera, nə də libretto var idi. Ona baxmayaraq, bizim ilk milli operanın ədəbi mətni dahi şairin qələminə məxsusdur. Dahi Füzulinin ilhamı çoxdan musiqi ilə dostlaşmışdı. Böyük emosional qüvvəyə, dərin fikrə malik Füzuli şeri həm də çox melodikdir. Digər amillərlə yanaşı, məhz bu cəhət bir çox musiqiçiləri şairin yaradıcılığına cəlb etmişdi. Muğam ifaçıları – məşhur xanəndələr Füzuli lirikasının tükənməz xəzinəsinə müraciət etmiş və edirlər. Qeyd etmək lazımdır ki, Füzulinin özü də musiqi ilə əlaqədar idi. Musiqini incəliklə dərk etməsi, musiqi alətlərini gözəl bilməsi şairin yaradıcılığında iz buraxmışdır. Bununla əlaqədar tamamilə qanunauyğundur ki, məhz Füzulinin lirik romantik poeması ilk Azərbaycan operasının əsasını təşkil etmişdir. Ü.Hacıbəyov operanın musiqisində Füzuli poemasının lirik və romantik ruhunu böyük ilhamla verə bilmişdir.

«Leyli və Məcnun» operasında musiqi poeziyanı rəvnəqləndirir, poeziya isə musiqini yüksəldir. Elə bil müxtəlif əsrlərdə yaşamış iki böyük sənətkar bir-birinə yaxınlaşmış, ədəbi məhəbbəti tərənnüm edən bir əsərdə qovuşmuşlar.

Ü.Hacıbəyov yaradıcılığının daha yetkin dövründə yəni-dən lirik başlanğıca müraciət edərək, digər dahi Azərbaycan şairi Nizaminin sözlərinə «Sənsiz» və «Sevgili canan» kimi iki gözəl musiqili qəzəllərini yazır.

Ü.Hacıbəyovun Nizamiyə müraciəti də təsadüfi deyildi. Həm Nizami, həm də Füzuli yaradıcılığı ümumdünya əhəmiyyəti kəsb etmişdir.

Ü.Hacıbəyov bu dahilərin yaradıcılığında dayaq tapmağa və eyni məsələni musiqidə həll etməyə çalışmışdı, milli musiqi əsərini qaldırmaq və onu yeni beynəlmiləl keyfiyyətdə təsdiq etmək, yalnız öz xalqına deyil, bütün xalqlara anlaşılıq, ümumbəşəri etmək istəyirdi.

Bəstəkarın yaradıcılığında satirik, yumoristik cərəyan ilk növbədə «Arşın mal alan», «O olmasın, bu olsun», «Ər və arvad» kimi musiqili komediyalarla bağlıdır. Hərçənd satirik gülüşün ünsürlərini biz Ü.Hacıbəyovun şah əsəri olan «Koroğlu»da, xanların, bəylərin, satqın Həmzənin, təlxəyin və s. obrazları ilə əlaqədar görürük. Ü.Hacıbəyovun musiqili komediyalarında onun istedadının satirik və yumoristik xüsusiyyətləri parlaq ifadə olunmuş, çünki o, bu komediyaların tək musiqisini deyil, həm də ədəbi mətnini yazmışdı.

Əgər bu komediyalar musiqisiz olsa idi və səhnədə ədəbi əsər kimi qoyulsa idi, onda da bu əsərlərin komizmi, dialoqların itiliyi, personajların xasiyyətnaməsi həmin əsərləri milli mədəniyyətin qeyri-adi hadisəsi kimi qəbul etməyə imkan verərdi. Musiqi ilə isə bu komediyalar milli mədəniyyətimizdə tamamilə xüsusi yer tutaraq, yeni cərəyanın, yeni musiqili səhnə formalarının yaranması demək idi.

İndi isə Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında qəhrəmani cərəyanını izləyək. Bu cərəyanı və yaxud qolu ümumi epik kateqoriya ilə araşdırmaq lazımdır.

Ü.Hacıbəyov musiqisinin qəhrəmani-epik xəttinin ən yüksək nöqtəsi onun «Koroğlu» operasıdır. Operanın epikliyi

özü də Azərbaycan şifahi və yazılı ədəbiyyatının ənənələrindən irəli gəlir. Təbiidir ki, bu ənənələr ən əvvəl Azərbaycan folkloru – «Koroğlu» dastanı abidəsi ilə bağlıdır. Bu, operanın ədəbi əsasıdır.

Lakin Azərbaycan ədəbiyyatında qəhrəmani ənənələr yalnız «Koroğlu» dastanı ilə məhdudlaşmır. X–XI əsrlərin gözəl dastanı «Kitabi-Dədə Qorqud» xalqımızın daha qədim qəhrəmani abidəsidir. Ədəbiyyatımızın qəhrəmani qolları, Nizami, Xaqani, Xətai kimi şairlərdən, bir çox xalq dastanlarından – ta XIX–XX əsrlərdə yaşayan Qaçaq Nəbi xalq qəhrəmanına qədər davam etmişdir.

Bu ənənə ən əvvəl xalq qəhrəmanı obrazında ifadə olunmuş və aşağıdakı xüsusiyyətlərlə bağlıdır: mərdlik, igidlik, vətənə məhəbbət, düşmənlərlə barışmamazlıq, kasıblara, uşaqlara, qocalara, qadınlara qayğı, başqa xalqlarla dostluq hissi və s. Məhz bu keyfiyyətlər Hacıbəyovun «Koroğlu» operasının obrazlarında öz əksini tapmışdır.

Ü.Hacıbəyov qeyd edirdi ki, operanın əsasını xalq qəhrəmanı Koroğlu haqqında məşhur dastan təşkil edir. Koroğlu həm yerli feodallarla, həm də xarici işğalçılarla amansızcasına mübarizə aparmışdı. Azərbaycan aşıqları bu günə qədər Koroğlu haqqında oxuyur, onun azadlığa olan məhəbbətini, ədalətini, dövlətlilərə və işğalçılara nifrətini, xanlar və paşalar ilə qalibiyyətli mübarizəsini tərənnüm etmişlər. Opera aşıq üslubunda yazılmışdır. Ü.Hacıbəyov «Koroğlu» haqqında belə yazırdı:

Koroğlu haqqında Yaxın Şərqlərdə bir sıra dastanlar, hekayələr yazılmışdır. Koroğlu haqqında yüzlərcə qoca nənə öz nəvələrinə nağıl söyləyir, yüzlərcə aşıq məclislərdə oxuyur. Koroğlu xalqın dilində əzbər olmuşdur.<sup>1</sup>

Üzeyir Hacıbəyovun novatorluğu həm də ondadır ki, o, ilk dəfə Azərbaycan musiqisində qəhrəmani-epik opera janrını yaratdı. Ədəbiyyatın təcrübəsinə əsaslanaraq, xalq dastanı ruhunu mənimsəyərək, Hacıbəyov milli musiqidə iri formaya malik, xalq qəhrəmani-opera janrında yazılmış və

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Sovet xalq operası. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 265.



tənpərvərlik, məişət, lirik, satirik-yumoristik üslubların vəhdətindən ibarət opera nümunəsini yaratdı.

Ü.Hacıbəyov görünməmiş böyük ustalıqla xalqın ədəbi və musiqi irsini üzvi vəhdətdə birləşdirmişdir. Ona görə bəstəkarın yaradıcılığında ədəbi irsin rolunu mütləq onun novatorluğunun xasiyyətnaməsi ilə bağlayırlar.

\* \* \*

Üzeyir Hacıbəyovun estetik konsepsiyasında ənənə və novatorluq problemi ilə əlaqədar digər məsələ bəstəkarın milli sənətin səhnə ənənələrinə novator münasibətidir. «Leyli və Məcnun»un musiqimizdə opera janrının ilk nümunəsi olmasına baxmayaraq, Azərbaycanda və Şərqi digər ölkələrində əsrlərdən bəri milli musiqili-səhnə janrının digər formalarını da unutmamaq olmaz.

Azərbaycanda, Şərqi bir çox ölkələrində olduğu kimi, teatr sənətinin kökləri xalq adətləri, ənənələri, oyunları və əyləncələri ilə bağlıdır. Ona görə təbiidir ki, teatrın, o cümlədən musiqili teatrın köklərini bu oyunlarda, ayinlərdə, məişət səhnələrində və s. axtarırlar.

«Kosa gəlin», «Qaravəlli», «Kilim arası», «Keçəçi», «Çömçə xatın», «Sayaçı», «Xıdır Nəbi» və bir çox başqaları xalq arasında geniş şöhrət qazanan oyunlardır. «Kosa gəlin» yaz mərasim oyunudur, «Qaravəlli» anekdot xasiyyətli tamaşadır, «Kilim arası» kukla tamaşasıdır, «Keçəçi» əməyə həsr olunmuş oyundur, «Çömçə xatın» yağışın yağmasına həsr olunan ayindir. «Sayaçı»nı uşaqlar ifa edir, onlar baharın gəlməsi haqqında xorla mahnı oxuyurlar. Qədim vaxtlardan bəri mərasim oyunları və əyləncələri həmişə musiqi ilə müşayiət edilirdi.

Hələ Əhliyev ilə mübahisəsində Ü.Hacıbəyov yazırdı ki, qədim vaxtlarda teatr xasiyyətli hər bir tamaşa mütləq oxuma və musiqi ilə müşayiət edilirdi. Ü.Hacıbəyov məqalələrində bu adətlərin geniş şərhini verməyə də, Azərbaycan xalqının musiqi irsində onların vacib əhəmiyyətini qeyd edirdi.

«Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər» məqaləsində Ü.Hacıbəyov müxtəlif mərasimlərin, adətlərin, ayinlərin, toyların və s. ümumiləşdirilmiş xasiyyətnaməsini vermişdi. Musiqi də bu mərasimlərin ayrılmaz hissəsini təşkil edirdi. Bəstəkar yazırdı:

«Azərbaycanın bir çox mahallarında toy və düyün zamanı, yaxud bayram və başqa bir şadlıq günlərində camaat hamısı bir yerə yığılıb ikitərəfli olaraq «deyişmələr» oxuyurlar, «zopu»ya gedərlər, öz-özlərinə «çalıb-çağırarlar» və yaxud bir şəxs öldükdə «yas» qurub (baxusus arvadlar) avaz ilə hamı birdən münasib məqam sözlər oxuyub (xor kimi), sonra ağlarlar; bu yerdə musiqi istemalı xalq adətlərindən biri hesabında olub hamılıqla icra edilir...»<sup>1</sup>

Görkəmli teatrşünas Cəfər Cəfərov yazırdı ki, «Azərbaycanda xalq teatri realistik xarakter daşıyırdı və xalqın demokratik təbəqələrinin həyatı ilə və ən əvvəl kəndlərlə sıx əlaqədə idi. Xalq realistik teatrın repertuarı kiçik komik pyeslərdən, müəyyən öyüdverici ideyalardan məhrum olmayan farslardan ibarət idi... Nikbinlik bu pyeslərin əsas xüsusiyyəti idi. Lakin onlarda gülüş hərdən acı olur, yumor sosioloji qüsurları ifşa edərək, satiraya keçir».<sup>2</sup>

Şübhəsiz, professional komediyalarımızın, eləcə də musiqili komediyamızın yaranma və inkişafına Azərbaycan xalq teatr ənənələrinin, onun realizminin və həyatiliyinin müsbət təsiri olmuşdu. Ü.Hacıbəyovun musiqili komediyalarının kütləviliyinin səbəblərindən birini məhz xalq teatrının ənənələrinə yaxınlıqda axtarmaq lazımdır.

Digər bir tamaşa forması üzərində dayanmalıyıq ki, bunu Ü.Hacıbəyov bir çox məqalələrində ilk operanın yaranması üçün əsas amillərdən sayır. Bu da dini misterial tamaşa olan «Şəbih»dir. «Şəbih» orta əsrlərdə Azərbaycanda mövcud olmuş və xüsusilə XVI əsrdə geniş yayılmışdı. Teatrlaşmış tamaşa olan «Şəbih» özündə dramatik və musiqi sənətinin ünsürlərini birləşdirirdi. «Şəbih»in ətraflı xasiyyətnaməsini

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Əsərləri, II c., s. 216.

<sup>2</sup> Джафаров Дж. Театр им. М.А.Азизбекова. М., Искусство, 1951, с. 9–10.

görməli Azərbaycan dramaturqu və xalq teatrının bilicisi Ə.Haqqverdiyev vermişdir:

«Şəbihlər naməlum müəlliflər tərəfindən şerlə yazılmış bir pərdəli pyeslərdən ibarətdir. Pyesdə iştirak edənlər iki cəbhəyə ayrılırlar: İmamla onun tərəfdarları və imamın düşmənləri. Bütün iştirak edənlərin hamısı birlikdə meydana toplaşır, tamaşa yerini dolaşır və müqəddimə oxuyurlar. Bundan sonra «artistlər» hər kəs öz yerində oturur: imam və onun tərəfdarları meydanın bir guşəsində salınmış xalça üstündə əyləşirlər, «müxalif» adlanan düşmən tərəf isə Təxt kürsü üstündə otururlar.

Tamaşa başlanır. Şəhidləri oynayanlar öz rollarını mümkün qədər qəmli səslə oxuyurlar. Düşmən tərəfin artistləri isə qəzəbli rəqətlə danışirlər. Xalq birincilərə qulaq asaraq hönkür-hönkür ağlayır, ikincilərə qulaq asdıqda isə onlara lənətlər yağdırır. Rejissor (gərdun, yaxud şəbihgərdən) daim iştirak edənlər arasında gəzişərək, əlindəki əsa ilə hər kəsə öz çıxış vaxtını işarə edib bildirir. Sufflyor olmur, artistlər öz rollarını əzbər bilirlər, ya da dəftər üzündən oxuyurlar».<sup>1</sup>

Bu tamaşaların məzmunu islam tarixində olan və hakimiyyət uğrunda mübarizə ilə əlaqədar qanlı hadisələr təşkil edirdi. Məzmununa görə «Şəbih» teatri açıq dini xasiyyət daşıyırdı. Bu mənada Ü.Hacıbəyovun Azərbaycan opera teatrının yaranmasında «Şəbih»in rolu haqqında baxışı təəccüb doğura bilər. Axı Ü.Hacıbəyov hesab edirdi ki, «1907-ci sənədən bəri Azərbaycan türkləri arasında milli opera əmələ gəlməsinin birinci amillərindən birisinin «şəbih» olduğu şübhəsizdir».<sup>2</sup>

Lakin milli operanın əsas köklərindən biri olan «Şəbih»dən danışarkən, Ü.Hacıbəyov bu məsələyə öz baxışını müəyyən etmişdir. Bu da ondan ibarətdir ki, əgər «şəbih» teatr tamaşalarının mətni, ədəbi məzmunu sırf dini xasiyyət daşıyırdısa, musiqi belə xasiyyətə malik deyildi. Bu musiqi

dini deyil, dünyəvi idi, muğamlardan heç də fərqlənmirdi. Bundan əlavə, Ü.Hacıbəyov qeyd edirdi ki, dini teatra aid olan mərsiyə, nohə və s. xasiyyətinə görə dünyəvi idi və çox vaxt lirik-məhəbbət mətnlər olan qəzəlləri müşayiət edirdi. Bu barədə bəstəkar belə yazırdı: «Azərbaycanın bəzi yerlərində oxunan mərsiyə və nohələrin isə haman heç bir dini üslubu olmayıb, toylarda icra edilən dəstgah və təsniflərdən heç bir fərqi yoxdur».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov yazırdı ki, «Bir para yerlərdə məhərrəm ayında «Aşura günü» qətl mərasimi əsasında dəf və zurna dəxi çalınır ki, buna «tərs toy» deyirlər. Əlavə, eyni gündə «şəbih» çıxarmaq məşhur bir vəqədir».<sup>2</sup>

Ü.Hacıbəyovun fikrincə, «Şəbih»in tamaşa forması Avropanın oratoriyasına yaxındır. Ü.Hacıbəyov qeyd edirdi ki, Azərbaycan operası formasına görə Avropa operasına yaxındırsa, ifaçılıq tərzini «Şəbih»dən götürülmüşdür. Fərq bir ondadır ki, operalarda daha geniş və «şəbih»dən daha artıq həcmdə muğam dəstgahları istifadə edilmiş, orkestr daxil edilmişdir, tamaşa da konkret səhnə forması – Avropa opera tamaşalarına yaxın formanı alır. Başqa məqalədə bəstəkar qeyd edir ki, «şəbih» vokal, bəzi yerlərdə isə instrumental musiqi ilə müşayiət olunur.

«Azərbaycanda dini ruhda bir musiqi varsa, o da, Quranın avaz ilə oxunduğu musiqidir ki, dünyəvi musiqiyə məxsus olan muğam və dəstgahlara heç bir münasibəti olmayıb xüsusi üslubu vardır».

Bütün digər hallarda ifa olunan musiqinin dinlə heç bir əlaqəsi yoxdur. Onu öz məqsədlərinə yönəltmək istəyən din çox vaxt pis vəziyyətə düşür, məsələn, əksərən qəmgin dini mətnlər nikbin xalq musiqisinin müşayiəti ilə ifa olunur.

Beləliklə, Ü.Hacıbəyov «Şəbih»in ənənələrinin Azərbaycan opera janrının inkişafına müsbət təsiri haqqında danışdıqda (o, yalnız musiqi müşayiətini və ifaçılıq tərzini nəzərə alırdı), aydın ifadə olunmuş doğru mövqə tuturdu. O, ta-

<sup>1</sup> Haqqverdiyev Ə. Azərbaycan teatr. Seçilmiş əsərləri, II c., Bakı, 1957, s.393.

<sup>2</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Əsərləri, II c., s. 222.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Əsərləri, II c., s. 221.

<sup>2</sup> Elə orada.

mamilə düzgün qeyd edirdi ki, bu hadisə yalnız Azərbaycan musiqisinə xas deyil.

«Qədim xristian-katoliklərin liturgiya dramlarında, yaxud misteriyalarında «operanın başlıca ünsürlərinə təsadüf olunurdu; opera özü bunlardan törəmişdir».<sup>1</sup>

Adsız ustaların səyi ilə sənətdə yaranmış ən maraqlı şeyləri din özünə tabe etmək istəmişdir. Lakin katolik kilsədə və ya orta əsr məscidində biz ilahi qüvvə qarşısında yox, bu zənginlikləri yaratmış ustad yaradıcıların dühası qarşısında təzim edirik. Eləcə də teatrın dini-misterial formaları bu gün bizdə təbii maraq oyadır. Özünəməxsus səhnə həlli vermiş teatr sənətin xüsusi formalarını yaratmışdır. Dünyəvi məzmunu olan ilk Azərbaycan operaları «Şəbih» teatrının ənənələrinə, ilk baxışda göründüyündən daha yaxındır. Ü.Hacıbəyov başa düşürdü ki, tamamilə naməlum janrla tamaşaçı auditoriyasını ürktürməmək üçün həm yaxşı tanış olan ədəbi süjet, həm tanış musiqi materialı, həm də aydın səhnə forması lazımdır. Milli ədəbiyyatın, musiqi və teatrın əsrlərdən gələn ənənələrinə əsaslanaraq, Ü.Hacıbəyov böyük və əsl novator addım atmış, sənətimizdə opera janrını – «Leyli və Məcnun»u yaratmışdı.

Üzeyir Hacıbəyov «Şəbih» misteriyasından muğamların, xorların (tamaşanı əsas etibarilə haşiyəyə alırlar), reçitativlərin və s. ifa üsulunu, tərzini götürmüş və onları novatorcasına mənalandırmışdı. Əgər «Şəbih»də muğamlar əsərin daxili məzmununa uyğun gəlmirdisə, ilk operada Ü.Hacıbəyov musiqi və məzmunun harmoniyasını yaradır. Muğamlar ayrı-ayrı səhnələrin dramaturgiyasında vacib rol oynayırlar (bu mənada biz artıq «Leyli və Məcnun» operasının birinci pərdəsini nümunə gətirmişdik. Burada pərdənin birinci yarısında xoş ovqatlı muğamlar, məsələn, «Mahur-hindi» və «Segah», ikinci yarısında isə qəhrəmanların talelərinin faciəsi ilə əlaqədar olaraq «Çahargah» muğamı istifadə olunmuş-

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Opera və dramın tərbiyəvi əhəmiyyəti haqqında. Əsərləri, II c., s. 191.

du). Ü.Hacıbəyov artıq operanın qəhrəmanlarını fərdiləşdirməyə çalışmışdı.

Ü.Hacıbəyovun ilk əsərlərinin novatorluğu həm də ondadır ki, ənənələrə əsaslanaraq bu əsərlər öz məzmunları etibarilə misterial tamaşaların dini ruhuna qarşı mübarizəyə girişmiş, azad məhəbbət, insanın səadəti, onun şəriətin dini adətlərindən azad olması uğrunda mübarizə aparən aşıqların qarşısında duran dini ayrılığa qarşı çıxmışlar. Yeni yaranmış opera janrı ilə ənənəvi misteriya tamaşalarının arasında olan mübarizə yalnız tamaşaçı auditoriyası uğrunda deyildi. Mübarizə yalnız onun üçün deyildi ki, operaya gedən şəxs dini riyakarlığa daha açıq gözlə baxsın. Mübarizə tamaşaçının şüuru və qəlbi, onun mənəvi və estetik tərbiyəsi uğrunda idi və bu mübarizədə dünyəvi sənət – musiqi, opera Üzeyir Hacıbəyov, Müslüm Maqomayev və Zülfüqar Hacıbəyovun simasında qələbə çalmışdı. Azərbaycan milli operasının və musiqili komediyasının bu tarixi vəzifəsini sonralar Ü.Hacıbəyov özü də qeyd edirdi.

Beləliklə, Azərbaycan operasının kökləri milli ənənələrə əsaslanaraq, Ü.Hacıbəyov tərəfindən novatorcasına qavranılmış və istifadə edilmişdir. Şübhəsiz, Ü.Hacıbəyov Avropa və rus musiqi klassiklərinin təcrübəsini də öyrənmiş və mənimsəmişdir.

Üzeyir Hacıbəyov dövrün, zamanın nəbzini həssaslıqla duya bilən, xalqın daxili tələblərini hiss edən və bu tələblərə musiqidə uyğun janrlar, formalar tapa bilən böyük sənətkar olmuşdur.

Məlumdur ki, opera mürəkkəb musiqi janrıdır və adətən bəstəkarlar musiqi səhnəsində müəyyən təcrübə əldə etdikdən sonra bu janra müraciət etmişlər. Məsələn, əgər biz rus musiqisinə müraciət etsək, dahi rus bəstəkarı M.İ.Qlinkanın ilk operasını – «İvan Susanin»i yaratmazdan əvvəl bir çox romanslar yazdığını görürük (eləcə də N.A.Rimski-Korsakov). O, məktublarının birində qeyd edirdi ki, başqa janrlarda yazdığı əsərlər onun sonrakı opera yaradıcılığını istiqamətləndirmişdir. Eyni fikri biz A.P.Borodin, M.P.Musorqski,

P.İ.Çaykovski və digər böyük rus bəstəkarları haqqında da deyə bilərik.

Lakin Üzeyir Hacıbəyov ilk musiqi əsəri yazmaq fikrinə düşdükdə, daxili duyumu ilə hiss edirdi ki, bu mərhələdə xalqı müasir musiqi sənətinə cəlb etmək üçün məhz opera kimi demokratik və sintetik bir janra, yəni səhnəylə, müəyyən ədəbi süjetlə bağlı olan bir janra müraciət etməlidir. Xalq məhz belə bir sintetik janrı qavramaq və qəbul etmək üçün hazır idi. Çünki əsrlərdən bəri müxtəlif mərasim tamaşaları, ilin mövsümlərinin dəyişməsi ilə əlaqədar olan şənliklər, oyunlar xalq arasında həmişə musiqiylə müşayiət edilirdi. Belə mərasim tamaşalarından birinin – «Şəbih»in Azərbaycan operasının yaranmasında əsas amillərdən biri olması haqqında yuxarıda artıq danışdıq.

Böyük rus demokrat-tənqidçi N.Q.Çernişevski yazırdı: «Opera – musiqinin bir incəsənət kimi tam formasıdır».<sup>1</sup>

Rus klassik bəstəkarlarının operaya olan marağı məhz bu janrın demokratizmindən irəli gəlirdi.

Azərbaycanda opera janrına birinci müraciət etmiş Üzeyir Hacıbəyov bütün həyatı boyu həmin janrda əsərlər yaratmışdır. Onun ilk və son əsəri də opera olmuşdur. Şərq və Qərbin musiqi-səhnə ənənələrini özündə məharətlə təcəssüm etdirən «Leyli və Məcnun»dan sonra Hacıbəyov «Şeyx Sənan», «Rüstəm və Söhrab», «Şah Abbas və Xurşid Banu», «Əsli və Kərəm», «Harun və Leyla» operalarını yaradır. Onun artıq Sovet dövründə yazdığı «Koroğlu» operası yalnız Azərbaycanın deyil, əski Sovet opera sənətinin qiymətli nailiyyətlərindəndir. Ü.Hacıbəyovun son bitməmiş «Firuzə» operasından yalnız bircə ariya qalmışdır.

Əldə edilən materiallardan məlum olur ki, saydığımız bu operalardan başqa, Üzeyir Hacıbəyov bir sıra digər operalar üzərində də işləmiş, onlar bitməmiş və səhnədə oynanılmamışdır. Bunların içində «İskəndərnamə» və «Babək» adlı ta-

rixli mövzuda operalar da vardır. Bəstəkar özü «Kommunist» qəzetində «İskəndərnamə» haqqında belə yazırdı:

«Qarşıdakı 1941-ci ildə Azərbaycanın böyük şairi Nizami Gəncəvinin anadan olması gününün 800 illiyi bayram ediləcəkdir. Bu, çox böyük hadisədir. Bu münasibətlə mən böyük şairin «İskəndərnamə» poeması süjetində eyni adlı bir opera yazmaq fikrindəyəm. Operanın liberettosunu özüm yazıram, mənşum tekstini şair Əliğa Vahid yazacaqdır...

Nizaminin yubileyinə il yarım qalmışdır. Bu müddət uzun deyildir, buna görə də mən bütün yaradıcılıq qüvvəmi 1940-cı ildə «İskəndərnamə» operası üzərində işləməyə sərf edəcəyəm».<sup>1</sup>

«İskəndərnamə» operası haqqında Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 27 iyul 1939-cu il protokolunda da məlumat vardır:

«Nizaminin əsərlərindən «İskəndərnamə»nin süjeti üzərində Ü.Hacıbəyova opera yazmaq tapşırılsın».

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 1940–44-cü ilə qədərki işinin protokolunda «Babək» operasının yazılması haqqında da belə bir məlumat vardır: «Üzeyir Hacıbəyov «Samur-Dəvəçi kanalı» kantatasını, bir pərdəli «Vətən və cəbhə» musiqi-rəqs tamaşasını yazıb qurtarmışdır. «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» böyük elmi əsərini qurtarmaq üzrədir və «Babək» operasını yazır».

Maraqlıdır ki, bəstəkarın həyata keçməyən bu planlarından məlum olur ki, bu illərdə onu Azərbaycanın yalnız keçmiş deyil, müasir həyatı da düşündürürdü. «Bakinski raboçi» qəzetində dərc olunmuş «Bizim vəzifələr» məqaləsində o yazır:

«Mən yeni «Stalinçilər» operası yazmaq fikrinə düşmüşəm. Bu opera... kommunizmə yol salan sosializm qurucuları, Sovet Azərbaycanının qəhrəman adamlarından bəhs edir».<sup>2</sup>

Çox maraqlıdır ki, Üzeyir Hacıbəyov Azərbaycan ongünlüyü münasibətilə o vaxt SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının sədr

<sup>1</sup> Чернышевский Н.Г. Эстетическое отношение искусства к действительности. М., Эстетика, 1939, с. 67.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. İskəndərnamə. «Kommunist» qəzeti, 1 yanvar 1940.

<sup>2</sup> Гаджибеков У. Наши задачи. «Бакинский рабочий», 26 февраль 1939.

müavini olan A.Xaçaturyana 12 sentyabr 1940-cı il tarixli teleqramda «Stalinçilər» operasının bir pərdəsinin yazılıb qurtarması haqqında məlumat verir:

«Sovet musiqisinin on günlüyündə Azərbaycan bəstəkarlarının iri əsərlərinin ifası qərara alınmışdı.

Üzeyir Hacıbəyovun yeni «Stalinçilər» operasının birinci pərdəsi, ... Əfrasiyab Bədəlbəylinin «Qız qalası» və s.

Bəstəkarın heç bir yerdə adını çəkmədiyi bir opera üzərində işləməsi haqqında da məlumat qalmışdır:

«Mənim yeni operamın mövzusu Azərbaycan kolxozçularının varlı, şən həyatından götürülmüşdür. Mən bu mövzu üzərində böyük həvəslə işləyirəm. İstəyirəm ki, gələcək operanın musiqisi az da olsa Sovet xalqlarının müşahidəçiləri və iştirakçıları olduğumuz o böyük yüksəlişini əks etdirdin».<sup>1</sup>

Məlumdur ki, Ü.Hacıbəyov «Koroğlu»dan qabaq «Dəmirçi Gavə» operası üzərində işləyirdi. Operanın librettosunu yazmaq M.S.Ordubadiyə tapşırılmışdı. Yalnız operanın yazılmamasının səbəbi bəstəkarın M.S.Ordubadiyə dediyi sözlərdən aydın olur: «Dəmirçi Gavə»nin librettosu üzərində çox zəhmət çəkdin, ancaq mən fikrimi dəyişmişəm. Bəzən yaxşı bir iş üçün böyük zəhmətləri qurban etməyin də eybi yoxdur. Biz «Dəmirçi Gavə» operasının əvəzinə elə bir əsər yaratmalıyıq ki, onunla xalqımızın varlığına qəhrəmanlıq ruhu aşılamaq mümkün olsun».<sup>2</sup>

Bu əsər ölməz «Koroğlu» operası oldu.

Səhnədə qoyulan operalarla bərabər, Üzeyir Hacıbəyovun həyata keçməyən çoxlu planları bəstəkarın bu böyük sənətə böyük marağını və məhəbbətini bir daha sübut edir.

<sup>1</sup> Гаджибеков У. Развитие национального искусства. «Водный транспорт», 18 апрел 1938.

<sup>2</sup> Ordubadi M.S. Böyük sənətkar barəsindəki xatiratım. Azərb. SSR EA Xəbərləri, 1948, № 12.

Ənənə və novatorluq problemi 1920-ci ildə Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra gündəlikdə xüsusi kəskinliklə qalxdı. Sosial-iqtisadi həyatda inqilabi dəyişikliklər incəsənət və onun nəzəriyyəsi qarşısında tamamilə yeni məsələlər irəli sürdü. İncəsənətin əsas məsələsi sosial həyatda baş verən dəyişiklikləri əks etdirmək idi. Lakin incəsənət bu dəyişiklikləri yalnız inikas etdirməməli, həm də ictimai dəyişikliklərdə fəal iştirak etməli, insanların şüurunda köhnəliyin qalıqları ilə mübarizə aparmalı idi.

Bu böyük məqsədlər öz mahiyyətinə görə novator incəsənət tələb edirdi, çünki yalnız belə incəsənət sosialist mədəniyyətini layiqli şəkildə tərənnüm edə bilərdi.

Lakin bu prinsiplial məsələlər əski Sovet hakimiyyətinin ilk illərində bəzən düzgün başa düşülmür, müxtəlif son əyintilər baş verir, keçmişin bütün ənənələri, o cümlədən mütərəqqi ənənələri inkar edilirdi.

Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti qurulmasının ilk illərində Üzeyir Hacıbəyov, Müslüm Maqomayev və onların ardıcılları musiqi ictimaiyyətimizin qarşısında duran məsələləri düzgün başa düşən xadimlərdən olmuşlar.

Keçmişin hansı ənənələrini mütərəqqi, qabaqcıl, hansılarını isə mürtəce, zərərli hesab etmək olar? Novator sosialist sənəti hansı ənənələrə əsaslanmalıdır? Bu suallar Azərbaycanda Sovet hakimiyyətinin elə ilk illərində estetik diskussiyaların mərkəzində dayanmışdı. Bu diskussiyalardan biri də mətbuatda milli musiqinin problemləri ətrafında gedirdi.

Milli Azərbaycan operasının inkişaf yolları haqqında diskussiya opera sənətinin sırf professional məsələlərindən kənara çıxmışdı. O, ənənə və novatorluq problemləri haqqında estetik diskussiyaya çevrilmişdi.

Niyə məhz operanın inkişaf məsələləri mübahisələrin diqqət mərkəzində olmuşdur? Çünki bu, yazılı professional Azərbaycan musiqisinin mövcud olan iri janrlarından biri idi ki, artıq Ü.Hacıbəyovun, M.Maqomayevin, Z.Hacıbəyovun

əsərləri ilə təqdim olunmuşdu. Əgər milli simfonik, xoreoqrafik, xor əsərlərinin yaranması hələ gələcəyin məsələsi idisə, opera janrında artıq təcrübə var idi və bu təcrübəni necə qiymətləndirmək məsələsini həll etmək lazım idi.

Həmin ruhda yeni əsərlər yaradaraq, milli opera sənətinin ənənələrini davam etdirmək və yaxud onlardan tamamilə imtina edərək, diskussiyanın bəzi iştirakçılarının təklif etdiyi kimi, onları ərəb əlifbası və çadra ilə birlikdə arxivə təhvil vermək lazımdır? Hələ üçüncü yol da var idi: ilk təcrübələrin tarixi əhəmiyyətini inkar etməyərək, digər əsaslarda yeni əsərlər yaratmaq yolu idi.

Operanın məsələlərinə belə ciddi tələbin səbəbi aydındır. Dramatik və musiqili səhnə o illərdə vacib tribuna kimi xüsusi əhəmiyyətə malik idi, təşviqat və təbliğatın qüvvətli vasitəsi kimi, çox mühüm tərbiyəvi forum kimi xüsusi əhəmiyyət kəsb edirdi. Bu mənada Azərbaycanın dramatik teatri mühüm tarixi rol oynayırdı. Onun səhnəsində Azərbaycan sovet dramaturgiyasının əsasını yaratmış Cəfər Cabbarlının çox aktual pyesləri müasir həyatın ən mühüm problemlərinə toxunmuş, sosialist yeniliyi tərənnüm etmiş, yeniliyin həyata keçməsinə mane olan hər şeylə mübarizə yolunu göstərmişdi, tamaşaçılara bugünkü günün müsbət obrazlarının qalereyasını – bütün nəsillər üçün nümunə olan mübarizləri və qurucuları təqdim etmişdi. C.Cabbarlının «Sevil» pyesinin Azərbaycan qadınının emansipasiyasında, «Almas» və «Yaşar»ın kənddə sosialist quruculuğu məsələlərində, «1905-ci ildə» pyesinin əməkçilərin beynəlmiləl tərbiyəsində böyük rolu olmuşdur. Cabbarlının və digər Azərbaycan sovet dramaturqlarının pyesləri səhnədən xalq içərisinə zamanın qabaqcıl ideyalarını aparmış, kütlələrin estetik tərbiyəsində mühüm amil olmuşlar.

Bununla əlaqədar olaraq məntiqi suallar ortaya çıxırdı: yeni həyatın quruluşunda, inqilabdan əvvəlki, opera teatri da iştirak edirmi?

O illərdə bu suala cavab yalnız mənfəi ola bilərdi. İnqilabdan əvvəlki operalar nə özünün mövzusu, nə musiqi materialı, nə də bəstəkar texnikasına görə müasir tələblərə cavab

vermədi. Həm də bu illərdə inqilabdan əvvəlki operalar və musiqili komediyalar çox aşağı bədii səviyyədə tamaşaya qoyulurdu. Professional ifaçı kadrlar – vokalistlər, dirijorlar, instrumentalistlər və sairə yox idi. Ona görə opera teatrının ünvanına olan ittiham tamamilə ədalətli idi. İttihamçıların fikrincə, köhnə operalar Azərbaycanda musiqili səhnə sənətinin inkişafına mane olurdu. Lakin bu tənqidin sağlam ünsürlərilə yanaşı, diskussiyada kobud nihilist səslər də eşidilirdi. Onlar iddia edirdilər ki, guya inqilabdan əvvəlki operalar ümumiyyətlə, heç bir əhəmiyyətə malik deyil, onlar bizim musiqi tariximizdə heç bir mütərəqqi rol oynamamışlar və ona görə onlardan tamamilə əl çəkmək lazımdır. Belə tənqid əsl proletkult əyintisi olub, keçmiş irsə dialektik münasibətdən uzaq idi. Məlum olduğu kimi, belə vəziyyət təkcə Azərbaycana aid deyildi, bu, bütün sovet mədəniyyətində gedən ümumi proseslə bağlı idi.

\* \* \*

1924-cü il sentyabrın 16-da «Kommunist» qəzetində Azərbaycan operasının məsələlərinə həsr edilmiş məqalə diskussiyanın başlanğıcı oldu. Sonra diskussiya 30-cu illərə qədər davam etmişdi. Onun fəal dövrləri 1924, 1926 və 1928-ci illər idi. Diskussiyada Azərbaycan sənətinin Üzeyir Hacıbəyov, Müslüm Maqomayev, Cəfər Cabbarlı, Əfrasiyab Bədəlbəyli kimi görkəmli xadimləri, jurnalistlər — Əli Kərimov, Xəlil İbrahimov, Həsən Səbri, Əsəd Tahirov, eləcə də sırayı tamaşaçılar – fəhlə sinfinin nümayəndələri iştirak edirdilər. Diskussiya iştirakçılarının diqqət mərkəzində Azərbaycanın xalq maarif komissarı, görkəmli tənqidçi Mustafa Quliyevin məqalələri, eləcə də bu məsələyə həsr edilmiş xüsusi məruzəsi idi. Bu diskussiya ilə əlaqədar materiallar «Bakinski raboçi» qəzetində və «Maarif və mədəniyyət» jurnalının səhifələrində də dərc edilirdi.

Xalq maarif komissarı Mustafa Quliyevin və onun tezislərini müdafiə edən iştirakçıların mövqeyi əsasən ədalətli idi.

12 noyabr 1924-cü ildə «Bakinski raboçi» qəzetində dərc olunan «Türk operası haqqında» məqaləsində M.Quliyev düzgün qeyd edirdi ki, dəqiq elmlərin bir çox sahələrində orta əsrin elmi fikrinin nailiyyətlərinə əsaslanmaq və müasir nailiyyətləri bilməmək mənasız olardı. «Lakin təəssüf ki, bizdə hələ elə adamlar var ki, təklif edirlər musiqidə X və XII əsrlərə qayıdaq. Əgər «bu kompetent adamlar» öz musiqi inkişafında X əsrin nailiyyətlərindən istifadə etməyiblərsə, bu o demək deyil ki, mədəni ölkələrlə əlaqəyə girmiş Azərbaycan da orta əsr letargiya yuxusuna dalmalıdır».<sup>1</sup>

Mustafa Quliyev vaxtın tələbləri ilə uyğun Azərbaycan musiqisinin gələcək inkişafı və çiçəklənməsi imkanına səmimi inanırdı. Qeyd etmək lazımdır ki, onun müəyyən etdiyi yollar da əsasən doğru idi (bir tərəfdən Azərbaycan xalq musiqisinin, digər tərəfdən isə Avropa musiqi texnikasının öyrənilməsi yolu idi).

M.Quliyev xüsusi təkidlə Azərbaycan xalq musiqisinin nota yazılması məsələsini irəli sürür və işi qeyri-mümkün sayanları tənqid edirdi.

«Türk mahnılarını Avropa sistemi ilə yazmaq mümkün deyil. Elə rus və alman mahnısını da on iki pilləli Avropa temperasiyasına salmaq mümkün deyil. Lakin bu, rus musiqisinə bütünlüklə Avropa əsaslarını və texnikasını qəbul etməyə və Qlinka kimi dəhilərə qədər ucalmağa mane olmamışdır».<sup>2</sup>

Məqalənin axırında M.Quliyev Azərbaycanda musiqi mədəniyyətinin inkişafı üçün vacib olan tədbirləri göstərirdi: 1) Azərb. SSR musiqi məktəblərinin genişlənməsi və möhkəmlənməsi; 2) türk mahnılarının toplanması; 3) musiqi məktəblərini qurtaranların təhsilini davam etdirmək üçün xarici ezamiyyətə göndərilməsi; 4) Şərqi bilən Avropa bəstəkarlarına türk operalarını sifariş etmək; 5) Avropa operalarını türk dilinə tərcümə etmək və türk kütlələrini opera teatrına cəlb

<sup>1</sup> Кулиев М. О тюркской опере. «Бакинский рабочий», 12 ноября 1924, №257.

<sup>2</sup> Elə orada.

etmək; 6) bizim teatrlarda Şərqi Avropa konsertlərini qoymaq.

Gördüyümüz kimi, bütün bu tədbirlər əsasən mütərəqqi xasiyyət daşıyırdı və şübhəsiz, milli musiqi mədəniyyətinin inkişafı üçün faydalı və vacib idi. Lakin, əlbəttə, bunlarla işin bütün cəhətləri bitmirdi. Xalq maarif komissarının bu müsbət müddəalarını inkişaf etdirərək, diskussiyanın digər iştirakçıları da dəyərli mülahizələr yürüdükdülər.

M.Quliyevin və onun nöqtəyi-nəzərini tamamilə bölüşdürənlərin mövqeyində əsaslı səhvlər və qüsurlar da var idi.

M.Quliyev öz məqalə və məruzələrində doğru olmayan müddəalara yol verirdi. Bu, əsasən milli musiqi irsini düzgün anlamamasında və qiymətləndirməməsində meydana çıxırdı. M.Quliyev keçmişin milli musiqi ənənələrinə – həm vaxt etibarilə yaxınlara, həm də uzaqlarına düzgün yanaşmırdı. Vaxt etibarilə yaxın dedikdə, biz Azərbaycan milli operasının və musiqili komediyasının ənənələrini, daha uzaq ənənələr dedikdə isə muğamları nəzərdə tuturuq.

M.Quliyev həm inqilabdan əvvəlki muğam operalarına, komediyalarına, həm də muğamların özlərinə kəskin mənfi münasibət bəsləyirdi və onları ərəb-İran musiqi mədəniyyətidən götürülmə hesab edirdi. Bu, onun böyük səhvi idi. M.Quliyev yazırdı: «Bizim opera İran havaları və mahnılarının danışq dili ilə qarışığının kompilyasiyasından ibarətdir».<sup>1</sup>

Quliyevin dediyi danışq dialoqları Üzeyir Hacıbəyovun operalarında olduğu kimi, bir çox digər operalarda da vardır. Lakin bu cəhət opera janrının heç də qüsuru deyil. Buna sübut olaraq, məsələn, V.A.Motsartın «Zinqşpil» üzərində qurulmuş «Seraldan qaçış», daha sonra isə Bizenin danışq dialoqları ilə zəngin olan «Karmen» operalarını yada salmaq kifayətdir.

İnqilabdan əvvəlki Azərbaycan operasının mexaniki kompilyasiya kimi qiymətləndirilməsi tamamilə səhv idi. Daha böyük səhv bu operaların əsaslarında olan muğamların

<sup>1</sup> Кулиев М. О тюркской опере. «Бакинский рабочий», 12 ноября 1924.

İran hava və mahımlarından ibarət olduğunu təsdiq etmək idi. Təəssüf ki, bu nöqteyi-nəzəri diskussiyanın bəzi iştirakçıları da bölüşdürüldülər.

«Bizim öz musiqimiz yoxdur. Çahargah, Segah, Şikəstə – bütün bunlar İran adlarıdır və İran saray musiqisini təşkil edirlər. Musiqi aləti olan tar, eləcə bizə İrandan keçirilmişdi. Bizim «operalar» və «operettalar» nə bədii, nə texniki cəhətdən tənqiddə layiq deyil». «Kommunist» qəzetinin təşkil etdiyi bu diskussiyada bir çox yoldaşlar belə danışdılar.

M.Quliyevin və onun həmfikirələrinin bəzi müddəaları nəinki səhv və zərərli idi, həm də onun özünün digər doğru tezislərinə zidd gedirdi. Elə həmin məqalədə o deyirdi ki, bizdə milli musiqi yoxdur, eyni zamanda Azərbaycan xalq musiqisinin nota yazılması və toplanması məsələsini irəli sürürdü. Doğrudur, M.Quliyev belə hesab edirdi ki, Azərbaycan xalq mahnısı muğamlardan fərqli olaraq digər köklərə malikdir. Lakin Üzeyir Hacıbəyovun və digər musiqişünasların tədqiqatları isbat etdi ki, Azərbaycanda elə bir xalq mahnısı yoxdur ki, muğamlarımızın lad əsasları ilə bağlı olmasın, onlar heç də İran saray musiqisinin qolu deyil, milli xalq musiqimizin gözəl sərvətidir. Ayrı-ayrı muğamların və onların hissələrinin İran adları onların parlaq surətdə ifadə olunmuş milli xüsusiyyətini inkar etməyə heç bir əsas vermir. Azərbaycan muğamları İran, özbək, tacik və s. muğamlardan tamamilə fərqlənir. Bu məsələnin elmi anlayışını Ü.Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» tədqiqatında tapmaq olar.

Bununla əlaqədar olaraq M.Quliyevin «Bizim musiqiyə İran sxolastikasının pəncələrindən azad olmaq vacibdir» doğru tezisi artıq yanlış mənə kəsb edir, çünki M.Quliyev İran sxolastikası altında tamamilə başqa şeyi, yəni milli musiqimizin böyük sərvəti olan muğamları nəzərdə tuturdu.

M.Quliyevin həmfikirələrinin Azərbaycan operasının vəziyyəti haqqında diskussiyada çıxışları kəskin tənqidi xarakter daşıyırdı. Təcrübə tədbirlərin qəbul olunması haqqında çağırışlar əmr xasiyyətində idi. Məsələn, diskussiyanın materialları «Bakinski raboçi» qəzetində belə sərlövə-şüar ilə ve-

rilirdi: «Köhnəlik və ştampa qarşı qiyam. Opera teatrını sağlamaqla qoruyun! Köhnə ənənələrin tozunu çırpın, teatrı müasir sənətin məsələlərinə qoşun, canlı sovet cəmiyyətindən teatrı ayıran Çin səddini götürün. Türk operasını yenidən qurmaq lazımdır! İndiki türk operasını ərəb əlifbası və çadra ilə birlikdə arxivə təhvil vermək lazımdır!»

Təklif edirik: opera teatrı nəzdində təcili bədii şura yaradılsın. Türk operasının bundan sonra indiki şəkildə yaşaması məsələsi təcili həll edilsin».

Gördüyümüz kimi bu şüarlarda hər şey qarışmışdı: real və qondarma, mühüm prinsiplial və kobud nihilist şeylər. Şüarların özləri çox ziddiyyətli idi. «Köhnəlik və ştampa qarşı qiyam», «Opera teatrını sağlamaqla qoruyun» kimi müterəqqi tələblər «Köhnə ənənələrin zibilini çırpın atmaq» və yaxud «İndiki türk operasını arxivə təhvil verək» kimi səhv və tələsik müddəalarla birgə verilmişdi.

Bəzi diskussiya iştirakçıları elə «Kommunist» qəzetində də belə qəti tələblərlə çıxış edirdilər. Burada materiallar «Azərbaycan türk operası can çəkir», «Arşın mal alan»lar və «Əsli və Kərəm»lər muzeyə təhvil verilməlidir başlığı altında idi.

«Azərbaycanda türk operası haqqında» adlı məqalədə Həsən Səbri yazırdı: «...bizə əməkçi kütləni tərbiyə edə bilən mədəni opera lazımdır, çünki bugünkü türk operası bu tələbə cavab vermir. Türk operalarının məzmunu bizim üçün məqbul deyil. Onlar ya bədbin məhəbbətlə («Leyli və Məcnun»), ya dini motivlər («Əsli və Kərəm»), ya da şahların ideallaşdırılması ilə («Şah Abbas və Xurşid Banu») səciyyələnir».

Qeyd etmək lazımdır ki, diskussiyanın bəzi iştirakçılarının tənqidi fikirləri yalnız inqilabdan əvvəlki Azərbaycan operalarının tənqidi ilə məhdudlaşmır, dünya opera klassikasına da toxunurdu. «Məgər Jidovka («Kardinal qızı» – Z.S.), «Aida», «Riqoletto» və sairələr indi müasir estetik tələblərə cavab verən operalar kimi qəbul edilə bilərlərmi?» – deyər diskussiya iştirakçılarından biri – S.Vasilyev soruşur.

«– Sadə faktura, primitiv orkestr, melodiyların qənfət şirinaliyi, «gözəlliyi», dramatik hərəkət və musiqi tematikası



arasında olan pozğunluq və s. – bütün bunlar çox məlum köhnə, Vaqnerdən əvvəlki operaların nöqsanları idi.

Niyə fəhlə maksimal dolğun məzmunlu, dinamik və təsiredici müasir əsərlərə yox, yalnız bunlara, opera üslubunun köhnəlmiş keçmiş meşşan nümunələrinə qulaq asmalıdır».<sup>1</sup>

Hələ 1924-cü ildə İ.Aysberq Azərbaycan dilində Delibin «Lakme» operasının tamaşası ilə əlaqədar olaraq «Milli opera teatrına doğru yollarda» xarakter başlığı altında resenziya yazmışdı. Sərlövhasından məlum olur ki, resenzentin fikrinə, hələ milli Azərbaycan operası yoxdur və bu istiqamətdə (Avropa operalarının Azərbaycan dilinə tərcüməsi ilə) yalnız indi bu yollar açılır. Bu haqda o belə yazır: «Nə qədər ki, türk milli operası yaranmayıb, nə qədər ki, türk milli bədii yaradıcılığı mövcud deyil, türk kütlələri xalq opera teatrının qapılarından doluşacaqlar, çünki bu qapılar yaranmaqda olan milli bədii «musiqili tamaşa teatrının» astanasıdır».<sup>2</sup>

Beləliklə, diskussiyanın gedişində inqilabdan əvvəlki Azərbaycan operasının hər hansı əhəmiyyətini tamamilə inkar edən səslər aydın eşidilirdi.

\* \* \*

Bu diskussiyada böyük maraq doğuran Üzeyir Hacıbəyovün özünün mövqeyi və görüşləri idi. O, yalnız musiqi mədəniyyətinin görkəmli xadimlərindən biri kimi deyil, həm də diskussiyada müzakirə olunan bir çox əsərlərin, inqilabdan əvvəlki opera və operettaların müəllifi və Azərbaycan musiqisində bu janrların əsasını qoymuş bəstəkar kimi iştirak edirdi.

Ü.Hacıbəyovun nöqtəyi-nəzəri daha aydın «Türk operaları» məqaləsində (3 oktyabr 1924-cü ildə «Kommunist» qəze-

<sup>1</sup> Васильев С. Не театр, а археологический музей. «Бакинский рабочий», 21 декабря 1928.

<sup>2</sup> Айсберг И. К пути национальному оперному театру. «Бакинский рабочий», 21 марта 1924.

tində dərc edilmişdir), xalq komissarı M.Quliyevin çıxışı ilə əlaqədar «Azərbaycanda musiqi inkişafı» məqaləsində («Məarif və mədəniyyət» jurnalı, 1926, № 8, 9) əks olunmuşdu.

Həm birinci, həm də ikinci məqalə əsasən M.Quliyevin Azərbaycan musiqisinin inkişafı məsələlərinə dair görüşləri ilə bəstəkarın mübahisəsi idi. Bu mübahisədə Hacıbəyov M.Quliyevin bir sıra fikirlərini heç də inkar etmir, hətta Azərbaycan musiqisinin inkişaf proqramı ilə razılaştığını göstərirdi.

Quliyev hətta bəstəkarın öz əsərlərini tənqid etdikdə belə Ü.Hacıbəyov onunla razılaşırdı. Lakin bəstəkar M.Quliyevin məqalə və məruzələrinin bir çox müddəaları ilə həm də razılaşmır və bu barədə fikirləşdiyini açıq, olduğu kimi deyirdi: 1924-cü il məqaləsində M.Quliyev Samit təxəllüsü ilə inqilabdan əvvəlki Azərbaycan operaları haqqında tənqidi mülahizələr yürüdərək, onların səhnədən götürülməsini tələb edirdi. Ü.Hacıbəyovun «Türk operaları haqqında» məqaləsi M.Quliyevə cavab kimi yazılmışdır.

Məqalənin əvvəlində Ü.Hacıbəyov M.Quliyevin əsas tezislərini gətirir, sonra Azərbaycan operasının ünvanına olan təhmətlərə keçir, onun müdafiəsi üçün inandırıcı dəlillər gətirir. Özü də onun gətirdiyi dəlillər nə mədhedici, nə də qoruyucu xasiyyət daşıyırdı. O, köhnə operaların çatışmayan cəhətlərini yaxşı bilirdi. Ondan əlavə o, belə hesab edirdi ki, bu operaların xaltura quruluşlarda repertuardan götürülməsi daha məqsədəuyğundur. Lakin bununla bərabər Ü.Hacıbəyov inqilabdan əvvəlki Azərbaycan operasının xeyrinə inandırıcı dəlillər də gətirir. Bunlar əsasən estetik və əxlaqi xasiyyət daşıyırdı. O deyirdi ki, ilk operaların yaranması ilə milli musiqili səhnə sənətində həvəskarlıq, müəyyən növdə diletantizm aradan götürülmüş, professionalizm yaranmışdı. Operalar istedadlı ifaçıların aşkara çıxarılmasında vacib rol oynamışdır. Operanın yaranması dolayı yolla dramatik teatrın sonrakı inkişafı üçün təkan olmuşdu.

İndiyə qədər yalnız toylarda və müxtəlif bayramlarda xalq tərəfindən ifa olunan musiqinin əhəmiyyəti və qiyməti daha da artmışdı. Musiqi ilk dəfə professional səhnədə özünə la-

yiqli yer tutaraq milli sənətin tamamilə müstəqil növü olmuşdur. Müəyyən dərəcədə təsadüfi xasiyyət daşıyan musiqi ilə sözlün, musiqi müşayiəti ilə ədəbi mətnin əlaqəsi qanuni olmuşdur.

Nəhayət, inqilabdan əvvəlki operaların vacib estetik əhəmiyyəti onda idi ki, onlar notlu professional Azərbaycan musiqisinin inkişafı yolunda ilk addım, yeni musiqili səhnə teatrının əsası idi. Operanın yaranması ilə əlaqədar musiqi mədəniyyətinin bir çox məsələləri həll olundu: Şərq musiqisinin Avropa alətləri ilə ifa olunması, Şərq musiqisinin Avropa tipli harmonizəsi, musiqimizin polifonikləşdirilməsi, metro-ritmik xüsusiyyətlərin müəyyənləşməsi, dəstgahların not yazılışı və s.

Bu musiqi və estetik nailiyyətlərdən başqa, operalar həm də böyük ictimai-siyasi rol oynadılar. Ən əvvəl, onların əhəmiyyəti onda idi ki, bu əsərlər dinlə mübarizədə əsas amil oldu. Özünün varlığı ilə, səhnədə səslənməsi ilə, tamaşaçı kütlələrinin cəlb edilməsi ilə onlar dini əsaslara böyük zərbə endirdilər. Mirzə Fətəli Axundovun artıq gətirdiyimiz acı, lakin dəqiq sözlərini yada salaq: «Nəğmət çalma, haramdır; nəğmətə qulaq asma, haramdır; nəğmət öyrənmə, haramdır».<sup>1</sup>

M.F.Axundovun bu məşhur sözlərilə Ü.Hacıbəyovun «Azərbaycanda musiqi tərəqqisi» məqaləsində söylədiyi fikir həmahəng səslənir. Ü.Hacıbəyov qeyd edirdi ki, inqilabdan əvvəlki Bakı şəhəri sanki yas içində idi. Bəstəkar deyir ki, opera və operettalar insanlara sevinc gətirmiş, incəsənət, musiqi ilə təmasda onlar təbii insani tələbatı ödəmişlər. Opera və operettalar insanları gözəllik aləminə, mədəniyyət və incəsənət aləminə, humanist hisslər aləminə yaxınlaşdırmışlar. Sonra Ü.Hacıbəyov opera və operettaların Şərq qadınının emansipasiyasında oynadığı rolu qeyd etmişdir. Opera və operettalar xalqı əxlaqi tərbiyəsində, adətlərin yumşalmasında, fanatizmə, kobudluğa, avamlığa qarşı mübarizədə böyük rol oynamışlar.

Ü.Hacıbəyov böyük fərəhlə qeyd edirdi ki, «Türk opera və operettalarından «Arşın mal alan» hər yerdə rəğbət qazanıb, dildən-dilə tərcümə edilib, Gürcüstan, Ermənistanda yüzlərcə dəfə oynandıqdan sonra Rusiyanı, Türkiyəni, İranı, Fransanı, Amerikanı, İspaniya, İtaliya və Misri müvəffəqiyyət ilə dolaşmış, Azərbaycan teatr və musiqisini hər bir yerdə nümayiş etdirir...»<sup>1</sup>

Gətirilən bu dəlillərdən sonra Ü.Hacıbəyovun aşağıdakı sözləri xüsusilə inandırıcı səslənir: «1907-ci ildən bəri Azərbaycan səhnəsində və o səhnə vasitəsilə Azərbaycan türklərinin tərəqqi və tərbiyəsi işində az rollar oynamayan türk opera və operettalarını səhnədən qaldırmaq Azərbaycan teatr və musiqi tarixinin mühüm səhifələrini cırıb atmaq deməkdir».<sup>2</sup>

Lakin bununla bərabər, Ü.Hacıbəyov, yuxarıda deyildiyi kimi, Azərbaycan operasının müasir vəziyyətini tənqidi ilə əsasən razı idi və bu sahədə M.Quliyevin narahatçılığını tamamilə bölüşdürürdü. O, xalq komissarının Azərbaycan opera sənətinin gələcək inkişafı üçün yollar axtarmaq cəhdini tamamilə başa düşürdü.

Ü.Hacıbəyov Azərbaycan opera və operettasının tarixi əhəmiyyəti haqqında danışarkən, onlarda olan qeyri-kamilliyi və düzəlişə ehtiyacı inkar etmirdi. O yazırdı: «Əvvəla, bu operaları «şəbihlik» halından çıxarıb Avropa operası tipinə yaxınlaşdırmalıdır. Buna görə oxunan dəstgah parçalarına «ariya» forması verməlidir və saniyə, tarı tamamilə baş vəzifədən götürüb bu vəzifəni orkestrə verməlidir. Tar isə orkestr içində lazım olan yerdə xalq musiqi aləti sənətilə təsirli effektlər verə bilər.

Bu sayıqla bizim operamız zahiri surətini dəyişib «şəbihlik»dən çıxar və Avropa operasına girər. Əslində isə məzmun və musiqicə Azərbaycan türk və Şərq operası sənətində baqi qalar».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Türk operaları haqqında. Əsərləri. II c., Bakı, 1964, s. 213.

<sup>2</sup> Elə orada, s. 211.

<sup>3</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi. Əsərləri, II c., s. 245.

<sup>1</sup> Axundov M.F. Əsərləri. Bakı, 1961, s. 51.

Doğrudan da, Ü.Hacıbəyov sonrakı illərdə musiqi improvizasiyalara opera forması vermək məqsədilə «Leyli və Məcnun»un birinci pərdəsi üçün Məcnunun atasının ariyasını yazmışdı. Bu geniş melodiyalı böyük opera ariyası Məcnunun atasının daxili aləmini, dərin kədərini, qəmینی ifadə edir («Leyli və Məcnun»un tamaşalarında ariya ifa edilməmişdi, ayrıca ilk dəfə 1935-ci ildə nəşr olunmuşdu). Lakin gələcəkdə Ü.Hacıbəyov bu təcrübəni davam etdirməyi lazım bilməmiş və qəti qərara gəlmişdi ki, «Leyli və Məcnun» operası musiqi sənətimizin ilki kimi, məhz muğam operası kimi qalmalıdır.

Sovet illərində Ü.Hacıbəyov müasir mövzuda yazılmış novator əsərlərin yaranmasını gənc nəsildən gözləyirdi. Azərbaycan bəstəkarlarının sonrakı operaları onun ümidlərini doğrultdu. M.Maqomayevin «Nərgiz» operasından sonra Q.Qarayev və C.Hacıyevin «Vətən», C.Cahangirovun «Azad» operaları yarandı.

Ü.Hacıbəyov inqilabi mövzuda müasir operaların yaranması tələblərilə razılaşırdı, amma qeyd edirdi ki, əgər bu çətin məsələ çoxlu professional kadrları olan Rusiyada həll olunmamışsa, Azərbaycanda bunun həllini tələb etmək tezdir. Lakin o inanırdı ki, prinsip etibarilə bu məsələ həm Azərbaycanda, həm də İttifaq miqyasında həll ediləcəkdir.

Diskussiyanın gedişində operanın inkişaf problemlərindən əlavə musiqi mədəniyyətinin digər məsələləri də müzakirə edilirdi. «Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf yolları haqqında» məruzədə M.Quliyev musiqi sistemi, xalq mahnıları, musiqi təhsili və s. problemləri irəli sürmüşdü.

Ü.Hacıbəyov M.Quliyevin məruzəsində inqilabi və ictimai əhəmiyyətli yeni musiqi mədəniyyətinin əsas ideyasını alqışlayırdı. O, həm də razılaşırdı ki, Azərbaycan musiqisində yeniliyin inkişafı yolunda müəyyən çətinliklər durursa da, onların öhdəsindən gəlmək mümkündür. Ü.Hacıbəyov M.Quliyevin məruzəsinin əsas mövzusunun dörd məsələyə: musiqi sisteminə, türk operasına, xalq mahnılarına və musiqi təhsilinə bölmüşdü.

M.Quliyev kimi, Ü.Hacıbəyov da bizim musiqi üçün Avropa musiqi sisteminin qəbul edilməsinin zəruriliyini qeyd edirdi, lakin eyni zamanda musiqi sistemimizlə Avropanın musiqi sistemi arasında fərqi dəqiq göstərirdi. Bu fərq əsasən temperasiyaya, ritmə, melodiya və s. aid idi. Ü.Hacıbəyov deyirdi ki, bu uyğunsuzluq xüsusilə «Segah», «Bayatı-İsfahan», «Çahargah» kimi Azərbaycan muğamlarını fortepianoda çaldıqda aydın aşkar olur. Ona baxmayaraq bəstəkar belə hesab edirdi ki, Azərbaycan musiqisi özünün milli xüsusiyyətlərini itirmədən Avropa sistemini qəbul edə bilər.

Xalq mahnıları məsələsində Ü.Hacıbəyov yenə də M.Quliyevin mövqeyini müdafiə edirdi. Xalq mahnısının toplanması və öyrənilməsi haqqında fikri genişləndirərək, Ü.Hacıbəyov bu mövqeyin təsdiqi üçün əsaslı dəlillər gətirirdi. Azərbaycan musiqisinin əsaslarını tədqiq etmək üçün xalq mahnılarımızı toplamaq və öyrənmək lazımdır. Mahnılar elmin digər sahələrində də – etnoqrafiyada, tarixdə, psixologiyada, hətə tədqiqat fəaliyyətində də böyük əhəmiyyətə malikdir. Ü.Hacıbəyov təəssüflə qeyd edirdi ki, bu sahədə çox az iş görülmüşdür.

Musiqi təhsili məsələsində isə Ü.Hacıbəyov M.Quliyevin tarda təhsil almağın lazımsızlığı haqqında fikrinin səhv olduğunu göstərirdi. M.Quliyevin fikrinə, tar Azərbaycan yox, İran alətidir. Elə ona görə Avropa musiqi təhsilinin tərəfdarı M.Quliyevin tələbi ilə tar konservatoriyadan çıxarılmış və tarda çalma qadağan edilmişdi. «İnqilab və mədəniyyət» jurnalının 1929-cu il fevral nömrəsinin xronika hissəsində oxuyuruq: «Konservatoriyayı qüvvətləndirmiş tədbirlərdən biri tarın konservatoriyadan çıxarılması məsələsidir».

Ü.Hacıbəyov isə tarı zəngin musiqi imkanları olan milli Azərbaycan aləti hesab edirdi. Lakin eyni zamanda o qeyd edirdi ki, M.Quliyevin mövqeyində müəyyən ardıcılıq vardır, çünki əgər M.Quliyev tarın Azərbaycan aləti olduğunu hesab etsə belə, o, tarın konservatoriyada olmasına etiraz edərdi, çünki Rusiya və Avropa konservatoriyalarında da milli xalq alətlərində çalmaq dərsi keçilmirdi. Ancaq konservatoriyada Azərbaycan xalq musiqisinin xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi

məsələsi şübhə doğurmurdu. Çünki tar kimi aləti bilmədən Azərbaycan musiqisini də öyrənmək mümkün deyildi. Ü.Hacıbəyov bu barədə belə yazırdı:

«Tar... Şərqi musiqi təhsilini genişləndirə bilən alətdən ən qiymətli, ən mühümdür... Musiqi məktəbi tara yalnız elmi cəhətdən yanaşır və onu Şərqi musiqisinin əsası olan muğamatın kəşf və şərh üçün elmi bir alət sifəti ilə öz proqramına daxil edir».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov tarda ifa üçün not sistemi yaratmağa çalışırdı. Qeyd etmək lazımdır ki, M.Quliyev öz məruzəsində yeritdiyi fikirləri qanunlaşdırmayaraq, müzakirə üçün söyləmişdir. O hesab edirdi ki, onların son həlli gerek bu sahədə bilikli şəxslər, musiqiçilər tərəfindən qəbul edilsin. Musiqiçilər də M.Quliyevin fikirlərini müsbət qiymətləndirdilər (xüsusilə də onun 1926-cı il məruzəsini). Məsələn, Ü.Hacıbəyov yazırdı ki, «Ümumiyyətlə, burasını qeyd etmək lazımdır ki, yoldaş Mustafa Quliyevin məruzəsi Bakı musiqi xadimlərinə böyük bir təsir buraxdı.

Müxtəlif və bərəks yollara dağılmış olan fikirlər üçün müəyyən və məqsədə yaxınlaşdıran bir vahid yol göstərilməklə, fikirlər bir çox mühüm məsələlər üzərində birləşdirildi. Pozulmuş orkestrə bir müəyyən «ton» verilib sazlaşdırıldı».

Üzeyir Hacıbəyovun diskussiyada tutduğu mövqeyini musiqi mədəniyyətinin görkəmli xadimi bəstəkar Müslüm Maqomayev və digərləri də müdafiə edirdilər.

Müslüm Maqomayev 1924-cü ildə «Kommunist» qəzetində «Bizim incəsənətimiz» və «Türk operası haqqında» məqalələri ilə çıxış etmişdir. O yazırdı: «Bizim operamız zəifdir, ibtidai bir haldadır. Türk səhnəsinə musiqi əsərləri vermiş türk işçilərindən heç birisi heç vaxt öz əsərinin kamil olduğunu iddia etməmişdir, onlar deyirlər ki, bu bizim birinci addımlarımızdır. Zənnimizcə, biz doğru yol ilə gediyoruz: sadədən ağıra».

M.Maqomayev xalq maarif komissarı M.Quliyevin məqaləsinə cavab olaraq yazırdı:

«Mübahisələrdən belə anlaşılır ki, M.Quliyev elə türk operası istiyor ki, yalnız Azərbaycan deyil, Avropa teatrolarının da səhnələrində oynanılsın və onların operaları ilə rəqabət etsin. Bunu kim istəmiyor? Azərbaycanda bir əqilsiz tapırlarmı ki, bunu arzu etməsin?»<sup>1</sup>

Lakin M.Maqomayev bilirdi ki, Avropa musiqisi də birdən-birə yaranmamış və bu təkamülə tədriclə, ağır və tikanlı yollar keçdikdən sonra gəlib çıxmışdır.»...

Daim xər olmadığı, orkestr bulunmadığı, balet olmadığı halda, həmçinin hər dəfəyə pyesi məşqsiz və hüsnü ittifaqda bir məşqlə keçirmək təklif edildiyi halda tərəqqi ola bilərmi? Əlbəttə, yox.»<sup>2</sup>

M.Maqomayev Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin aşağı səviyyədə olduğu bir vaxta M.Quliyevin arzu etdiyi «Vaqner operası»nın yaranmasının mümkün olmadığını başa düşürdü. Əlbəttə, belə bir dövrdə əmrlə «Vaqner operası» vücuda gəlməzdi. Lakin «biz nəinki musiqi sahəsində, hətta ümumi məsələlərdə mədəni ölkələrin fütuhatına malik olmalı və onları ələ gətirməliyik. Türk xalqı gerek Avropanın Vaqner, Bethoven, Çaykovski və sairə kimi böyük dahilərinin yaratdığı əsərlərinin ləzzətini dadsın. Musiqi bölgüsü uğrundakı fəaliyyətimiz oylə bir yol ilə aparılmalıdır ki, nəhayət, türklər bu əsərlərin gözəlliyini anlasınlar – fəqət burası milli musiqinin məhv edilməsi hesabına edilməsin».<sup>3</sup>

Hay-haray qaldırıb opera teatrının bağlanması tələb edənlərə Üzeyir Hacıbəyov, Müslüm Maqomayev qəti və kəskin cavab verirdilər. Onlar tamamilə haqlı olaraq professionalizm və texnika tələb etməzdən əvvəl bunlara nail olmaq üçün imkan, şərait yaratmağın lazım olduğunu göstərirdilər. Muğam operalarına qarşı xalq maarif komissarlığında uzun müddət müəyyən bir nöqtəyi-nəzərin olmaması gələcək işi ləngidir və ona zərər gətirirdi.

<sup>1</sup> Maqomayev M. Türk operası haqqında. «Kommunist» qəzeti, 31 oktyabr 1924.

<sup>2</sup> Elə orada.

<sup>3</sup> Elə orada.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi. Əsərləri, II c., s. 249.

Maqomayev «Qolubiye mazurki», «Coltiye koft», «Çor-niye yubki» və s. kimi səfsəfələrə böyük pullar sərf edildiyi halda, türk operasına belə baxmaq, boylə rəftar caizmidir?» – deyə soruşur.<sup>1</sup>

Üzeyir Hacıbəyov, M.Maqomayev göstərirtilər ki, Azərbaycan operasını Avropa opera nümunələrinə oxşatmaq musiqimizin yeganə inkişaf yolu deyildir. «Avropa operası» – belə anlayış yoxdur. İtalyan, fransız, alman, rus və s. milli mədəniyyətdən əmələ gəlmiş dünya opera mədəniyyəti vardır. Azərbaycan operası da bunlardan biri olmalıdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, bu illərdə M.Maqomayev Ü.Hacıbəyovdan fərqli olaraq, Avropa musiqi sisteminin qəbul olunmasına etirazını bildirərək belə hesab edirdi ki, bu, milli musiqinin inkişafına mənfi təsir edəcək, onun milli xüsusiyyətləri itəcəkdir.

Daha sonrakı illərdə o, fikrini dəyişmiş və hətta muğamları nota köçürmüşdür.

Maraqlıdır ki, hələ 1924-cü ildə M.Maqomayev Azərbaycan operasına həsr edilmiş diskussiyanın gələcəkdə teatrın vəziyyətinin yaxşılaşmasına səbəb olacağını başa düşmüşdür. O deyirdi:

«Gərək mətbuat səhifələrində və gərəksə, müxtəlif təşkilatlar və mətbuat nümayəndələrinin, aktyorların, musiqiçilərin, dram yazarların və sairələrinin iştirakı ilə xüsusi müşavirələrdə dövlət türk teatrosunun sağlamlaşdırılması haqqında açılmış olan geniş mübahisə, əlbəttə nəticə etibarlı ilə işi həqiqi surətdə yüksəldəcəkdir.<sup>2</sup>

Lakin M.Maqomayev qeyd edirdi ki, «əsas məsələ olan opera haqqında mübahisələrdə sağlam ünsürlər iştirak etsə idilər, bu mübahisə daha böyük nəticələr verə bilərdi.

Təəssüf ki, həmin mübahisədə (mərkəzi məsələ olan) türk operası məsələsinə sağlam olmayan ünsürlər daxil idilər».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Maqomayev M. Türk operası haqqında. «Kommunist» qəzeti, 31 oktyabr 1924.

<sup>2</sup> «Kommunist» qəzeti, 24 oktyabr 1924.

<sup>3</sup> Elə orada.

İnqilabdan əvvəlki illərdə opera sahəsində olan böhranı aradan qaldırmaq və sovet dövründə xalqı həyəcanlandıran mövzularda əsər yaratmaq əlbəttə, musiqinin çətin məsələlərindən biri idi. Həyat sovet operası qarşısında inqilabi keçmişi və müasirliyi tərənnüm etmək məsələlərini qoymuşdu. Belə böyük miqyaslı məsələləri tez bir zamanda həll etmək çətin idi.

Hətta böyük opera ənənələrinə malik olan rus bəstəkarlarının sovet dövründə yaratdıqları ilk operalar belə xalqımızın ehtiyaclarını tamamilə ödəməyə qadir deyildi.

Bu illərdə yaranmış rus bəstəkarlarının operaları arasında A.Paşşenkonun «Qartal qiyamı», V.Zolotaryovun «Dekabristlər», A.Qladkovski və Y.Prussakın «Qızıl Petroqrada uğrunda» operaları diqqətəlayiq idi. Lakin bunlar da mükəmməl operalar olmayıb, sovet operasının qarşısına qoyulan məsələləri ödəyə bilməmişdilər.

Sovet opera musiqisinin vəziyyətini başa düşən Ü.Hacıbəyov Azərbaycanda belə operanın yaranmasının hələ mümkün olmadığını qeyd edirdi:

«Əlbəttə, yoldaş Quliyevin yeni həyata müvafiq yeni operalar yazılmasını da tələb etməkdə tamamilə haqlı olduğunu israr edib də burasını qeyd edirik ki, yüzlərcə qabil və mahir bəstəkarlara malik olan musiqi Rusiyası bu böyük və qiymətli vəzifəni bu günə qədər ifa etməmiş olduğu halda, bir cüt-bir tək musiqi həvəskarı olan Azərbaycandan inqilabi musiqi yaradıcılığı tələb etmək hələ tezdir».<sup>1</sup>

Hələ 1926-cı ildə inqilabdan əvvəlki operaların çoxusunun müəllifi olan Ü.Hacıbəyov bu əsərlərin «karlı islahata möhtac olduğunu» göstərirdi. Biz bəstəkarın bu haqda dediyi bəzi fikirlərini artıq getirmişdik. O, mübaliğəli bir şəkildə bu operaları «şəbih»lik halından çıxarıb müasir dünya opera sənətinə yaxınlaşdırmağın labüdlüyünü qeyd edirdi. Bunun üçün Ü.Hacıbəyov «dəstgah» parçalarına «ariya» forması verməlidir və saniyə, tarı tamamilə baş vəzifədən götürüb bu vəzifəni orkestrə verməlidir,

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi. «Maarif və mədəniyyət», 1926, № 8.

tar isə orkestr içində lazım olan yerdə xalq musiqi aləti sənətilə təsirli «ifalar verə bilər» – deyirdi.<sup>1</sup>

Beləliklə, «operalarımız zahiri surətini dəyişib, «şəbih»likdən çıxar və Avropa operası formasına girər. Əslində isə məzmun və musiqicə Azərbaycan türk və Şərqi operası sənətində baqi qalar».<sup>2</sup>

Ü.Hacıbəyovun fikrincə, yeni opera inqilabdan əvvəlkinin ləğv edilməsi hesabına deyil, əksinə, onun əsasında yaranmalıdır. Muğam operalarının musiqi tariximizdə oynadığı ictimai və mədəni rolunu isə heç vaxt inkar etmək olmaz. Bu barədə Ü.Hacıbəyov özü belə deyirdi:

«20 sənə bundan qabaq meydana gəlmiş türk opera və operetalarının şahidi olduğumuz böyük inqilabın vüquu üçün zəmin və müvafiq şərait təşkil edən vəsait arasında inqilabi, ictimai və mədəni mövqe və xidmətlərini inkar etmək olmaz».<sup>3</sup>

Lakin böyük bəstəkar bu operalar ilə məhdudlaşmaq fikrində deyildi. O, yeni mövzulu operaların yaranmasını inqilab ilə böyümüş və tərbiyə olunmuş cavanlardan gözləyirdi. Ü.Hacıbəyovun aşağıdakı sözləri bunu gözəl xarakterizə edir:

«Oyle böyük bir əsər yazılmaq üzrədir və onu yazanlar inqilabla doğulmuş, inqilabla ruhlanmış, inqilabla tərbiyəlanmış və inqilabi metodlardan təlim almış olan cavan bəstəkarlardır ki, bu gün musiqi təhsillərinə ikmal üzrə baş və qəlbləri gələcək böyük əsər ilə məşğuldur. Bu gənc bəstəkarların Azərbaycan darülmusiqisindən dəxi çıxacaqlarına biz dəxi əminik».<sup>4</sup>

Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti artıq səkkiz il idi ki, qurulmuşdu. Bu illər ərzində teatr səhnəsində əmələ gələn dəyişikliklərə diqqət yetirsək, görürük ki, Azərbaycan dram teatru bir sıra nailiyyətlər əldə etmişdir. Bu səhnədə dünya ədəbiyyatı klassiklərinin əsərləri möhkəm yer tutmuşdu. Şekspir, Molyer, Şiller, Qoqolun əsərləri Azərbaycan tamaşaçıları tə-

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan musiqi tərəqqisi. «Maarif və mədəniyyət», 1926, № 8.

<sup>2</sup> Elə orada.

<sup>3</sup> Elə orada.

<sup>4</sup> Elə orada, № 8–9.

rəfindən böyük maraq və məhəbbətlə qarşılanırdı. Teatr Azərbaycan klassikləri Mirzə Fətəli Axundovun, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin, Cəlil Məmmədquluzadənin ölməz pyesləri ilə bərabər, Cəfər Cabbarlının «Aydın», «Oqtay El-oğlu», «Od gəlini», «Sevil»<sup>1</sup> və başqa əsərlərini də oynayırdı.

Bu illərdə Azərbaycan dram teatru səhnəsində qüvvətli aktyor dəstəsi fəaliyyət göstərirdi. Bunlardan Abbas Mirzə Şərifzadə, İ.Hidayətzadə, Ülvi Rəcəb, Rza Təhmasib, Məziyə xanım Davudova, Mirzə Ağa Əliyev, Sidqi Ruhulla, Kazim Ziya və b. göstərmək olar.

Cəsarətlə demək olar ki, bu illərdə dram teatru möhkəm artist qüvvəsinə malik olan bədii bir teatr olmuşdu.

Azərbaycan operası sahəsində isə bu illər ərzində mühüm irəliləmələr yox idi. Hətta inqilabdan əvvəl yazılmış Azərbaycan operaları professional cəhətdən zəif şəkildə səhnədə gedirdi. Opera teatrında bir durğunluq əmələ gəlmişdi. Məzmun, mövzu, forma – bunların hamısı yenilik tələb edirdi.

1928-ci ildə qəzetlər yenə Azərbaycan operasının vəziyyəti ətrafında diskussiya qaldırdılar. Bu diskussiya xalq maarif komissarlığının təşəbbüsü ilə qəzet səhifələrində, redaksiya yığıncaqlarında keçirilmişdi («Kommunist» qəzeti redaksiyasında bu disput həmin il dekabrın 14-də olmuşdu).

1928-ci il diskussiyası əvvəlkilərə nisbətən daha geniş rezonans almışdı. Bu diskussiyada yalnız bəstəkarlar, tənqidçilər deyil, tamaşaçıların özləri də iştirak etmişdi. Onlar öz tələblərini kollektiv surətdə yazdıqları və qəzet redaksiyalarına göndərdikləri məktublarda bildirirdilər. Məsələn, «İşçilər nə deyir? Bizə boyle operalar lazım deyildir», «Bibiheybət işçilərinin təklifi», «Dəmiryol işçilərinin təklifi» və s. onlar öz məktublarında müasir mövzuda yazılmış Azərbaycan operası tələb edir, hazırkı operanın onların tələbatlarını ödəmədiyini bildirirdilər. Digər tərəfdən, onlar bu operaların zəif şəkildə tamaşaya qoyulduğunu qeyd edirdilər.

<sup>1</sup> Maraqlıdır ki, bu illərdə gənc bəstəkar Asaf Zeynallı «Satiragit» teatrında işləyərək, bir sıra müasir pyeslərə, o cümlədən «Sevil»ə musiqi yazmışdı.

1928-ci il diskussiyasının gedişində müəyyən bir xüsusiyyət gözə çarpır. Bu da diskussiya ətrafında olan məqalə və çıxışlarda irəli sürülən məsələlərin, tələblərin plakat, şüar şəklində olması idi. Bu xüsusiyyət «Bakinski raboçi», «Kommunist» qəzetlərinin əsasən başlıqlarında görünürdü. Hətta bu başlıqların altında olan məqalələrin adları da şüar şəklində idi. Bu başlıqlar öz-özlüyündə ziddiyyətli idilər. Bir tərəfdən, onlar mütərəqqi tələblər irəli sürürdülər. Məsələn, «Bakinski raboçi»də «Köhnəliyə və ştampa qarşı qiyam», «Opera teatrını sağlamaqla şüarları mütərəqqi idisə, digər tərəfdən «Köhnə ənənələrin tozunu çırpmaq», «Türk operasını yenidən qurmaq lazımdır», «İndiki türk operasını ərəb əlifbası və çadra ilə birlikdə arxivə təhvil verək!» kimi şüarlar isə Rusiyada olan «Proletkultçular»ın və «ASM»çuların klassik irsi ləğv etmək tələbləri ilə səsleşirdi.

Bu tələbləri «Kommunist» qəzetində də görmək olardı. Türk operasının vəziyyətinə həsr edilən bütün səhifə «Azərbaycan dövlət türk operası can çəkir» başlığı altında çap olunmuşdur. «Bugünkü türk operası bütünlüyü ilə madiyyə-tərək edilməlidir. «Arşın mal alan»lar, «Əsli və Kərəm»lər artıq muzey malı olmalıdır» tələbləri də məhz belə tələblər idi.

«...Səhnəmizdə mükəmməl hazırlıqlı artistlər və aktrissalar yetişməli, konservatoriya hərəkətə gətirilməlidir», «Bizə mədəni, əməkçi kütlələrə tərbiyə verə biləcək opera lazımdır» kimi tələblər isə mütərəqqi xarakter daşıyırdı.

Beləliklə, aydın olur ki, yeniliyə doğru çağıraraq, «operanın vəziyyətini yaxşılaşdırmaq istəyənlər» irsə düzgün münasibət bəsləmirdilər.

«Bakinski raboçi»də opera məsələsinə həsr edilən səhifədə Ledoqorovun, Əli Kərimovun, S.Vasilyevin məqalələri dərc edilmişdi. Ledoqorovun məqaləsi «Yelkənsiz və sükansız», «Şeytan deyilən qədər qorxulu deyil», «Biz xaltura istəmirik», «Bədii yığıncağı həyata çağırmaq», «Kütlük, köhnəlik, durğunluq...», «Sovet teatrından əllərinizi çəkin!», Əli Kərimovun məqaləsi «Yenidən qurmaq və ya bağlamaq», «Ümid-siz xəstə», «Afişa altında öz familiyamı oxumağa utanıram», S.Vasilyevin məqaləsi «Arxeoloji muzey», «Avamın quyru-

ğunda», «Ölülər əmr edirlər», «Karamzinləri musiqidən arxi-və təhvil verək» başlıqları ilə verilmişdi.

«Kommunist» qəzetində isə Əli Kərimovun, Qubad Qasımovun, Əfrasiyab Bədəlbəylinin məqalələri dərc edilmişdi. Bu məqalələr «Bugünkü türk operası çadra və köhnə əlifba ilə bir yerdə tarix arxivinə verilməli» (Əli Kərimovun), «Ye-rində saymağa nəhayət verilməli (Qubad Qasımovun)», «Türk operasının xəstə cəhətləri» (Əfrasiyab Bədəlbəylinin) başlıqları ilə çap edilmişdi.

Diskussiyada iştirak edənlərin hamısı Azərbaycan opera-sının ağır vəziyyətdə olduğunu göstərir, bununla əlaqədar olaraq bir çoxları opera teatrının bağlanmasını tələb edir-dilər.

Köhnəliyə qarşı çıxan Ledoqorov yazırdı ki, «Opera teat-rının öz təbiətinə görə teatr janrının ən konservativ növü ol-ması əlifba həqiqətidir». Bu, hələ 1917-ci ildə opera haqqında Əhliyev tərəfindən deyilən fikri xatırladır. Bu fikir pro-letkultçuların dedikləri ilə də yaxınlaşır. Onların səhvlərini təkrar edən Ledoqorov yazırdı: «Biz tələb edirik ki, keçən il bərpa edilmiş «Trubadur» tipində operalar nəhayət səhnədən götürülsünlər...»<sup>1</sup>

Operanın quruluşu sahəsində də Ledoqorov «Rapm»ın səhvlərini təkrar edərək formalizmə yaxınlaşırdı. «Operada hər şeydən əvvəl daha artıq «nə» yox, «necə» vacibdir».<sup>2</sup>

S.Vasilyevin məqaləsində klassikanı və Azərbaycan opera-sını sevən geniş dinləyici kütləsinə təkəbbürlü münasibət özünü büruzə verirdi. Bu da yenə Əhliyevin fikri ilə səsleşirdi.

Azərbaycan operasına olan münasibət daha qəti və ciddi idi. Diskussiyada çıxış edənlərdən çoxusu, o cümlədən M.Quliyev, Əli Kərimov və b. «Azərbaycan operasını köhnə əlifba və çadra ilə birlikdə arxivə təhvil verməyi» tələb edirdilər.

Əli Kərimov məqaləsinin «Afişa altında öz familiyamı oxumağa utanıram» bəhsində yazırdı ki, bir sıra operaların

<sup>1</sup> «Bakinskiy raboçiy» qəzeti, 23 dekabr 1928, № 309.

<sup>2</sup> Elə orada.

müəllifi olan yoldaş Hacıbəyov öz operalarını anoxronizm və uşaq opera oyunu adlandıraraq böyük qətiyyətlə öz operalarından imtina etmişdi. Mən indi öz fəmiliamı afişalarda bu operalar altında oxumağa utanıram».<sup>1</sup>

Əli Kərimov Ü.Hacıbəyovun çıxışından bu iki cümləni operamızın arxivə təhvil verilməsi üçün yeganə dəlil kimi gətirmişdi.

«Bizə elə gəlir ki, bəstəkarın bu tövbə ərizəsindən «türk operalarını lazım olmayan qalıq kimi ərəb əlifbası, çadra və feodal köhnəliyinin başqa ünsürləri ilə birlikdə arxivə təhvil verməyi» tələb etmək həddən artıq ehtiyatsızlıqdır».

Biz hörmətli teatr xadimi Şövkət xanım Məmmədovanın yuxarıda dediyi fikirlə razılaşırıq. Çünki ola bilsin ki, bəstəkar bu sözləri tamaşaların zəif quruluşda getməsi ilə əlaqədar demişdir. Hələ 1924-cü il diskussiyası zamanı Ü.Hacıbəyovun operalarının tamaşası haqqında dediklərini yada salaq. O yazırdı:

«Əgər bu il də oylə bir «xaturalar» vəqə olacaqsa - onda həqiqətən türk opera və operettalarını tamamilə səhnədən qaldırmaq lazım gələcəkdir».<sup>2</sup>

Qubad Qasımov və Əfrasiyab Bədəlbəyli öz məqalələrində Azərbaycan operasının nöqsan və qüsurlarını göstərərək opera işini yaxşılaşdırmaq üçün bir sıra qiymətli tədbirlər də irəli sürmüşdülər. Məsələn, Q.Qasımov deyirdi ki, operamızın inkişafı iki yolla gedə bilər. Birincisi, Avropa operasının tərcümə edilməsidir. İkincisi isə milli orijinal operalar yaratmaq yoludur. O yazır ki, «bu yol ilə biz yalnız Avropa musiqi mədəniyyətinə yaxınlaşmaq deyil, bəlkə özümüz belə Qərb musiqisinə bir çox yeniliklər verə bilərik».<sup>3</sup>

1929-cu ildə «Azərbaycan türk operası haqqında» məqaləsində tənqidçi Həsən Səbri 28-ci il diskussiyasına yekun vuraraq, əvvəlki tənqidçilərin fikirlərini davam etdirir. O da

inqilabdan əvvəlki operaları ideya-məzmun cəhətindən tənqid edir, operada müasir mövzu görmək istəyirdi.

«Na rubeje Vostoka» curnalında redaksiya tərəfindən verilən məlumata görə diskussiya üzrə qərar qəbul olunmuşdu.

1928-ci il diskussiyası əvvəlki kimi məhdud idi. Çıxış edənlər müasir opera tələb etməklə bərabər, əvvəlki əsərlərə etinasız yanaşırdılar.

Ona görə Ü.Hacıbəyov, M.Maqomayev, Ş.Məmmədova və musiqimizin digər mütərəqqi sənətkarları köhnə irsi, inqilabdan əvvəlki operaları saxlamaq uğrunda fəal mübarizə aparırdılar.

«Biz gərək türk operalarının keçmişdəki xidmətlərini unutmayaq, onlar geniş türk kütlələrini musiqi teatrına cəlb etdi. Türk operasının dinləyicilərinin yalnız baqqallardan ibarət olduğunu iddia etmək düzgün olmazdı.

Türk operasına gedənlərin sayı azalmır, əksinə, çoxalır və bu da geniş kütlələrin mədəni səviyyəsinin yüksəlməsinə bir sübutdur».

Şövkət xanımın bu sözləri çox səciyyəvidir.

Maraqlıdır ki, 1928-ci il diskussiyası ətrafında aparılan mübahisələrin əksəriyyəti inqilabdan əvvəlki operaların süjeti, quruluşu, professional artist qüvvəsinin zəifliyi ətrafında gedirdi. Bunların musiqisindən isə danışan olmamışdı. Belə nəticə çıxarmaq olar ki, hətta bu operaların bədxahları belə Üzeyir Hacıbəyovun musiqisinin dəyərini dana bilmirdilər.

Gördüyümüz kimi, diskussiya vaxtı Azərbaycan musiqisinin inkişafının bir çox məsələlərinə – milli operaya, operettaya, musiqi təhsilinə, Avropa musiqi klassikasını öyrənməyə, xalq musiqisinə münasibətə və s. toxunulmuşdu. Lakin bütün bu məsələlər arxasında daha ümumi problemlər və ilk növbədə ənənə və novatorluq problemi dayanmışdı. Diskussiya ərəfasində iştirakçıların görüşlərinin həm uyğun gəlməsi, həm də onları ayıran cəhətlər aşkar olmuşdu. Ü.Hacıbəyov və M.Maqomayevin tutduğu mövqə düzgün və mütərəqqi idi. Canlı musiqi təcrübəsi diskussiya dövründə irəli sürülən fikri təsdiq etdi: Azərbaycan musiqisinin novator əsərlərini keçmişin mütərəqqi ənənələrini inkar etməyən bəs-

<sup>1</sup> «Bakinski raboçi» qəzeti, 23 dekabr 1928, № 309.

<sup>2</sup> «Kommunsit» qəzeti, 3 oktyabr 1924.

<sup>3</sup> «Kommunsit» qəzeti, 30 noyabr 1928.



təkarlar yaradacaqlar. 30-cu illərdə M.Maqomayevin və Ü.Hacıbəyovun yaratdığı operalarda onların ənənə və novatorluq anlayışı öz ifadəsini tapmışdır. Belə operalardan biri M.Maqomayevin müasir inqilabi mövzuya həsr edilmiş «Nərgiz» operası, digəri isə Ü.Hacıbəyovun şah əsəri «Koroğlu»sudur. Bu əsərlərin milli operanın inkişafında böyük əhəmiyyəti olmuşdur.

Daha sonra müasir mövzuda yazılmış operaları, Üzeyir Hacıbəyovun dediyi kimi, Azərbaycanın gənc bəstəkarları yaratmışdı. Q.Qarayev və C.Hacıyevin «Vətən», Fikrət Əmirovun «Sevil», C.Cahangirovun «Azad» və s. operaları buna parlaq misaldır.

## MİLLİLİK VƏ BEYNƏLMİLƏLLİK

Hər bir milli mədəniyyətin inkişafı onun beynəlmiləl qarşılıqlı əlaqələri ilə sıxı surətdə bağlıdır. Milli mədəniyyət özünün təbii ünsürləri əsasında inkişaf edərək, eyni zamanda daima digər xalqların mədəniyyəti ilə, ümumbəşər mədəniyyəti ilə mürəkkəb qarşılıqlı əlaqədədir. Hər bir milli mədəniyyət nailiyyətləri ilə zənginləşir, ümumdünya xəzinəsinə öz nailiyyətlərini əlavə edir.

Mədəniyyət tarixində digər xalqların mədəni inkişafı ilə heç bir əlaqəsi olmayan, təcrid olunmuş halda inkişaf edən milli sənət tapmaq mümkün deyil. Belə əlaqələrin intensivlik dərəcəsi, dərinlik və inkişaf müddəti xüsusi məsələdir.

Hər halda böyük tarixi olan müxtəlif milli mədəniyyətlərin qarşılıqlı mənəvi təmas prosesi bizim dövrdə elm və texnikanın inkişafı ilə, kütləvi informasiya və kommunikasiya vasitələri ilə əlaqədar olaraq indiyə qədər görünməmiş geniş miqyas almışdır.

Mədəniyyətlərin beynəlmiləl yaxınlaşması milli mədəniyyətin ən yaxşı, qabaqcıl ənənələrinin kənar edilməsini deyil, əksinə, onun çiçəklənməsini, inkişafını nəzərdə tutur. Millilik və beynəlmiləçiliyin bu dialektik birliyi estetik kosmopolitizmin ideyalarını, milliliyin yox edilməsini və milli simasızlaşmanı tamamilə rədd edir.

Ü.Hacıbəyovun bəstəkar kimi yaradıcılıq yolu sənətdə millilik və beynəlmiləliyin, ənənə və novatorluğun dialektik qarşılıqlı asılılığının parlaq nümunəsidir. Ü.Hacıbəyovun nəzəri görüşlərində də millilik və beynəlmiləliyin sintezinin səmərəliliyi haqqında fikir, ənənələrə əsaslanan novatorluq haqqında, müasirliyin üslub də məsələlərinə uyğun ənənələrin novatorcasına dərk edilməsi fikri və qırmızı xətt kimi keçir.

Ü.Hacıbəyovun estetik konsepsiyasında millilik və beynəlmiləlik, ənənə və novatorluq problemləri bir-birilə sıx

əlaqələnməmişdir. Bu xüsusiyyətin məhz Ü.Hacıbəyov yaradıcılığı üçün xarakter olduğunu qeyd etmək istədik.

Musiqidə millilik problemi Ü.Hacıbəyov üçün ilk növbədə xalq musiqi ənənələrinə ehtiyatla yanaşma məsələsi ilə bağlıdır. Bizim musiqi inkişafında novatorluğu o, Azərbaycan musiqisinin millidən beynəlmilələ, ümumbəşərə doğru mütərəqqi irəliləməsində görürdü. Yeni dövrü əks etdirən yeni məzmun, yeni formalar və janrlar uğrunda mübarizə edərkən, Ü.Hacıbəyov Azərbaycan musiqisinin beynəlmiləl, ümumbəşəri səslənməsi uğrunda mübarizə aparırdı. Eyni zamanda Ü.Hacıbəyova görə, Azərbaycan musiqisi bu ümumbəşər, beynəlmiləl səslənməni qazanaraq, özünün milli sifətini itirməyərək qədim və zəngin ənənələrə əsaslanmalıdır. Əlbəttə, bu problemlərin belə dialektik anlayışına Ü.Hacıbəyov bərdən-birə gəlməmişdir (inqilabdan əvvəlki illərdə o, bunu intuitiv şəkildə, bəzən isə yamılaşdırırdı).

Ü.Hacıbəyov yazırdı:

«Sovet incəsənətinin ən parlaq və qüvvətli cəhətlərindən biri onun çoxmillətli olmasıdır. SSRİ-nin bütün xalqlarının məzmunca sosialist incəsənəti eyni zamanda parlaq milli xüsusiyyətlərə malikdir: bu xüsusiyyətlər xalqların tarixi ənənələrindən, mədəniyyətindən və məişət tərzindən irəli gəlir. Sovet incəsənəti ideyalarının son dərəcə zənginliyi, janr müxtəlifliyi, boyalarının parlaqlığı, həyata dərin nikbin münasibəti ilə fərqlənir».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov bu fikrə, bu mövqeyə inqilabdan əvvəlki illərdə demokratik, realist, qabaqcıl sənət uğrunda mübarizə təcrübəsini əldə etdikdən sonra gəlmişdir.

Artıq o vaxt ilk Azərbaycan opera və musiqili komediyalarını yazarkən, yeni milli musiqi mədəniyyətinin yaranması uğrunda mübarizə apararkən, Ü.Hacıbəyov onu bağlı, məhdud, digər xalqlardan, ümumdünya mədəniyyətindən ayrılmış şəkildə görmək istəmirdi. Lakin təbii ki, o illərdə onun millilik və beynəlmiləlliyin vəhdəti haqqında anlayışı dəqiq və müəyyən xüsusiyyət daşıyırdı.

Ü.Hacıbəyovun inqilabdan əvvəlki görüşlərində müxtəlif xalqların qarşılıqlı mənəvi təmasına qüvvətli səyini başa düşmək olar. Azərbaycan mədəniyyətinin gözəl ənənələrində həmişə millətlər arasındakı təmasa və qarşılıqlı zənginləşməyə meyl var idi.

\* \* \*

Azərbaycan mədəniyyəti özünün çoxəsrlik tarixi boyu həmişə digər xalqların mədəniyyəti ilə sıx surətdə bağlı olmuşdur. Digər mədəniyyətlərin ənənələrinin təsirini qəbul edən, lakin bununla belə, özünün parlaq milli xüsusiyyətini saxlayan Azərbaycan mədəniyyəti öz növbəsində digər xalqların mədəniyyətinə böyük təsir göstərmişdir. Bunun səbəbi həm də Azərbaycanın coğrafi vəziyyətindən asılıdır. Bu ölkə Şərqlə Qərbin, Avropa ilə Asiyanın kəsişdiyi yolda yerləşir. Hələ qədim vaxtlarda Azərbaycandan mühüm karvan yolları keçirdi. Bərdə və Gəncənin, Şamaxı və Bakının səs-küylü bazarlarında ən uzaq ölkələrdən gəlmiş tacirlər, səyahətçilər, alimlər görüşürdü. Azərbaycan mədəniyyətinin antik dünya, qədim Yunan, qədim Roma, Vizantiya mədəniyyətləri ilə geniş əlaqəsi olmuşdur.

Bizim mədəniyyətin qardaş qonşu xalqların mədəniyyətləri ilə çoxəsrlik sıx əlaqəsi məlumdur. Azərbaycan dili türk sistemli dillərə aiddir. Ona görə Azərbaycan xalqının ədəbiyyatı və incəsənətində türkdilli xalqların ədəbiyyatı və incəsənəti ilə çoxlu ümumilik vardır. Ərəb istilaları dövrü Azərbaycan islamı qəbul etmişdi, ona görə bizim xalqın poeziyasında, üslubunda, mədəniyyətində digər müsəlman xalqları ilə çoxlu oxşar cəhətlər mövcuddur.

Nəhayət, Azərbaycan Rusiyanın qonşusudur. XIX əsrdə Azərbaycanın şimal sahilləri Rusiyanın tərkibinə daxil olmuş və bundan sonra bu xalqların mədəniyyəti arasında daha sıx əlaqə yaranmışdır.

Lakin bu mədəni əlaqələri təsadüf kimi başa düşmək olmaz. Hələ inqilabdan əvvəl Azərbaycanın qabaqcıl xadimləri

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Əsərləri, II c., s. 344.

başla düşürdülər ki, doğma xalqın mədəniyyətini digər xalqların mədəniyyətindən «Çin səddi» ilə ayırmaq olmaz. Onlar çoxdan öz yaradıcılıqlarını və həmçinin həmvətənlərinin incəsənət və ədəbiyyatını dünya mədəniyyətinin ən gözəl nailiyyətləri ilə zənginləşdirirdilər. Məsələn, Nizaminin yaradıcılığında – onun dahi «İsgəndərnamə» poemasında şair dünya filosofları Əflatunun, Sokratın və Ərəstunun bir çox ideyalarını öz yaradıcılıq prizmasından keçirə bilmişdir.

Dünya mədəniyyətinin və antik fəlsəfənin böyük biliciləri Azərbaycanın dahi şairləri İmaməddin Nəsimi (XIV əsr) və Məhəmməd Füzuli (XVI əsr) idi.

Filosof-demokrat və yazıçı Mirzə Fətəli Axundov özünün məşhur «Tənqid» məqaləsində milli lovgalığa, digər xalqların mədəniyyətinə etinasız münasibətə, öz sənətinin digər millətlərin nailiyyətlərinə qarşı amansızcasına qoyulmasına zərbə endirir. Axundov hesab edirdi ki, müsəlman xalqlarının qarşısında dünya mədəniyyətinin qabaqcıl ideya və nailiyyətlərinin mənimlənməsi kimi təxirəsalınmaz məsələ durmuşdur.

Bunun üçün isə M.F.Axundovun dediyi kimi, «vacibdir ki, Firəngistana səfər etmək və orada təhsil etmək. Aya, bu mümkündürmü? Aya, fanatik və şarlatan üləma bu əmrə razı olurmdu? Aya, bu puç əqidə bu işə fitva verərmü?»

M.F.Axundov bu «şarlatan» və «fanatik»lərə qəzəblə müraciət edir: «Bəs ey vaizlər, ey şarlatanlar, niyə biçərə avamı pərverdigarı-ələmin niəmatından məkrum edirsiniz?» Niyə onun eysini təlk eləyirsiniz? Niyə onu cəhənnəm qorxusu ilə qoymursunuz sayir miləl ilə mülağat edə və ülm və sənaye öyrənə? Dünya gör-götür dünyasıdır, siz bu biçərə avamı bu növ pərpuçat ilə qoymursunuz niəmati-ilahidən bərxudar olmağa».<sup>1</sup>

Bizim əsrin əvvəlində M.F.Axundovun bu fikirlərini molla-nəsrəddinçilər inkişaf etdirdilər. Onlar da milli ayrılığa qarşı çıxır, digər xalqlarla geniş ünsiyyət uğrunda mübarizə aparırdılar. Beynəlmiləlçi motivlər Cəlil Məmmədquluzadənin, M.Ə.Sabirin, Ə.Haqverdiyevin, N.Nərimanovun bütün

yaradıcılığında qırmızı xətlə keçir. Milli məhdudluğa gülən Cəlil Məmmədquluzadə yazırdı:

«Götürək Allahın «kitay» tayfasını.

Dörd min ildir ki, kitaylı qardaşlarımız şirin yuxuda idilər – Miladiyyə tarixindən iki yüz altı il qabaq kitaylılar məmləkətlərinin ətrafına uca və enli divar çəkdilər ki, əcnəbi tayfalar gəlib bunları şirin yuxudan oyatmasınlar. Biz müsəlmanlar da ətrafımıza bir divar çəkmişik və bütün ələmi nəcis və özümüzü güldəstə hesab edib istəmirik bu divarı aşıb keçək kənara və görək nə var, nə yox dünyada».<sup>1</sup>

Beləliklə, milli məhdudluğa qarşı etiraz tərəqqipərvər mütəfəkkirlərimizin fəaliyyətində əsas rol oynamışdır. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, bütün bu «divar»lara baxmayaraq, Azərbaycan mədəniyyəti digər xalqların mədəniyyəti ilə yenə də təmasda olmuşdur. Biz Azərbaycanın söz sənətkarlarının əsərlərində dünya mədəniyyətinin nailiyyətlərinin yaradıcı istifadəsindən danışdıq. Dünyaya Azərbaycan mədəniyyətinin də nailiyyətləri məlum olmuşdur.

Nizami, Xaqani, Füzuli kimi Azərbaycan şairləri dünya şöhrəti qazanmışlar. Dahi Göte Nizaminin «Leyli və Məcnun» poeması haqqında yazmışdır:

«Poemanın gözəllikləri böyük, çoxcəhətliyi sonsuzdur. Onun bilavasitə əxlaqi məsələlərə həsr olunmuş başqa şerlərində də eyni xoş aydınlığın nəfəsi duyulur».<sup>2</sup>

Nizaminin yaradıcılığı Avropa utopistlərinə təsir göstərmişdir. Onun süjetləri Şiller, Qossi, eləcə də Şərqi yazıçıları tərəfindən istifadə edilmişdir. Bu da təbii, çünki Nizami və Füzuli kimi sənətkarlar milli qalaraq öz əsərlərində Şərqi həyatından götürülmüş süjetlər daxilində ümumbəşəri problemlər qoyur, xeyir və şər, həyat və ölüm, məhəbbət və ədavət və s. kimi həmişəyaşar mövzuları həll edirdilər.

M.F.Axundov komediyalarının milli xüsusiyyəti nəinki Azərbaycanın hüdudlarında qapanmış, əksinə, vətəndən çox

<sup>1</sup> Məmmədquluzadə C. Felyetonlar, məqalələr, xatirələr, məktublar. Bakı, 1961, s. 250.

<sup>2</sup> Arif M. Azərbaycan xalqının ədəbiyyatı. Bakı, 1958, s. 18.

<sup>1</sup> Axundov M.F. Əsərləri, II c., Bakı, 1961, s. 42, 51.

uzaqlarda onun müəllifinə «Müsləman Molyeri» kimi şöhrət qazandırmışdır. Axundovun əsərləri hələ onun sağlığında rus dilinə və Avropanın bir çox digər dillərinə tərcümə edilmiş, Zaqafqaziyanın şəhərlərində tamaşaya qoyulmuşdur. Axundovun əsərlərinin beynəlmiləl səslənməsi onunla əlaqələndirilir ki, digər xalqların nümayəndələri onun əsərlərindən Azərbaycan xalqının həyatı haqqında çox vacib şeylər öyrənirdilər.

XIX əsrin görkəmli lirik şairi Mirzə Şəfi Vazehin əsərlərinin taleyi çox qəribə olmuşdur. Alman şairi Bodenştedt Tiflisdə Mirzə Şəfinin rəhbərliyi ilə Şərq dillərini öyrənirdi. Müəlliminin gözəl şeirlərinə valeh olan Bodenştedt onun şeirlərini alman dilinə tərcümə edib, Mirzə Şəfi adı ilə vətəninə çap etdirmişdir. Şeirlərin böyük müvəffəqiyyət qazanmasını gören Bodenştedt müəllifin uydurma olduğunu elan etmiş və Mirzə Şəfinin şeirlərini öz adına çıxmışdır.

Yalnız bizim dövrümüzdə müasir alimlərin tədqiqatları nəticəsində məlum olmuşdur ki, bu şeirlərin əsil müəllifi Mirzə Şəfidir.<sup>1</sup> Lakin Bodenştedtin tərcümələri o mənada müsbət pol oynamışdır ki, Azərbaycan şairinin şeirləri dünya şöhrəti qazanmışdır.

Görkəmli rus bəstəkarı A.K.Rubinşteyn Mirzə Şəfinin şeirləri ilə maraqlanmış və onların əsasında «Fars mahnıları» adlı məşhur silsiləsini yazmışdır.

\* \* \*

İndiyə qədər biz Azərbaycan ədəbiyyatının əlaqələrindən, onun ən yaxşı nümunələrinin milli və beynəlmiləl xüsusiyyətindən danışdıq. Bu, əlbəttə ki, musiqi estetik meyli işdə məqsədəuyğundur, çünki Azərbaycan mədəniyyətinin tarixində, Ü.Hacıbəyovun qeyd etdiyi kimi, «poeziya ilə musiqi, musiqi ilə poeziya həmişə bir-birilə bağlı olmuşdur. Bunlar

bir vəhdət təşkil edərək, Azərbaycan xalqının qanına işləmiş, onun məişətinə, əmək və istirahətinə daxil olmuşdur».<sup>1</sup>

Azərbaycan musiqisinin beynəlmiləl əlaqəsi ədəbiyyatımızın əlaqələrindən ayrılmazdır.

Ü.Hacıbəyov yazır: «Hələ qədimdə Azərbaycan şairlərinin lirik şeirləri, Azərbaycan müğənnilərinin füsunkar mahnıları, Azərbaycan ifaçılarının yüksək sənətkarlığı Xəzərin qumlu sahillərindən Qara dənizin sahil qayalarından, Türkmənistanın qızmar səhrələrindən başı qarlı Elbrus və Ararat dağlarından geniş yayılmışdı. Xalq mahnıları və rəqsləri kimi, Azərbaycan şairlərinin poema və qzəlləri də daim incə və səlis bir ahəngdarlıqla səslənmişdi».<sup>2</sup>

Azərbaycan xalq musiqisinin nümunələri Avropaya qədər çatmışdır, bir sıra Qərb bəstəkarlarının yaradıcılığında muğamlarımızın əks-sədasını eşitmək mümkündür.

Bu məsələ xüsusi tədqiqata möhtacdır və biz burada həmin məsələ üzərində dayanmayacağıq.

Azərbaycan musiqi folklorunun dahi rus bəstəkarlarının yaradıcılığına sirayət etməsi məsələsi xüsusilə maraqlıdır. Məsələn, M.İ.Qlinkanın «Ruslan və Lüdmila» operasındakı xorda Azərbaycan xalq mahnısı «Qaladan qalaya» istifadə olunmuşdur.

Şərq ünsürlərindən və o cümlədən Azərbaycan musiqisindən N.A.Rimski-Korsakov, A.P.Borodin, M.A.Balakirev, S.V.Raxmaninov, A.K.Qlazunov və digər görkəmli rus bəstəkarları istifadə etmişlər. Bu maraq təsadüfi hal olmayıb, rus bəstəkarlarının digər musiqi təfəkkür formalarına dərin və geniş hörməti ilə əlaqədar idi. Məsələn, S.Küi Şərq xromatik qammasının xüsusiyyətini qeyd edirdi. O yazırdı ki, bu qamma «Çahargah» ladinin bir parçasını təşkil edir.

(d, es, fis, g, a, b, cis, d)

<sup>1</sup> Bax: Rəfili M. Mirzə Şəfi dünya ədəbiyyatında (Mirzə Şəfinin ədəbi irsi və Fridrix Bodenştedtin məsələsinə dair). Bakı, 1958.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Sovet Azərbaycanının musiqi mədəniyyətinin tərəqqisi. Azərb. SSR EA Xəbərləri, 1947, №10, s. 15.

<sup>2</sup> Elə orada.

N.A.Rimski-Korsakova yazdığı məktubunda M.A.Balakirev qeyd edirdi: «...Sizin hind məhnısına cavab olaraq deyə bilərəm ki, Bakıda olarkən (atəşpərəstlərin ibadətində)» mən daha orijinal şeylər eşitmişdim. Əgər Sizin yabançı mahnıları dinləməyə imkanınız olsa, nota yazın və diqqətlə balabanların ritminə və bu musiqiyə aid hər şeyə qulaq asın».<sup>1</sup>

Stasov «Qüdrətli dəstə» bəstəkarlarının yaradıcılığında Şərqi və təbii ki, Azərbaycan ünsürünün olması haqqında yazırdı:

Yeni rus musiqi məktəbini fərqləndirən digər xarakter ünsürü vardır. Bu, Şərqi ünsürüdür. Bu da təəccüblü deyil, çünki o, həmişə rus həyatının tərkibinə, onun bütün formalarına daxil olmuş, ona xüsusi rəngarənglik vermişdir.<sup>2</sup>

Rus bəstəkarları Azərbaycan xalq musiqisinin zənginliklərinə həmişə böyük maraq göstərmiş və göstərirlər. Burada simfonik orkestr üçün yazılmış «Türk fraqmentləri»nin müəllifi M.M.İppolitov-İvanovu və xüsusilə R.M.Qliyeri misal göstərmək olar. R.M.Qliyer Azərbaycan opera sənətinin inkişafında böyük rol oynamışdır. Qliyerin «Şahsənəm» operası «Aşiq Qərib» xalq dastanı motivləri əsasında və Azərbaycan musiqi folklorundan geniş istifadə nəticəsində yazılmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, həmin dastan öz vaxtında böyük rus şairi Lermontovu da ruhlandırmışdır. Şair həmin mövzuda «Aşiq Qərib» nağılını yazmışdır.

Azərbaycan musiqisinin Zaqafqaziya xalqlarının musiqi mədəniyyəti ilə əlaqələri daha geniş, intensiv və möhkəm idi.

Ü.Hacıbəyov bu xalqların musiqi folklorunun çoxəsrlik yaxınlığını dəfələrlə qeyd etmişdir.

«Koroğlu»ya qəhrəman kimi bütün Zaqafqaziya xalqları ehtiram bəsləyir, – deyirdi.

Biz Azərbaycan musiqi mədəniyyətləri ilə qarşılıqlı əlaqə və təsir faktorları üzərində ona görə belə ətraflı dayandıq ki, bunları bilmədən Azərbaycan mədəniyyətinin və konkret musiqimizin beynəlmiləl xüsusiyyətini başa düşmək çətin olar. Məhz bu geniş əlaqələr incəsənətimizin beynəlmiləl xüsusiyyətini müəyyənləşdirir. İslam dininin əhkamları bu əlaqələrə mane olurdusa da, onları tamam qıra bilməmişdi. Əsrlər boyu Azərbaycan xalqının mədəniyyəti beynəlmiləl mədəniyyət olmuşdur. Əlbəttə, beynəlmiləl motivlər tarixi inkişafın müxtəlif mərhələlərində müxtəlif cür səslənirdi. Məsələn, feodal dövrünün xalq eposunda sevgililərin birləşməsinə mane olan dini ziddiyyətə qarşı etiraz mövzusu xüsusilə güclü idi. Burada dostluq mövzusu və xalqlar arasında mənəvi yaxınlıq əsasən əxlaqi münasibətlər kimi ifadə olunmuşdu. XIX və XX əsrlərdə Azərbaycan realist ədəbiyyatında xalqların dostluq mövzusu, beynəlmiləlik mövzusu sosioloji məzmunla zənginləşir.

Birinci rus inqilabı dövründə Bakıda, zəngin beynəlmiləl ənənələri olan şəhərdə Azərbaycan mədəniyyətinin demokratik cəbhəsinin nümayəndələri (Hacıbəyov da onlara aid idi) beynəlmiləl proletar ideologiyasının böyük təsiri altında idilər. Ü.Hacıbəyovun 1907-ci ildə Bakıda çap etdiyi rus-Azərbaycan və Azərbaycan-rus lüğətlərində sosializm, demokratizm, revolyusiya və s. sözlərin mənasının verilməsi bəstəkarın dünyagörüşünün bu təsir altında inkişaf etdiyini göstərirdi.

Bununla bərabər, Ü.Hacıbəyovun ictimai və sosioloji mövqeyi onun həyatının elə ilk illərindən səmimi vətənpərvərlik və beynəlmiləliklə, əməkçi xalqın mənafeyinə xidmət etmək meyli və onun mədəniyyətinin yüksəlişi uğrunda mübarizə ilə fərqlənirdi.

\* \* \*

Ü.Hacıbəyovun beynəlmiləliyi kimi yetişməsi hələ Qori müəllimlər seminariyasında oxuduğu illərə aiddir. Bu illərdə

<sup>1</sup> M.A.Balakirevin 14 dekabr 1863-cü ildə N.A.Rimski-Korsakova yazdığı məktubdan. Композиторы могучей кучки о народной музыке. М., 1957, s.30.

<sup>2</sup> Elə orada, s. 92.

digər xalqların – rus, gürcü və b. nümayəndələri ilə təması Ü.Hacıbəyovda digər millətlərin mədəniyyətinə, dilinə böyük maraq və hörmət oyatmışdır. Gələcəkdə bu maraq Ü.Hacıbəyovun bütün fəaliyyətində öz əksini tapmışdır. O, rus ədəbiyyatının nümunələrini doğma dilinə tərcümə etmiş, musiqi xadimi kimi yorulmadan Azərbaycan musiqisinin forma və janrları ilə zənginləşməsi uğrunda çalışmışdır.

Özünün publisist fəaliyyətində Ü.Hacıbəyov ehtiraslı vətənpərvər kimi çıxış edərək, öz xalqının azadlığına və maarifinə bütün qəlbi ilə kömək etməyə çalışmışdır. Ü.Hacıbəyov dövründəki müasir cəmiyyətin nöqsanlarını qamçılıyır, xalqın azad olmasına mane olan qüvvələri tənqid edirdi. Lakin öz xalqının əsil vətənpərvəri kimi o, başa düşürdü ki, Azərbaycan xalqının azad olmasını və mənəvi inkişafını digər xalqlarla qarşılıqlı əlaqələrdən, onlarla təmasdan ayrı düşünmək mümkün deyil. Məhz ona görə Ü.Hacıbəyovun bütün fəaliyyətində milli intibah və beynəlmiləl qarşılıqlı təmas ideyaları ifadə olunur.

Hələ Ü.Hacıbəyovun inqilabdan əvvəlki publisistikasında, onun felyetonlarında beynəlmiləllik və xalqlar dostluğu məsələsi xüsusi yer tutmuşdur.

Azərbaycan mədəniyyətinin digər qabaqcıl xadimləri kimi, Üzeyir Hacıbəyov da dahi rus xalqının mədəniyyətinə böyük hörmət bəsləmiş və Azərbaycanda onun alovlu təbliğatçısı olmuşdur. Maraqlıdır ki, Ü.Hacıbəyov N.V.Qoqolu Azərbaycan dilinə tərcümə etmiş ilk müəlliflərdən olmuşdur. Qoqolun «Şinel» əsərinin Hacıbəyov tərəfindən tərcüməsi yüksək ədəbi keyfiyyətlərlə seçilir.

Ü.Hacıbəyovun rus mədəniyyətinə marağı çox geniş və hərtərəfli xarakter daşıyır, musiqi və ədəbiyyat sahələri ilə məhdudlaşmırdı. Ü.Hacıbəyov böyük rus aktrisası V.F.Komissarjevskayanın ölümünə həyəcanlı məqalə yazmışdı. Bu məqalədə Ü.Hacıbəyov Komissarjevskayanın yaradıcılığına yüksək qiymətlə yanaşı, rus mədəniyyətinin ümumiləşdirilmiş poetik şəklini vermişdi. Ü.Hacıbəyov yazırdı: «Mütəmaddin məmləkətlər – münbit torpaqlı və gəlirli yerli bir çəmendir ki, onun üzərində əlvan çiçəklər, cürbəcür güllər bitib, gözəl

mənzərələri, ətir və ənbərləri ilə tamaşa edənlərin könülünü fərəhənkə, ruhunu ləzzətyab və çəmən özünü də qiymətərd edirlər. Allahın yağışı, günün şəfaqi, torpağın yemi bu çəməndə bitmək istəyən hər bir güllü hər tərəfdən himayə edib nəşvü nüma və tərəvətinə xidmət edirlər».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov rus dilinin öyrənilməsi məsələsinə böyük əhəmiyyət verir və qeyd edirdi ki, rus dilini bilmədən çox şey əldə etmək olmaz.

Bu problemin məhz belə qoyuluşunda Ü.Hacıbəyovun böyük tarixi gözüaçıqlığı aydın olur. Ü.Hacıbəyov artıq o illərdə başa düşürdü ki, Azərbaycan xalqının dünya mədəniyyətinin nailiyyətlərinə yaxınlaşması ilk növbədə rus dilinin köməyi ilə mümkündür. Lakin bu məsələdə Ü.Hacıbəyovun yalnız gözüaçıqlığı deyil, həm də onun mərdliyi aşkar olmuşdur, çünki bu illərdə Şərqi meylli əhval-ruhiyyə daha güclü idi. «Müsəlman elmlərinin», «müsəlman dillərinin» öyrənilməsi daha vacib sayılırdı. Onların əhəmiyyətini heç də danmayaraq, Ü.Hacıbəyov eyni zamanda başa düşürdü ki, təkamül, inkişaf ilk növbədə rus dilinin öyrənilməsi ilə bağlıdır. Ü.Hacıbəyov özü rus dili vasitəsilə bu böyük mədəniyyətin gözəl bilicisi olmuşdur.

Ü.Hacıbəyovun publisistikasında rus ədəbiyyatından tez-tez misallar gətirilir. Özünün felyetonlarında o, dəfələrlə Krilovun təmsillərindəki obrazlara müraciət edir.

Ü.Hacıbəyovun rus mədəniyyətinə olan böyük marağı və mütərəqqi demokratik əqidəsi nəticəsində, onun Rusiyadakı siyasi hadisələrə və 1905-ci il inqilabına olan münasibəti tamamilə aydın olur. Ü.Hacıbəyov yazırdı:

«Rusiyadakı hadisələrin bizə böyük təsiri oldu, onlar bizim gözlərimizi açdı, bizi oyatdı...»<sup>2</sup>

Artıq bu illərdə Ü.Hacıbəyov başa düşürdü ki, 1905-ci ilin siyasi hadisələri yalnız rus xalqının və Rusiya imperiyasının digər xalqlarının taleyinə aid deyil, ümumdünya tarixi əhəmiyyətə malikdir.

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Qədrşünaslıq. Əsərləri, IV c., Bakı, 1968.

<sup>2</sup> «Həqiqət», 1905, № 70; «Yeni iqlal» qəzeti, 1915.

«Rusiyada olan azadlıq hərəkatının bütün cahana təsiri olubdur. Bütün əqval müxtəliflərin gözü açılıb. İndi hər kəs öz təzyiq edilmiş hüququnu müdafiəyə bir bəhanə axtarır».<sup>1</sup>

Bu illərdə Ü.Hacıbəyovun publisistikasında Zaqafqaziya xalqlarının dostluğu ideyası xüsusi yer tuturdu.

«Biz hamımız Qafqaz balalarıyıq, aramızda ülfət olsun, bir-birimizə üz tutaq, yek digərimizə rast gəldikdə qəlbimiz məhəbbət, sevgi hissindən nəşət edən fərəhlə məşhun olsun, yek digərimizin qəm və fərəhindən hissəyab olaq.

Biz hamımız Qafqaz balalarıyıq. Birimizin düşməni varsa, hamımızın düşmənidir, dəfinə hamımız çalışmalıyıq. Birimizi bir təhlükə təhdid edərsə, hamımızı təhdid edir. Nəcatımız ittifaqımızdır. Din, millət ayrılığı bizim ittifaqımıza sədd olmasın gərək».<sup>2</sup>

Zaqafqaziya xalqlarının azadlığı uğrunda birgə mübarizə ideyası daha parlaq ifadəsini «Koroğlu» operasında tapmışdır. Bu operadan «Çənlibel» xoru Qafqaz xalqlarının dostluğunun himni kimi səslənir.

Ü.Hacıbəyov Azərbaycan musiqisini Zaqafqaziya xalqları üçün ümumi, beynəlmiləl xüsusiyyətlərini göstərir və onun kütləviliyini Zaqafqaziyada geniş yayılmış Azərbaycan dilinin papulyarlığı ilə müqayisə edirdi. Azərbaycan dilinin geniş yayılması haqqında fikir dəfələrlə rus və Avropa yazıçıları, səyahətçiləri, XIX əsrin alim-şərqşünasları tərəfindən söylənilmişdir. Azərbaycan dilinin bu rolu yuxarıda qeyd etdiyimiz coğrafi və tarixi amillərlə izah edilir. Qafqazda yaşayan, türk sistemli dildə danışan Azərbaycan xalqı müsəlman, Qafqaz və türk xalqları ilə daima təmasda, əlaqədə olmuşdur. Əlbəttə, çox zəngin, ifadəli musiqili dil olan Azərbaycan dilinin xüsusiyyətlərini də qiymətləndirmək lazımdır.

Ü.Hacıbəyov bir publisist kimi, məhz ona məxsus kinayə, istehza ilə «Ordan-burdan», «Dosta məktub» felyetonlarından yalançı vətənpərvərləri tənqid edərək, onların yalnız yuxuda millətin naminə qəhrəmanlıq göstərməsinə gülürdü.

1910-cu ildə «Cavanlara xitab» adlı məqaləsində Ü.Hacıbəyov yazırdı: «İndi camaat arasında, ələlxüsus cavanlar arasında vətəndən, millətdən danışmaq dəb düşmüşdür. Bu, pis dəb deyildir, ancaq bu söhbətlər çox zaman boş danışılardan ibarət olur».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov həmin məqalədə «vətənpərəst olmaq üçün üç şərt»in vacib olduğunu göstərirdi. «Birincisi budur ki, vətənpərəst olmaq istəyən şəxs gərək öz vətəni, onun tarixini, ədəbiyyatını, coğrafiyasını yaxşıca bilsin; ikincisi budur ki, gərək o şəxsin bir peşəsi olsun, öz əməlləri ilə vətənə xeyir verə bilsin, üçüncüsü budur ki, gərək o, vətənin xeyir-şərini öz xeyir-şərindən vacib hesab eləsin, özünü vətənə fəda etməkdən qorxmasın, o şəxsdə ki, bu üç şərt yoxdur, onun vətən barəsində danışığı naqqallıqdır».<sup>2</sup>

Bütün bu üç şərti həyat və yaradıcılığında parlaq şəkildə təcəssüm etdirən Üzeyir Hacıbəyov sözün əsil mənasında vətənpərvər olmuşdur.

O illərdə Ü.Hacıbəyovun publisistikasında yalnız Azərbaycana, Zaqafqaziyaya, Rusiyaya aid ictimai-siyasi milli problemlər qoyulmurdu. O, Şərqi xarici ölkələrində, İranda, Türkiyədə baş verən azadlıq hərəkatının inkişafını diqqətlə izləyir, mütərəqqi və demokratik qüvvələrin hər qələbəsinə sevinirdi.

Ü.Hacıbəyovun beynəlmiləl ideyaları musiqi problematikası sahəsində öz geniş ifadəsini tapmışdır.

\* \* \*

Məlum olduğu kimi, Ü.Hacıbəyov musiqi təhsilinin ilk dərslərini Qori seminariyasında almışdır. Böyük musiqi istedadına malik olan Üzeyir uşaqlıqdan xalq melodiylarına diqqətlə yanaşmış, onların zənginliyini dərinlən mənimsəmiş, biliyini daim artırmışdır. Lakin Ü.Hacıbəyovun musi-

<sup>1</sup> Sitat Abbas Zamanovun «Əməl dostları» kitabı üzrə gətirilir (Bakı, 1979, s.209–210).

<sup>2</sup> Elə orada.

<sup>1</sup> «İrşad», 1905, № 56.

<sup>2</sup> Elə orada, 1906, № 64.

qi inkişafında bəzən çox vacib mərhələ olan Peterburq konservatoriyasında oxuduğu vaxt unudulur. Bu dövr vaxt etibarilə çox uzun deyilsə də, əhəmiyyətinə görə çox dolğun və bəhrəli olmuşdur. Məhz professional biliklərin, təcrübələrin əldə edilməsinə görə Ü.Hacıbəyov bu dövrə borcludur.

Professor S.L.Ginzburq «N.A.Rimski-Korsakov və SSRİ xalqlarının milli musiqi mədəniyyəti xadimlərinin hazırlanması» məqaləsində yazırdı: «Peterburq konservatoriyasının özündə Rimski-Korsakovun tələbələri hələ müəllimlərinin sağlığında və vəfatından sonra milli musiqi mədəniyyətinin yeni nəsillərini tərbiyə edirdilər. Sonuncular arasında rus bəstəkarlıq məktəbinin ən yaxşı ənənələri əsasında professional təhsil almış şəxslər: ukraynalı Viktor Kosenko və Mixail Skorulski, litvalı Stasis Şimkus və Yuozas Tallaq Kelişa, estonlar Kirillus Krsek və Heyno Eller, ...azərbaycanlı Üzeyir Hacıbəyov və b. var idi».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyovun Peterburq konservatoriyasında təhsili məsələsinə professor S.L.Ginzburq xüsusi məqalə həsr etmişdir. Bu məqalədə o, belə yazır: «əvvəl Hacıbəyov bir il Moskvada oxumuşdur. Burada o, N.M.Laduxinin və N.K.Sokolovskinin rəhbərliyi altında pullu kurslarda harmoniyanı, solfecionu öyrənmişdir... Konservatoriyaya daxil olmaq üçün o, 1913-cü ilin yayında Peterburqa yola düşmüşdür. Ü.Hacıbəyovun nə üçün Peterburq konservatoriyasını seçdiyini başa düşmək çətin deyil. O bilirdi ki, məhz burada o vaxt çar Rusiyası xalqlarının əsas musiqi kadrları formalaşırdı. Yarıdıcılığında həmişə bəhrələndiyi N.A.Rimski-Korsakovun bu işdə xüsusi rolu ona məlum idi... Ola bilsin ki, Hacıbəyovun bu qərarını ondan əvvəl Peterburqdan qayıtmış, Azərbaycan teatrının inkişafı ilə fəal maraqlanan Əbdülrəhimbəy Haqverdiyev və Məşədi Əzizbəyov müdafiə etmişlər».<sup>2</sup>

Təəssüf ki, Ü.Hacıbəyov Peterburq konservatoriyasında az müddət olmuş, cəmi altı ay təhsil almışdır. Maddi çətinlik-

lər gənc musiqiçinin təhsilinə mane olmuşdur. Lakin bu kiçik müddət belə ona çox şey vermişdi. Bu müddət Ü.Hacıbəyov üçün çox məzmunlu, dolğun olmuşdu, başqa əldə edilən biliklərlə yanaşı, həm də «əşitmə təəssüratlarının zənginliyi» zəruri idi.

S.L.Ginzburq adını çəkdiyimiz məqaləsində yazırdı ki, «Peterburq konservatoriyasının əsas ənənələrindən biri musiqinin öyrənilməsi ilə dinlənilməsi arasında olan qırılmaz əlaqə idi. Ona görə tələbələr öz vaxtlarının bir hissəsini ən əvvəl konservatoriyanın daxilində, həm də xaricində konsertlər və opera tamaşalarına həsr edirdilər».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov üçün Peterburq konservatoriyasında oxumaq həm də daha geniş, estetik səbəblərə görə qiymətli idi. Azərbaycan musiqisini ümumxalq səhnəsinə çıxarmaq, onu ümumi qəbul edilmiş janrlarda zənginləşdirib, hamı üçün anlaşılıq etmək, Avropa və rus musiqisini isə xalqımıza çatdırmaq onun Peterburqda təhsil aldığı vaxt qarşısına qoyduğu dəqiq, düşünülmüş, məqsədəuyğun hərəkət proqramı idi. Peterburqdan Məcnunun ilk ifaçısı müğənni Sarabskiyə yazdığı məktub Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafı naminə yaşamaq və yaratmaq ehtiraslarıyla dolu idi. Ü.Hacıbəyov Sarabskiyə öz müqəddəs arzularından söz açırdı. O, özünü bütünlüklə elə musiqi teatrının yaranmasına həsr etmək istəyirdi ki, həmin teatr Azərbaycan xalqının sənətini layiqincə təmsil edərək hər hansı ölkədə müvəffəqiyyətlə çıxış edə bilsin.

Ü. Hacıbəyovun arzuları xəyal deyildi. Artıq o illərdə bəstəkar özünün «Arşın mal alan» musiqili komediyasını yazmış və əsər beynəlxalq miqyasda müvəffəqiyyət qazanmışdır. «Arşın mal alan» Azərbaycan musiqisinin bütün dünyanı dolanmış ilk qaranquşu adlandırmaq olar. 1911–1913-cü illərdə yazılmış bu musiqili komediyanın ilk tamaşası 1913-cü il oktyabrın 25-də Bakıda olmuşdur. Tezliklə operetta başqa dillərə tərcümə edilib səhnəyə qoyulmuşdu.

<sup>1</sup> Римский-Корсаков Н.А. Музыкальное образование. Л., 1959, с. 57.

<sup>2</sup> Гинзбург С.Л. Узсир Гаджибеков в Петербургской консерватории. Азәрб. SSR EA Xəbərləri, 1969, № 3, s. 100.

<sup>1</sup> Гинзбург С.Л. Узсир Гаджибеков в Петербургской консерватории. Азәрб. SSR EA Xəbərləri, 1969, № 3, s. 100.



Zaqafqaziyada böyük şöhrət qazanan «Arşın mal alan» həmin il rus dilinə tərcümə edilmiş və rus səhnəsində də qoyulmuşdur.<sup>1</sup>

«Arşın mal alan»ın şöhrəti bütün Şərqi yayılmış, Avropa və Amerikaya çatmışdı. İranda və Türkiyədə milli musiqi teatrlarının yaranmasına əhəmiyyətli təsir göstərmişdir.

Bəstəkarın operettalarının şöhrət xəritəsi geniş miqyaslı olmuşdu. Həmin əsərlərin böyük müvəffəqiyyəti müxtəlif xalqların sənətkarlarını bu əsərlər haqqında fikirlər söyləməyə sövq etmişdi.

Ü.Hacıbəyovun musiqili komediyaları haqqında maraqlı fikirlər söyləmiş sənətkarlardan biri də Rəşad Nuri Güntəkindir.

Məşhur türk romançısı Rəşad Nuri Güntəkin ölkəmizdə böyük şöhrət tapmış «Çalıquşu», «Damğa», «Dodaqdan qəlbə», «Yaşıl gecə» və s. romanların müəllifidir. O, həm də görkəmli dramaturq, tənqidçi, lüğət və antologiya tərtibatçısı olmuşdur. Rəşad Nuri Güntəkinin böyük bəstəkarımızın əsərləri haqqında fikirləri çox maraqlı və qiymətlidir. Həmin fikirlər Rəşad Nurinin 1919-cu ildə «Böyük məcmuə» adlı türk sənət jurnalında dərc olunmuş məqaləsində öz əksini tapmışdır. «Azərbaycan teatri» adı ilə nəşr edilmiş bu məqalə Azərbaycan artistlərinin Türkiyədəki qastrol tamaşaları münasibətilə yazılmışdır.

«Arşın mal alan» və «O olmasın, bu olsun» musiqili komediyalarına həsr olunmuş bu məqalə Hacıbəyövşünəslığa məlum deyildi.

Rəşad Nuri məqaləsini aşağıdakı sözlərlə başlayır:

«İki aya yaxın bir zamandan bəri şəhərimizdə qonaq olan Azərbaycan teatrlarının, xüsusilə iki nöqtəyi nəzərdən əhəmiyyətə layiq bilirik. Bu kampaniya əvvəla qonşuluqda yaşayan və son illərdə böyük bir mənəvi inkişaf istedadı göstərən... bir millətin həyatı haqqında bizə bir fikir verəcəkdir. Bir millətin mədəni səviyyəsini, kamalını, olan istedadını tə-

yin etmək üçün ən əvvəl ölçü mədəni və bədii müəssisələrin olması bir qayda kimi qəbul edilmişdir buna görə də biz Azərbaycanın teatri haqqında məlumat almış, oradakı həyatın digər səhifələri içində gözəl bir istedadlar vasitəsi əldə etmiş olacağıdır ki, bu teatrların ikinci əhəmiyyəti də bundadır».<sup>1</sup> Rəşad Nuri Ü.Hacıbəyovun musiqili komediyalarını təsvir edərək belə yazır: «Arşın mal alan», yaxud «Məşədi İbad» operettalarına baxınız. Mövzularda heç bir fəvqəladilik yoxdur. Fəqət bizim tənəkə, zopa və küfr ilə heyvan sürüsü sövq edər kimi çığır-bağır ilə idarə etdiyimiz səhnələri onlar nə gözəl nəğmələr, nə şəyani-diqqət mülahizələr, nə səmimi lətifələrlə doldurmuşlar».<sup>2</sup>

Məqalə müəllifi yazır ki, bu əsərlərdə bugünkü həyatdan, onun xüsusiyyət, adət və ehtiraslarından çox şey var. «Məsələn, Məşədi İbaddan mütəmadiən pul çəkənlər öz məslək və məşrəblərinin xüsusiyyətlərinə sadıq qalır. Qəzetçi lehdə, yaxud əleyhdə şantac təhdidləri ilə məqsədinin təminə çalışır. Qəzetin və qəzetçinin yeni cəmiyyətdəki rolunu biz düşünənədək onlar teatrlarına salmışlar».

Rəşad Nuri Ü.Hacıbəyov operettalarının müsbət cəhətlərindən birini də xarakterlərin tipik cizgilərə malik olmasında, obrazların gözəlliyi və sadəliyində görür.

O, Ü.Hacıbəyovun komediyalarını, onların yumor səviyyəsini böyük fransız komediyanəvisi Molyerin əsərləri ilə müqayisə edir: «Azərbaycan komediyalarında Molyerin əsərlərini düşündürən sadə və mətin bir mizah vardır». Bu sözlərin məhz Rəşad Nuri tərəfindən söylənilməsi xüsusilə diqqətəlayiqdir. Çünki o, fransız ədəbiyyatını ötəri bilən şəxs deyil. Bu ədəbiyyatın və fransız dilinin dərin bilicisi, mütəxəssisi idi. Rəşad Nuri fransız ədəbiyyatının bir çox görkəmli nümunələrini türk dilinə tərcümə etmişdir.

Böyük şair Nazim Hikmət Rəşad Nuri haqqında yazırdı: fransız ədəbiyyatı və şəxsən Alfons Dode, Anatol Frans, Emil

<sup>1</sup> Rəşad Nuri Güntəkin. Azərbaycan teatri. Türk sənət jurnalı. Böyük məcmuə. İstanbul, 1919, № 1.

<sup>2</sup> Elə orada.

<sup>1</sup> Bax: İbrahimova R. «Arşın mal alan» dünyanı gəzir. «Azərbaycan» jurnalı, 1968, №12, s. 199.

Zolya kimi yazıqlar ona böyük təsir göstərmişdilər. Bütün bunları nəzərə alaraq Rəşad Nurinin Azərbaycan komediyalarına verdiyi qiymət, onları Avropa ədəbiyyatının klassik nümunələri, o cümlədən Molyer pyesləri ilə müqayisə etməsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Doğrudur, Rəşad Nuri onu da qeyd edir ki, bu komediyalara Avropa sənəti nöqtəyi-nəzərindən baxmaq düzgün olmazdı. Uzun tarixi olan yüksək Avropa teatr sənəti nöqtəyi-nəzərindən baxdıqda gənc Azərbaycan teatrının müəyyən kəsir cəhətləri görünür. «Fəqət, səfvət və sədəlik bu əksiklikləri emal etdirən və unutturən məziyyətdir».

Azərbaycan komediyalarının başqa bir mühüm məziyyətini Rəşad Nuri onların realizmində görür: «Sənət əsəri üçün şərt olan həyat, həm də bugünkü şəkildə Azərbaycan əsərlərində mövcuddur». Yazıçı komediyaların dili üzərində də xüsusi dayanır. Onun fikrincə, Ü.Hacıbəyov komediyalarının dili canlı və duzlu xalq dilidir.

Rəşad Nurinin məqaləsi Azərbaycan teatrına və Ü.Hacıbəyovun iki komediyasına həsr olunsa da, adı bir resenziya deyil. Bu məqalədə müəllif böyük bəstəkarın komediyalarından çıxış edərək daha geniş estetik ümumiləşdirmələrə də müraciət edir.

O, sənətdə millilik və beynəlmillik məsələsinə dair maraqlı mülahizələr söyləyir. «Teatr qaydaları və çərçivəsi etibarilə ümumi və beynəlmilləl bir sənətdir. Fəqət ruhu etibarilə mütləq doğulduğu və aid olduğu mühitin qoxusuna malik olmaq, oradakı həyatla yaşamaq iqtidarındadır. Hər məmləkətin əlaqədar edə biləcək və başqa millətlərə aid əsərləri təqlidindən doğacaq əsərlər də məqbul ola bilər. Fəqət əsil sənət tamaşanın ümumi və beynəlmilləl qaydalarına riayətkar qalmaqla bərabər bütün şirəsini öz torpağından alır. Bu etibarla Azərbaycan teatri hər yaşayan mövcud kimi böyüklərə və təkamül etməyə namizəd bir sənətdir».

Göründüyü kimi, hələ o dövrdə Rəşad Nuri Ü.Hacıbəyov sənətinin ən əsas cəhətlərindən birini – doğma zəminlə bağlılıq və eyni zamanda başqa xalqlara anlaşılıqlı olmaq prinsipini düzgün qiymətləndirmişdi.

Rəşad Nurinin «Arşın mal alan» və «O olmasın, bu olsun» operettaları haqqında məqaləsi istər musiqi tariximizi, istərsə də beynəlxalq mədəni əlaqələrin tədqiqatı üçün böyük əhəmiyyətə malikdir.

«Arşın mal alan»ın və «O olmasın, bu olsun»un populyarlığı haqqında danışdıqda onu da əlavə etmək lazımdır ki, bu əsərlər dəfələrlə həm vətənimizdə, həm də onun hüdudlarından çox uzaqlarda ekranlaşdırılmış və həqiqətən beynəlxalq şöhrət qazanmışlar.<sup>1</sup>

Artıq inqilabdan əvvəlki illərdə böyük şöhrət qazanmış «Arşın mal alan» sovet dövründə özünün tərəvətini və gözəlliyini itirməmişdi. Doğrudur, bu komediyada gülüş hədəfinə alınan köhnə adətlər keçmişdə qalsalar da, Ü.Hacıbəyovun əsəri bizim böyük ölkənin səhnələrini gəzərək Moskvada (Stanislavski və Nemiroviç Dançenko adına musiqi teatrında), Rostov-Donda, Simferepolda, Saratovda, Tartuda, Orta Asiya respublikalarında, Zaqqaziyada və b. yerlərdə tamaşaya qoyulmuşdur. İkinci dünya müharibəsindən sonra «Arşın mal alan»la Çin, bolqar, uyğur tamaşaçıları tanış olmuşlar. Müvəffəqiyyətli tamaşalardan biri Polşa tamaşası idi ki, «Çadra altında məhəbbət» adlanırdı. Artıq «Arşın mal alan» komediyasının qəhrəmanları 70-dən artıq dildə Ü.Hacıbəyovun təkrarsız musiqisini ifa edirlər.

Əlbəttə ki, Ü.Hacıbəyovun operettalarının beynəlxalq şöhrəti inqilabdan əvvəlki Azərbaycan mədəniyyəti üçün xarakter hadisə deyildi. Yalnız inqilab Ü.Hacıbəyovun və digər Azərbaycan bəstəkarlarının qarşısında respublikanın musiqi həyatını keyfiyyətcə yeni pilləyə qaldırmaq məsələsini qoydu. Azərbaycan xalqı bəşəriyyətin musiqi mədəniyyətinin ən yaxşı nailiyyətlərinə nail olmalı idi.

Sovet hakimiyyətinin qurulmasının ehtə ilk illərindən Ü.Hacıbəyov bu məsələlərin həllində fəal iştirak edir. Onun qarşısında bir bəstəkar və musiqi xadimi kimi böyük və mü-

<sup>1</sup> İlk dəfə «Arşın mal alan» 1917-ci ildə Bakıda, ikinci dəfə 30-cu illərdə ABŞ-da, üçüncü və dördüncü dəfə 1945 və 1965-ci illərdə sovet Azərbaycanında ekranlaşdırılmışdı. 1918-ci ildə «O olmasın, bu olsun» Yaltada ekranlaşdırılmışdı. İkinci dəfə bu komediya 1957-ci ildə Bakıda ekran həyatı almışdı.

rəkkəb vəzifələr dayanmışdı. Yeni musiqi janrlarının yaranması, Azərbaycan musiqisinə əvvəldə olmayan musiqi formalarının daxil edilməsi, Avropa musiqi mədəniyyətinin qavranılması, musiqi maarifinin təşkili və inkişafı - bütün bu məsələlər düzgün və yaxşı düşünülmüş həllini tələb edirdi.

İnqilabdan əvvəlki bu məsələlər şəxsi təşəbbüs kimi həll olunurdu. Ü.Hacıbəyov və onun həmdostları çətinliklərə və müqavimətə rast gəlir və onların fəaliyyəti müəyyən dərəcədə qeyri-mütəşəkkil xasiyyət daşıyırdı.

Sovet dövründə yazdığı elə birinci məqalədə Ü.Hacıbəyov milli musiqi qarşısında dayanan məsələləri sistemləşdirir və müəyyənləşdirir.

Ü.Hacıbəyov 1921-ci ildə «Vəzifəyi-musiqiyəmizə aid məsələlər» məqaləsində yazır: «Azərbaycanda vəzifəyi-musiqi icrasını boyunlarına almış olan adamlar və idarələr qarşısında bir neçə məsələlər vardır ki, onun həlli üçün ən müasir bir zaman varsa, o da yaşadığımız bu zamandır... O məsələlər hansılardır: Bizim fikrimizcə, o məsələlər bunlardır:

1) vəzifəyi-musiqiyənin ümumi surətdə və cümhuriyyət əndazəsində icrası;

2) Şərq musiqisindən ibarət olan milli musiqimizin tərəqqisi yolunda elmi və fənni, nəzəri və əməli surətdə çalışmaq əmri;

3) Ümumi musiqi sənətinin Azərbaycan türkləri arasında nəşr və təmininə həqiqi çarələr axtarmaq».<sup>1</sup>

Gördüyümüz kimi, milli musiqinin inkişaf məsələlərini Ü.Hacıbəyov əvvəlki kimi beynəlmiləl musiqi əlaqələri və təsirləri məsələlərindən ayrıca həll etmir. Bu iki məsələni o, birbirindən ayırmamış, vəhdətdə həll edir: «Azərbaycan türkləri ümumi musiqini elm və sənətimizdə öyrənməlidirlərmə, yoxsa buna heç bir ehtiyac hiss edilməyib, yalnız Şərq musiqisi ilə işiğal etmək kifayətmiş? Digər ibarə ilə biz Azərbay-

can türklərinə «Ala franga», yaxud bizlərdə «Yevropeyski» deyilən musiqini də öyrənmək lazımdırmi?»<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov bu suala belə cavab verir: «Bəli, lazım və vacibdir; yəni o qədər vacibdir ki, bizim öz musiqimizin tərəqqisi bundan asılıdır».

Ü.Hacıbəyov qeyd edir ki, musiqi sahəsində yaranmış mədəni zənginlikləri bilmədən özünü savadlı müasir musiqiçi hesab etmək olmaz. Heç bir mədəni millət ümumi və beynəlmiləl xasiyyəti olan dünya mədəniyyətinin nailiyyətlərinə biganə qala bilməz.

Ü.Hacıbəyov belə yazır: «Azərbaycanda türk əhalisi arasında musiqi təhsilini yaymaq istərkən, Bax, Motsart, Bethoven kimi musiqi dahilərinin əsərlərini ondan gizlətsək, biz məqsədə nail olarıq».<sup>2</sup>

Bu fikri inkişaf etdirərək, Ü.Hacıbəyov belə nəticəyə gəlir: «Ümumi musiqi sənətini öyrənərkən, öz milli musiqimizin tərəqqisinə böyük-böyük xidmətlər etmiş oluruq...

Lakin Ü.Hacıbəyov Avropa musiqi mədəniyyətini yalnız bilik əldə etmək məqsədi ilə irəli sürmürdü. Bu məsələni o, daha dərinə, dialektik həll edirdi. Həmin məqaləsində bəstəkar qeyd edir ki, Avropa musiqisinin, ifaçılıq texnikasının, not sisteminin öyrənilməsi üçün də lazımdır və bunu o, tutarlı misallarla isbat edir.

Millilik və beynəlmiləllik problemini Ü.Hacıbəyov dünya və milli mədəniyyətlərin nailiyyətlərinin üzvi sintezi kimi başa düşürdü.

\* \* \*

Ü.Hacıbəyovun millilik və beynəlmiləllik, ənənə və novatorluq problemlərinə aid görüşləri, onun ümumiyyətlə musiqi-estetik görüşləri kimi, həmişə inkişaf etmiş və dəqiqləşmişdir.

Ü.Hacıbəyov bütün sovet xalqlarının incəsənətinin inkişafını böyük maraqla izləyir və onu özünün «Bir-birimizdən öy-

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Vəzifəyi-musiqiyəmizə aid məsələlər. Əsərləri, II c., s. 199

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycanın musiqi-maarif məsələləri. Azərbaycanın musiqi sənəti haqqında. Bakı, 1996, s. 27.

<sup>2</sup> Elə orada.

rənək» qanadlı ifadəsi ilə müəyyənləşdirir. Böyük bəstəkar bu illərdə nədən yazırsa-yazsın, rus xalqının zəngin musiqi incəsənətinin təsirindənmi, Çaykovskidən səmərəli dərs almaqdanmı, Slavinski və Şatkovskinin simfonik ansamblının və yəhudi xor dəstəsinin əhəmiyyətindənmi, Moskvada özbək sənətinin dekadasındanmı və ya üç Zaqafqaziya xalqlarının ənənəvi musiqi əlaqələrindənmi – o, hər yerdə problemləri geniş ictimai miqyasda qoyur.

İnqilab və inqilabdan sonrakı ilk illərdə Ü.Hacıbəyov özünün musiqi-publisistik fəaliyyətində əsasən Azərbaycan musiqisinin və yaxud «Şərqi musiqisinin» inkişafı ilə əlaqədar problemlər qoyurdu. Sonralar Ü.Hacıbəyov bütün çoxmillətli Sovet musiqisinin kateqoriyaları ilə düşünür və işləyir. O, Sovet musiqisinin inkişafında yalnız müsbət, mütərəqqi cəhətləri deyil, onun inkişafına mane olan cəhətləri də göstərir. Bir daha özünün dərin əqidəsinə əsaslanaraq, Ü.Hacıbəyov qeyd edirdi ki, milli incəsənət əsərləri bütün xalqlara aydın, ümumbəşəri olmalıdır və təəssüflə göstərir ki, «Gürcüstan, Ermənistan və Azərbaycan bəstəkarlarının heç də hamısı əsil milli əsərlər yarada bilməmişlər. Simfoniya bir çoxunda xalq intonasiasına etinasızlıq nəzərə çarpır, bu isə labüd olaraq mücərrəddiyə, bədii dilin kifayət qədər ifadəli səslənməsinə gətirib çıxarır».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov hesab edirdi ki, bu nöqsanların aradan götürülməsinin ən təsirli üsulu yaradıcı təcrübə ilə bir-birini tanış etmək, milli respublika bəstəkarlarının yaradıcılıqlarını diqqətlə və ciddi öyrənməkdir (Ü.Hacıbəyov bu nəticəyə 1944-cü ildə Tbilisidə keçirilən Zaqafqaziya respublikalarının musiqi dekadasından sonra gəlmişdir). Ü.Hacıbəyov bu sahədə olan nöqsanların göstərilməsini lazım bilirdi: «İncəsənət məsələlərini Ümumittifaq miqyasında araşdırmalı olan «Sovetskoye iskusstvo» qəzeti əslində ancaq paytaxtın musiqi həyatını (həm də qeyri-inandırıcı və natamam) əks etdirir. Qəzetin əməkdaşları, mən deyərdim ümumittifaq miqyasında

fikir söyləməyi hələ öyrənməmişlər, onların fəaliyyət dairəsi əsasən rayon miqyasından geniş deyildir, yaradıcılıq dünyagörüşü məhdud, məlumatları bəsitdir.

«Sovetskoye iskusstvo» qəzetinin sovet operası məsələlərinə dair demək olar ki, bütün yazıları Dzerjinskinin, Çişkonun, Jelobinskinin... əsərlərinə aiddir. Guya sovet klassik operasının yaradılması üzərində işləyən bəstəkarlar ancaq bunlardan ibarətdir!..

«Sovetskoye iskusstvo» qəzeti milli operanın inkişafına dair prinsiplial yaradıcılıq məsələlərinin üstündən daim sükutla keçir (milli operaları ancaq dekada günlərində yada salır). Qəzet, ətraflı materiala malik olmasına baxmayaraq, ilk Azərbaycan operasının ənənəvi yubileyini qeyd etməyi özünə layiq bilməmişdir».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyovun bu iradə şəxsi faktdan doğan kiçik inciklikdən irəli gəlmirdi. Bunun arxasında bəstəkarın dərin əqidəsi dayanmışdı: SSRİ xalqlarının musiqi mədəniyyətlərindən hər biri ümumi Sovet musiqi incəsənətinin tərkib hissəsidir.

«Biz azərbaycanlılar musiqi incəsənətimizi elə inkişaf etdirməliyik ki, bizim böyük İttifaqın bütün xalqları görsünlər ki, Azərbaycan musiqisinin inkişafı Sovet musiqi incəsənətinin, bütünlüklə musiqi mədəniyyətinin inkişafıdır».

Bəstəkarın bu mühüm fikri xalqlıq və beynəlmilləlik problemlərinə dair görüşlərində yeni və daha yüksək mərhələdir.

Ü.Hacıbəyovun aşağıdakı fikri də ümumiləşdirici xasiyyət daşıyır: «Sovet sənətkarları xalqdan öyrənməli, xalq musiqi yaradıcılığının tükənməz sərvətindən istifadə etməlidir.

Musiqi dilini zənginləşdirmək, yeni bədii ifadə vasitələri tapmaq zəruridir».

«Bir neçə il bundan əvvəl Romen Rollan demişdir:

Sovet İttifaqında yaşayan bütün millətlərin xalq yaradıcılığının canlı və dərin mənbəyindən qidalanan incəsənəti

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Cəsarətlə yaratmalı, məhsuldar işləməli. «Bakinskiy raboçiy», 7 yanvar 1945.

<sup>1</sup> Гаджибеков У. Пути советской оперы. «Советская музыка», 1939, №5, с. 20 21.

qarşısında böyük bir dövr açılır». Ü.Hacıbəyov yazırdı ki, «Həmin dövrün şəfəqləri sökülməyə başlamışdır».<sup>1</sup>

Azərbaycan musiqisinin canlı təcrübəsi və ən əvvəl Ü.Hacıbəyovun özünün təcrübəsi bu estetik prinsiplərin, o cümlədən millilik və beynəlmiləçiliyin sabitliyini və doğruluğunu təsdiq etdi.

Sonralar Q.Qarayev, F.Əmirov kimi Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri ümumdünya şöhrəti tapdılar.

Azərbaycan incəsənəti əsrin ən qabaqcıl musiqi mədəniyyətini qavramış və öz milli sifətini də itirməmişdir.

Əlbəttə, Azərbaycan musiqisinin inkişafının müasir mərhələsində millilik və beynəlmiləçiliyin, ənənə və novatorluğun konkret formada həlli Ü.Hacıbəyovun yaratdığı illərdəkindən fərqlidir. Lakin Ü.Hacıbəyov estetikasının əsas prinsipləri dəyişməz qalır. Bəstəkar özü bu haqda belə deyir: «Bu mürəkkəb problemin həllinə dair hər hansı resept vermək olmaz. Hər şey bəstəkarın istedadından, həvəsindən və sənətkarlığından asılıdır».<sup>2</sup>

Üzeyir Hacıbəyovun bu qiymətli fikri ilə biz onun görüşlərində və yaradıcılığında millilik və beynəlmiləçilik problemlərinin araşdırılmasını bitiririk.

## SON SÖZ

### YEKUN VƏ NƏTİCƏLƏR

Son yekun sözumüzü biz müasir dövrdə Azərbaycanın musiqi elminin, musiqişünaslığının böyük alimi, musiqi elmi sahəsində ilk akademiki Üzeyir Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» elmi əsərindən başlamaq istəyirik. İlk növbədə ona görə ki, musiqi elimimizi bu fundamental əsərsiz təsəvvür edə bilmirik, həm də bu elmi əsər sanki orta əsr risalələrinin təbii davamıdır. Ona görə də «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları»-ni biz yeni dövrün risaləsi adlandırsaq heç də yanlışlarıq. Bu kitabda həm orta əsr risalələrinin problemləri və xüsusiyyətləri, həm də sonrakı risalələrin əməli praktiki əhəmiyyəti bir yerdə cəmləşir. Beləliklə, biz Səfiyyəddin Urməvidən Üzeyir Hacıbəyova qədərki musiqi elimimizin yolunu izlədikdə, belə nəticəyə gəlirik ki, «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» əsəri yeni dövrdə, yeni mərhələdə, müasir musiqişünaslıq baxımından orta əsr risalələrində qoyulan bir sıra problemləri davam etdirir, açıqlayır. Məsələn, «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» əsərinin məzmununu yada salaq, onun orta əsr risalələri ilə ümumi olan bəzi cəhətlərini və problemlərini göstərək. Tarixi məlumat hissəsi, səs sistemi, tetraxordların birləşmə üsulları, Azərbaycan ladları səs qatarlarının qurulma və əmələ gəlmə qaydaları, Azərbaycan ladlarında musiqi bəstələmək qaydaları, xalis kvartalar və kvintalar quruluşu, Azərbaycan musiqisinin ritmik xüsusiyyətləri və sair problemlər necə də orta əsr risalələrində qoyulan problemlər ilə səsleşir, onların sanki təbii davamı olur. Əlbəttə, bu xüsusi tədqiqat mövcuddur və biz gələcək işlərimizdə bununla məşğul olmaq fikrindəyik.

<sup>1</sup> Гаджибеков У. Пути советской оперы. «Советская музыка», 1939, №5, с. 20.

<sup>2</sup> Hacıbəyov Ü. Cəsarətlə yaratmaq, məhsuldar işləməli. Əsərləri, II c., s. 341.

«Kitabül-ədvar»da və «Azərbaycanın xalq musiqisinin əsasları»nda verilən lad sistemini tutuşdurmaq, onlar arasında ümumiliyi və fərqləri müşahidə etmək maraqlı problemlərdəndir.<sup>1</sup>

Onu da deyək ki, tədqiqatımızın böyük şəxsiyyətləri olan Səfiəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağai və həm də Mir Möhsün Nəvvab haqqında bizim ilk məlumatımız və tanışlığımız məhz «Üzeyir Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» kitabı vasitəsi ilə olmuşdur. Ü.Hacıbəyovun kitabında bu alimlər haqqında onun dediyini bir daha xatırlayaq: «Yaxın Şərq xalqları musiqisinin nəzəri və əməli inkişafı tarixində başlıca yeri dünyada məşhur olan iki nəfər Azərbaycan alimi, nəzəriyyəçisi, musiqişünas tutur. Səfiyəddin Əbdülmömin ibn Yusif əl-Urməvi (XIII əsr) və Əbdülqadir Marağai (XIV əsr).

Azərbaycanın XIX əsr alim və musiqişünası Mir Möhsün Hacı Seyid Əhməd oğlu Qarabaği (Şuşadan), özünün «Vüzuhül-ərqam» (musiqi istilahlarının şərh) adlı kitabında yuxarıda göstərilən alimlərin əsərlərinə istinad edərək Yaxın Şərq xalqlarının qədim musiqisindən bəhs edir».<sup>2</sup>

Qeyd etmək istərdik ki, biz Səfiyəddin Urməvinin «Kitabül-ədvar» ilə məşğul olmaq qərarına gəldikdə, yenə də Üzeyir bəyin təşəbbüsü ilə 1940-cı illərdə onun İstanbul Nuri Osmaniyyə kitabxanasından gətirdiyi bu əsərin fotosurəti bizim üçün əsas mənbə oldu. Bizim Səfiyəddin Urməvinin yaradıcılığı üzərində işimiz məhz bu mənbədən başladı. Bu kiçik girişdən, daha doğrusu son sözdən sonra biz tədqiqatımızda hansı yekun və nəticələrə gəldiyimiz barədə məlumat vermək istəyirik. Ən əvvəl onu deyək ki, illər boyu, bəlkə də əsrlər boyu aktual olan bu mövzunun işimizdə təhlili və təd-

qiqi nəticəsində XIII əsrdən ta XIX və XX əsrə qədər Azərbaycan musiqi elminin geniş mənzərəsi, panoramı açılmış, onun inkişafının əsas dövrləri, etaplari, mərhələləri müəyyənləşdirilmiş və göstərilmişdir. Bu dövrlərdə yaşayıb yarıdan böyük musiqi alimlərinin həyatı və yaradıcılığı da araşdırılmışdır. Araşdırma ilə ilkin tanışlıqdan belə nəticə hasil olur ki, tədqiqatın ən vacib, mürəkkəb, az tədqiq olunmuş və böyük hissəsi Səfiəddin Urməvinin elmi irsinə həsr edilmiş birinci hissəsidir. Üç fəsildən ibarət bu bitmiş tədqiqatın həm bizim işimiz üçün, həm də güman edirik ki, ümumən Azərbaycan musiqişünaslığı üçün əhəmiyyəti bəllidir. Bu hissədə ilk dəfə Səfiyəddin Urməvinin musiqi haqda iki fundamental risalələri «Kitabül-ədvar» və «Şərəfiyyə»si əlyazma nüsxələri əsasında fəsil-fəsil araşdırılıb təhlil edilmişdir. Bu risalələrdə nəzəri problemlərin müxtəlifliyi və mürəkkəbliyi, xüsusilə də «Şərəfiyyə»də musiqi ilə bağlı münasibətlərin, nisbətlərin, hesablamaların mürəkkəbliyi, cədvəllərin çoxluğu onu qavramağı, mənimsəməyi çətinləşdirir. İndi birinci üç fəsildə araşdırılan nəzəri, praktiki, estetik problemləri yekunlaşdıraraq aşağıdakı nəticələrə gəlirik. Risalələrdə araşdırılan ilk problem olan ton (nəqamə) nəzəriyyəsini S.Urməvi zənginləşdirmiş, musiqi sadasını başqa səslərdən ayıraraq, onun yüksəkliyini başqa bir səsə yüksəkliyi ilə müqayisədə ölçmək mümkün olduğunu qeyd etmişdir. Bu şərtlərsiz isə heç bir səsə musiqi kompozisiyanın fənni ola bilmədiyini vurğulamışdır.

Səfiyəddin Urməvi «Sistemçilər məktəbi»nin banisidir. Onun bu günə qədər öz əhəmiyyətini itirməyən böyük nailiyyəti Azərbaycanın və eləcə də ümumən Şərqi səs sisteminin qaydaya, bir sistemə salınmasından ibarət idi. Urməvi səsə ən kiçik bölgələrini bir səsə birləşdirərək, onların iki mücənnəb və bakiyə, yəni limma, limma və komma kimi ciddi bir sistemdə birləşdirmişdir. Alimin qurduğu və təklif etdiyi 17 pilləli səs qatari özündə həm Pifaqor və həm də natural sistemlərin xüsusiyyətlərini birləşdirib uyğunlaşdırmışdı. Bu sistemə əsaslanaraq Urməvi 12 dairə və 6 avazın səs qatari qurmuş və oxuculara təqdim etmişdir. Həm də qeyd

<sup>1</sup> Bu problemə bizim «Musiqi dünyası»dərqisində (2005, №3-4) «S.Urməvinin «Kitabül-ədvar» ilə Ü.Hacıbəyovun «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» adlı məqaləmiz həsr olunmuşdur. Məqalə Tehrandə 2005-ci ilin yanvarında keçirilən və Səfiyəddin Urməviyə həsr olunmuş beynəlxalq kongressdə bizim etdiyimiz məruzə əsasında yazılmışdır.

<sup>2</sup> Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, Azərb. EA, 1950, s.14.

edilməlidir ki, bu səs qatarının diapazonu oktavadan artıq deyildi.

Əlbəttə, Urməvinin yaradıcılığında bütün araşdırılan problemlərin mərkəzində Şərqi musiqisinin lad sistemi dururdu. Səfiyyəddin əsərlərində on iki ənənəvi laddan, onların intonasion əsaslarından, tetraxord və pentaxord kimi özəklərdən bəhs etmiş, intervalları nəzəri cəhətdən müəyyən etmiş, onların keyfiyyətini göstərmiş və qrafik şəkillərini çəkmişdir.

Urməvi ilk dəfə musiqi nəzəriyyəsinə daur, dairə, dövr anlayışını gətirmiş ki, bu daha sonralar işlənən məqam, muğam terminlərinə uyğun olmuşdur.

Biz «Kitabül-ədvar» risalesində Urməvinin verdiyi yeddi sxem cədvəli bir-bir açaraq, oxuculara təqdim etmişik. Bu verdiyimiz cədvəllərdə Şərqi musiqi nəzəriyyəsində mövcud olan 84 dairənin səs qatırı verilmişdir. Lakin qeyd etmək istərdik ki, bu dairələrin hamısı təcrübədə işlənmək üçün yararlı deyil, yalnız real yaradıcılıq təcrübəsində hansı ladin daha çox həyatiliyi və rolu müəyyənləşirdi. Təcrübədə Urməvi 84 dairənin içindən yalnız özünün 12 ladinı və 6 avazını seçmişdi, biz də bunları alimin 17 pilləli qamması daxilində sizə təqdim etmişik. Müəllifin verdiyi lad birləşmələri arasında artıq o zaman bir çox şöbələrin səs qatırı mövcud idi, lakin o vaxt Səfiyyəddin onları ayrı qruplara ayırmamışdır. 6 avaz isə artıq o dövrdə əsas muğamlardan törəmə kimi mövcud idi və alim risalesində onların cədvəlini vermişdir.

Nəticələrdən biri kimi Urməvinin «Kitabül-ədvar»da öncə intervallarda, sonra isə laddarda irəli sürdüyü çox vacib dissonanslıq haqqında nəzəriyyəsidir ki, buna nə onun özündən əvvəlki alimlərdə, nə də sonrakılarda rast gəlmirik. Urməvi «Kitabül-ədvar» risalesində həmçinin laddların paralelliyinə aid bir fəsil həsr etmiş və maraqlı dairə təqdim etmişdir, laddların transpozisiyasına aid fəsildə isə o kvartaların zəncirindən ibarət xüsusi cədvəllər gətirmişdir. Səfiyyəddin Urməvi hər iki risalesində orta əsrin mühüm problemlərindən biri kimi (iqa) haqqında nəzəriyyəyə xüsusi yer ayırmışdır. Məlumdur ki, bu problemlə Urməviyə qədər Şərqi bir sıra böyük alimləri Əl-Kindi, əl-Fərabi, İbn-Sina və başqaları

məşğul olmuş, onun funksional mahiyyətini və ritmik formullarını müəyyən etmişlər. Səfiyyəddin risalesində onların nəzəriyyəsinə inkişaf etdirmiş və hər iki risələdə özünün ritm anlayışının tərifini vermişdir, onun musiqidə əhəmiyyətini göstərmiş, ritmi «əruz» şer vəznə, onun («səbab, vətəd, fasilə» kimi) hissələri ilə əlaqədə göstərmiş, qədim ritm növləri üzərində dayanaraq onları açmış və dairələrini vermişdir.

Maraqlı və əlamətdardır ki, S.Urməvi «Kitabül-ədvar»ın bəzi nüsxələrində Məmmədşah adlı Azərbaycanlının rübab musiqi alətində musiqimizin üslubuna müvafiq olan oricinal bir «Çahar zərb» ritmini ixtira etdiyini göstərmiş və onu şərh etmişdir.

Səfiyyəddin Urməvinin «Kitabül-ədvar» əsərində çox vacib nəzəri problemlərlə yanaşı müəllif təcrübədə də mühüm olan məsələ və problemləri araşdırmışdır. Risalənin elə son 15-ci fəslə qeyd etdiyimiz kimi «Musiqi təcrübəsinin başlanğıcı» adlanmış və müəllif burada XIII əsrin dörd melodiyasını ifa etmək və nota yazmaq qaydasını başa salmışdı.

Məlum olduğu kimi, alim Əbcəd hərfləri ilə melodiyanın ucalığını, rəqəmlərlə isə ritmini, onun vurğularını (nəkra) qeyd etmişdir. Bu melodiyanın rəmzlərinin açılması ilə, tədqiqatda göstərdiyimiz kimi, həm Qərbin, həm də Şərqi alimləri məşğul olmuşlar. Onlardan ingilis alimi H.C.Farmeri, fransız alimi B.R.D'Erlanjeni, bizim alimlərdən Ə.Bədəlbəyli, özbək alimi İ.R.Rəcəbovu, ərəb alimlərindən A.Əl-Bəkrini, N.M.Ər-Rəcəbi göstərmişik. Biz bu alimlərin açmalarını, təhlil etdikdən sonra belə qənaətə gəldik ki, onlar arasında müəyyən fərqlərin olmasına baxmayaraq, biz işimizdə bunların hamısından istifadə edərək onlardan nümunələr təqdim edək və onların, həm də özümüzün etdiyi açmalar ilə oxucuları tanış edək.

Qeyd edək ki, S.Urməvidən sonra gələn alimlər ta XVI əsrə qədər bu yazı not sistemindən geniş istifadə etmişlər.

«Kitabül-ədvar»ın bir sıra fəsilləri praktiki əhəmiyyət kəsb etmişdir, lakin alim onları nəzəri problemlərlə elə vəhdətdə vermişdir ki, onları ayırmaq da çətindir, məsələn, ud aləti və onda dairələrin ifası, udun qeyri-adi, yəni kvartal olmayan

köklənməsi və iki simli alətlərdə çalma qaydaları və imkanları ilə bağlı fəsillər bu səpgidəndir.

«Kitabül-ədvar»ın fəsilləri dediyimiz kimi Şərq musiqisinin əsasən nəzəri problemlərinə həsr edilmişdir. Lakin onların arasında ladların, muğamların emosional təsirindən bəhs edən hissələr də vardır. Hər ladin insanın qəlbinə müxtəlif cür təsiretmə qüvvələrindən danışdıqdan sonra, alim həmin fəsildə mühüm məsələyə hər ladin ona uyğun olan şərlə bağlılığı məsələsinə də toxunmuşdu. Bildiyimiz kimi, bu məsələlər orta əsr risalələri üçün ənənəvi idi. Səfiyyəddin Urməvi özünün elmi-nəzəri cəhətdən çox mürəkkəb risaləsi olan «Şərəfiyyə»də öz nəzəri axtarışlarında tam müstəqil hərəkət edərək, sələflərindən bir şey götürməmişdir. Bunu ingilis alimi Corc Farmer xüsusi olaraq vurğulamışdır. C.Farmer demişdir ki, «Şərəfiyyə» risaləsində Səfiyyəddin janrlar, (yəni cinslər – Z.S.) bəhsi ilə əlaqədar nəzəriyyələrini şərh etdikdə nə Fə-rabi, nə də İbn Sinadan heç bir şey iqtibas etməmişdir.

«Şərəfiyyə» risaləsində biz Urməvinin musiqidə nisbilik, ahənglik, harmoniya, uyumluluq haqqında böyük konsepsiyası ilə tanış olduq. Musiqidə tənəsüblük, ahənglik carçısı olan Səfiyyəddin bu konsepsiyayı ardıcıl olaraq Şərq musiqisinin tərkib hissələri olan, öncə səs kateqoriyasında, sonra intervalların nisbətində, daha sonra onlardan yaranan cinslərdə və nəhayət cinslərdən əmələ gələn dairələrdə, lad silsilələrində, ritm nəzəriyyəsində açıqlamışdır. Alim o dövrün mükəmməl aləti olan udun simlərində bu tənəsüblüyü göstərmiş və bu alətdə bəstələnən «kompozisiyaları», musiqi parçalarını təqdim etmişdir. Bu göstərdiyimiz hissələrin hər birində Səfiyyəddin Urməvinin irəli sürdüyü müddəalar, fikirlər, axtarışlar, tapıntılar, nəzəri açıqlamalar yenidir, orijinaldır, qiymətlidir. Biz bunlara ondan əvvəlki alimlərdə rast gəlmirik, sonrakı alimlər isə onları davam etdirməyə çalışmışlar. Bu da S.Urməvinin böyük nəzəriyyəçi alim olduğunu bir daha nümayiş etdirir.

Beləliklə, musiqidə harmoniya, uyumluluq carçısı olan Səfiyyəddin Urməvinin humanist estetikası XIII əsrdə bütün

Yaxın və Orta Şərqlə musiqi sənətinin inkişafında önəmli rol oynadı.

S.Urməvinin musiqinin nəzəri problemlərini elmi əsaslar üzrə dərinlən işləyib qurmağı, onun elmi axtarışları və ilk növbədə muğamların funksional mahiyyətinin və ümumən muğamat qaydalarının təhlili və tədqiqi işindəki nəticələri indi də öz əhəmiyyətini itirməmişdir. Biz tədqiqatımızda həm «Kitabül-ədvar»ın, həm də «Şərəfiyyə»nin təhlilində alimin özünün mətninə bilə-bilə çox yer vermişik. İlk növbədə ona görə ki, bu risalələr bizdə birinci dəfə orijinaldan tərcümə olunub təhlil və tədqiq olunmuşdur. Həm də ona görə ki, alimin özünün üslubu ilə, onun üslubunun bitkinliyi ilə, risalələrin mükəmməlliyi, məntiqliyi, ardıcılığı, həmahəngliyi ilə tanış etmək məqsədi güdülürdü. Ərəb dilinin mütəxəssisləri haqlı olaraq Urməvinin üslubunun və sintaksisinin xüsusiyyətini və mürəkkəbliyini qeyd etmişdilər.

Səfiyyəddin Urməvi özündən əvvəl gələn böyük musiqi alimlərinin yaradıcılığını yekunlaşdırmışdır. Lakin alimin özünün əsərləri Şərq musiqi nəzəriyyəsinin, elminin inkişafında yeni səhifə, yeni dövrüdür.

Qeyd etdiyimiz kimi Səfiyyəddin Urməvinin elmi əsərlərinə Qərbin və Şərqlə böyük alimləri şərhlər yazmışlar. Alimin elmi irsini öyrənməyi davam etdirmək üçün bu şərhlərin də bir yerə toplanması, tərcüməsi, tədqiqi çox vacibdir. Biz tədqiqatımızda fransız alimi Baron Rodolf D'Erlanjenin altı cildlik «Ərəb musiqisi» əsərinin üçüncü cildində verdiyi «Kitabül-ədvar»a yazılmış şərhlərdən istifadə etmişik, ona yazılan ingilis alimi Corc Farmerin giriş məqaləsinin əhəmiyyətini nəzərə alaraq onun geniş təhlilini vermişik. Bu şərhlərin müəllifinin kim olduğu haqda müxtəlif mülahizələri də gətirmişik.

Tədqiqatda biz fransız alimi Karra de Vonun Urməvinin «Şərəfiyyə»sinə yazdığı şərhlərdən də faydalanmışıq. «Şərəfiyyə»nin təhlilində isə D'Erlanjenin və Karra de Vonun gətirdiyi cədvəllərdən istifadə etmişik. Belə cədvəllərdən biri də Erlanjedən götürdüyümüz melodiyada seriya üsulu ilə olan cədvəldir ki, Səfiyyəddin risaləsində bu mövzuya aid cədvəlləri



simli musiqi alətində məşq etmək məqsədi ilə gətirmişdi. Biza elə gəlir ki, bu mövzunun da gələcəkdə şərh olunmasına ehtiyac var.

Bu hissəyə ümumi nəticə kimi onu deyə bilərik ki, UrmİYƏli Səfiyəddinin həyat və yaradıcılığını, xronoloji surətdə izlədikdə və araşdırdıqda belə nəticəyə gəlicə ki, XIII əsrdə Yaxın Şərqn musiqi aləmində və elmində ən qüdrətli sənətkarlardan biri, bəlkə də birincisi Səfiyəddin Urməvi olmuşdur. Doğrudur, bu gün biz onun nə mahir ud çalmasını, nə də gözəl bəstəkarlığını, şairliyini öyrənib təhlil edə bilmirik. Çünki onun üçün Səfiyəddinin ifasının nə lent yazıları var, nə də yazılı musiqi əsərləri və şeirləri qalmışdır. Lakin S.Urməvinin böyük və qiymətli elmi irsi mövcuddur, onun ixtira etdiyi «Muğni» və «Nüzhə» musiqi alətlərinin isə həm şəkli, həm də quruluşunun təsviri vardır. Əlbəttə, bu alətlərin bərpası mümkündür və maraqlıdır.

Alimin elmi irsinə gəldikdə isə etiraf etməliyik ki, Azərbaycanca, eləcə də ümumiyyətlə musiqi elmində Səfiyəddin Urməvinin qiymətli elmi irsi indiyə qədər bütünlükdə nəşr edilməmiş və görünür elə ona görə də tam təhlil və tədqiq edilməmişdir. (Əvvəllər göstərdiyimiz cüzi miqdarda nəşrlər istisna olmaqla) Səfiyəddinin əsərləri kopyalar şəklində dünyanın müxtəlif kitabxanalarında, fondlarında saxlanılır.

Səfiyəddin Urməvinin zəngin yaradıcılığı, onun elmi ixtiraları Azərbaycan musiqişünaslığının təməlini qoymuş, onun qiymətli irsini təşkil etmişdir. Urməvinin elmi irsi eyni zamanda yalnız Azərbaycanın deyil, Orta və Yaxın Şərq musiqi nəzəriyyəsinin və mədəniyyətinin inkişafında mühüm dövrüdür. Səfiyəddin Urməvinin qoyduğu elmi irs Şərq musiqişünasları və ilk növbədə Azərbaycan musiqişünasları üçün böyük nəzəriyyə məktəbi olduğuna görə bu irsi nəşr etmək, gələcək nəsillərin istifadəsinə vermək, Şərq, o cümlədən Azərbaycan musiqişünaslığının ən ümdə və təxirəsalınmaz vəzifələrindən olmalıdır.

Tədqiqatımızın ikinci hissəsi Səfiyəddin Urməvinin «Sistemçilik məktəbi»nin parlaq davamçılarından olan XIV-XV əsrlərdə yaşayıb yaradan Əbdülqadir Marağainin elmi və

musiqi irsinə həsr edilmişdir. Qeyd edək ki, S.Urməvidən fərqli olaraq Əbdülqadir Marağainin elmi əsərləri, risalələri ilə yanaşı bu gün qonşu Türkiyədə bəstəkarın musiqisi də məlumdur və məşhurdur.

Bu fəsilə, (yeni ikinci hissənin üçüncü fəslində) biz Türkiyədən gətirdiyimiz 30 adlı Ə.Marağainin musiqisindən beşini ilk dəfə musiqimizin istifadəsinə verərək, şərh və təhlil etmişik. Tədqiqatda bu əsərlərin notu və mətni gətirilmiş, təhlili verilmişdir.

Qeyd edək ki, bu gün Marağainin əsərləri kimi qəbul olunan, şübhəsiz gözəl musiqi parşaları zaman keçdikcə Osmanlı zövqünə görə dəyişdirilib bizə çatmışdır. Tədqiqatda Marağainin əsərlərinin siyahısı təqdim edilmişdir, bu əsərlərin hamısı mətnlə bağlı vokal əsərlərdir. Bu fəsilə biz Marağainin musiqisi haqqında mövcud olan bir neçə fikir və mülahizələri də gətirmişik. Bizcə vaxt, zaman ən düzgün hakimdir. Artıq bu əsərlər mövcuddur, onları ifa edirlər, təhlil və tədqiq edirlər. Bu proses gedir, biz yalnız ona təəssüf edə bilərik ki, Əbdülqadir Marağainin daha gözəl, mürəkkəb daha qiymətli əsərləri günümüze qədər gəlib çatmamışdır.

Əbdülqadir Marağai böyük bəstəkar olmaqla bərabər həm də istedadlı şair idi. O, şeirlərini üç dildə Azərbaycan, fars və türk dillərində yazmışdır. Tədqiqatın bu hissəsində deyilir ki, qədim Azərbaycan ədəbiyyatı muntəxabatı kitabında Marağainin azərbaycanca yazdığı «Unutma» qafiəli qəzəli və farscadan tərcümə edilmiş təbiblərə müraciətlə başlayan bir şeiri verilmişdir. Lakin təəssüflə qeyd etməliyik ki, əldə edilən mənbələrdən məlum olmuşdur ki, «unutma» qafiəli birinci gözəl qəzəl Ə.Marağainin qələminə məxsus deyil, o Teymur və Şahrüh dövrünün ordu baş komandanı Əmir Şah Məlikə aiddir, lakin Marağaiyə xitabən yazılmışdır. Tədqiqatda deyilir ki, Əbdülqadir Marağainin türkcə yazılmış hələ ki, yeganə məlum olan qəzəlinin («Bənzəyir cənnətə yaz növbəhar») dilimizə tərcümə edilməsinin labüdlüyü şübhə doğurmur.

Kitabda Ə.Marağainin 80 beytdən ibarət şeirlə yazılmış tərcümeyi-hal haqqında məlumat verilmişdir. Bu tərcümeyi-

hal Marağainin S.Urməvinin «Kitabül-ədvar» risaləsinin sonunda getirilmişdi. Özü də bu yalnız bir Məşhəd nüsxəsinədir.

Tədqiqatda qeyd edilir ki, Əbdülqadir Marağainin əsərləri yadigar olaraq onun dediyi kimi «Qiyamətə qədər həmişə qalmadı» və günümüze qədər belə gəlib çatmadı. Lakin onun qalan əsərlərinə, həm də günümüze qədər gəlib çıxan elmi əsərlərinə – «Came Al-Əlhan», «Məqasid Al-Əlhan», «Şərhül kitabül-ədvar», «Fəvaid Əşərə» və başqa risalələrinə daha çox qayğı ilə yanaşmaq, onları hiyf etmək, təhlil və tədqiq etmək, nəşr etmək ilk növbədə onun həmvətənlərinin üzərinə düşür, onların müqəddəs borcu və vəzifəsidir.

Tədqiqatın ikinci hissəsinin ikinci fəslə Marağainin elmi irsinə, daha dəqiq onun S.Urməvidən sonra elmə gətirdiyi yeniliklərdən bəhs edir. Ə.Marağainin «Came əl-Əlhan», «Məqasid əl-Əlhan», «Şərhül kitab əl-Ədvar», «Fəvaid Əşərə» və başqa risalələrinin hər üçündə 24 şöbə haqda fəsilələr var. Bu sahədə birincilik Əbdülqadir Marağaiyə məxsusdur. Marağai «Düğah»dan başlayaraq ardıcıl olaraq 24 şöbənin quruluşunu aydınlaşdırıb verir. Biz də həmin ardıcılıqla şöbələri təqdim edərək, onların səs qatarını veririk.

Bu hissədə Marağainin risalələrində o dövrün musiqi həyatında, təcrübəsində mövcud olan musiqi forma və janrları haqqında geniş məlumat verilmişdir. Bu janr və formaların adları, hissələri, quruluşu açıqlanmışdır.

Əbdülqadir risalələrində ritm (iqa') nəzəriyyəsinə xüsusi yer ayırmış, onu nəzəri və təcrübi cəhətdən işıqlandırmışdır. Marağai qədim altı ritmdən əlavə öz dövrünün sultanlarının arzusu və sifarişi ilə yeni müasir ritmlər yaratmışdır.

Marağainin musiqiyə gətirdiyi alətlər əsrlər boyu musiqimizi tərəvətləndirmişdir. Marağainin risalələrində açıqladığı mühüm məsələlərdən biri də musiqinin mahiyyəti, onun sənətin digər növlərindən olan fərqi haqqında olan səhifələridir. Tədqiqatda (həm birinci hissənin birinci fəslində, həm də ikinci hissənin birinci fəslində) S.Ürməvi və Ə.Marağainin risalələrinin əlyazma nüsxələrinin kopyalarının yerləri və şifrləri getirilmişdir. Bu gün Şərq musiqi elminin, musiqisini

Səfiyyəddin Urməvisiz və Əbdülqadir Marağaisiz təsəvvür etmək mümkün deyil, onların gücü də məhz bundadır.

C.Farmer haqlı olaraq Ə.Marağaini orta əsr musiqi elminin son klassiki adlandırmışdır. Marağaidən sonrakı dövrdə Azərbaycan musiqi elmində onun və Səfiyyəddinin risalələri səviyyəsində elmi əsərlər yaranmamışdır. Azərbaycan musiqi elmində XIII–XV əsrlər onun yüksək zirvəsi olmuşdur. XV–XIX əsrlərdə yaranmış risalələrdə artıq sırf mürəkkəb məsələlər qoyulmamış, risalələr daha çox əməli, praktiki xasiyyət daşmışdır. Tədqiqatda bu dövrdə yaranmış risalələrin adları çəkilir, ümumi məlumatlar verilir. Belə risalələrdən Marağainin kişik oğlu Əbdüləziz Çələbinin «Nəravətül-Ədvar» və onun oğlu Mahmud Çələbinin «Məqasid əl-Ədvar» risaləsidir. Ladikli Məhməd Çələbinin iki risaləsi – «Zeynül-əlhan» və «Fəthiyyə»si də bu hissədə gətirilir. Həminin Cənubi Azərbaycanda XVII əsrdə yazılmış Mirzə bəyin «Musiqi haqda» risaləsi, rus türkoloqu V.L.Smirnovun Konyada əldə etdiyi türk dilində yazılmış anonim «Ədvarı» və Əbdülmömin Səfiyyəddin tərəfindən yazılmış «Behcətül-ruh» risalələri gətirilmişdir. Bu risalələr içərisində əməli, praktiki cəhətdən daha çox əhəmiyyəti olan «Behcətül-ruh» risaləsi haqqında bu hissədə daha müfəssəl danışılmışdır. Bu hissənin ikinci və üçüncü fəsiləri XIX əsrin görkəmli ensiklopedisti, musiqi alimi Mir Möhsün Nəvvabın həyatına, elmi irsinə və «Vüzuhül-ərqam» risaləsinə həsr edilmişdir.

«Vüzuhül-ərqam» Azərbaycan musiqisi haqda Azərbaycan dilində (əski əlifba ilə) yazılmış və nəşr olunmuş yeganə risalə idi. Ümumən Şərqdə risalələrin artıq az yazıldığı bir dövrdə Şuşada belə bir əsərin yaranması xüsusi maraq doğurur. Şuşada orta əsr muğam nəzəriyyəsi ənənələri «Vüzuhül-ərqam»da öz əksini tapmışdır, eyni zamanda, o orta əsr risalələrindən fərqlənirdi.

M.M.Nəvvabın risaləsində orta əsr risalələrində geniş işıqlandırılan problemlər qoyulmur. Onun əsərinin əsas istiqaməti praktiki, təcrübi məqsəd daşmışdır.

Bu da dediyimiz kimi orta əsrlərdən sonra yazılmış risalələr üçün xas idi. Bu risalələr muğamların öyrənilməsi üçün

dərslük kimi də nəzərdə tutulmuşdur. Nəvvab risaləsində «dəstgah» termininin ilk dəfə işlədərək muğam dəsgahlarının tərkibini təqdim etmişdir.

Risalədə Nəvvab muğamlarla bağlı 4, 7, 12, 24, 48 kimi rəqəmlərin izahını verir, onları aydınlaşdırır. Elə risalənin adı da buradan götürülmüşdür. «Vüzuhül-ərqam» -rəqəmlərin izahı, aydınlaşdırılması deməkdir. Risalədə 5 cədvəl verilmişdir. Onların axıncısını təcrübədə işlətmək, səsləndirmək məqsədilə müəllif görkəmli tarzən, hazırda mərhum Bəhram Mənsurova müraciət etmişdi. B.Mansurov müəyyən məşqlərdən sonra yaddan çıxmış unudulmuş muğam parçalarını bərpa edərək bu cədvəldən bir parçanı səsləndirmişdir. Nəvvabın cədvəli üzrə o, unudulan və ifa edilməyən Azərbaycan, Şah Xətai kimi muğamları səsləndirmişdir. Nəvvabın cədvəli üzrə bu, muğam yolu belə idi. Çarğah, Novruzı-tərkib, Hicazi, Azərbaycan, Şəh Xətai Dilkəş, Tədqiqatda bu muğam parçasının açılması verilmişdir.

«Vüzuhül-ərqam» risaləsində qaldırılan məsələlər maraqlı və qiymətlidir. Müəllif bu məsələləri bəzən dini haşiyəyə alır. Bu dini haşiyə isə M.M.Nəvvabın əsas niyyətinə, məqsədinə nail olmaq üçün lazım olan bir vasitə idi. Onun əsas məqsədi isə özünün qeyd etdiyi kimi, millətinin, xalqının savadlanması və musiqi elminin inkişafı olmuşdur.

M.M.Nəvvabın «Vüzuhül-ərqam» risaləsi yalnız Azərbaycanın deyil, ümumən Yaxın və Orta Şərq xalqlarının muğam sənətinin və ifaçılığının vacib məsələlərini araşdıran qiymətli əsər kimi musiqi tariximizə daxil olmuşdur.

Beləliklə, çox illər sərf etdiyimiz işə yekun vuraraq belə ümumi nəticəyə gəlirik ki, 7 əsr ərzində Azərbaycan musiqi elmində yaranmış əsərlərin, risalələrin əlyazma nüsxələrini əldə etməklə, onları ərəb, fars, türk, fransız və sair dillərdən Azərbaycan dilinə tərcümə etməklə, təhlil və şərh etməklə, çap etmək və musiqişünaslığımızın istifadəsinə verməklə, musiqi elmində olan böyük boşluğu dolduraraq, onun yeni inkişafına səbəb olmasına çalışmışıq. Bu tədqiqatın xalqımızın dəyərlərini, onun sərvətini yeni, işlənmiş şəkildə özünə qaytarmaq kimi işi də yerinə yetirmiş olduğuna ümid edirik.

Tədqiqatımızın əsas təhlil materialı olan elmi əsərlərin, risalələrin əlyazma nüsxələrini itib batmaqdan xilas etmək, onları çapa hazırlayıb nəşr etmək işini görmək Mir Möhsün Nəvvabın arzu və vəsiyyətini yerinə yetirmək deməkdir. Əlbəttə, bu arzu və istək bütün Azərbaycan alimlərinin, musiqişünaslarının arzu və istəyi olaraq, onun həyata keçirilməsi də onların müqəddəs borcu və vəzifəsidir. Bu işdə təqdim etdiyimiz tədqiqatın əhəmiyyətli rolu varsa, biz də vəzifəmizi yerinə yetirmiş oluruq.

Tədqiqatın son dördüncü hissəsi XX əsrin böyük bəstəkarı, musiqimizin klassiki, akademiyanın həqiqi üzvü Üzeyir Hacıbəyova həsr edilmişdir.

Üzeyir Hacıbəyovun nəzəri və musiqi-estetik görüşlərini bütövlükdə araşdırarkən, onun bir çox məqalələri, məruzələri, müddəaları üzərində düşünərkən, onun zəngin nəzəri irsindən nəticələr çıxararkən, ən əvvəl bir keyfiyyətə təəccüblənirsen. Dahi sənətkar Azərbaycan xalq musiqisinin çoxəsrlik təcrübəsini nəinki ümumiləşdirə bilmiş, tədqiq etmiş, sistemləşdirmiş, nəinki professional musiqinin müasir inkişafının irəli sürdüyü problemləri işləmiş, həm də gələcəyi görə bilmişdir. Özünün daxili duyumu və ciddi düşünülmüş elmi uzaqgörənliyi ilə o, bu gün bizim müasir musiqimiz qarşısında duran bir çox problemləri qabaqlamışdır.

Ü.Hacıbəyovun ölümündən artıq 50 il keçsə də, Azərbaycan musiqisi bu müddətə əhəmiyyətli nailiyyətlərlə zənginləşmiş, musiqi sənətinin inkişafında bütöv dövrü təşkil edən adlar irəli sürmüşdür. Lakin Ü.Hacıbəyovun ölməz yaradıcılığı kimi, onun dərin elmi fikri indi də Azərbaycan musiqiçilərinin yeni nəsli üçün canlı ilham mənbəyi olaraq qalmışdır.

Ü. Hacıbəyovun ənənələri yalnız onun təkrarsız musiqisinin ənənələri deyildir. Ü.Hacıbəyovun Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarının xüsusiyyəti sahəsində apardığı tədqiqatları nəticəsində bizim müasir musiqiçilərimiz və nəzəriyyəçilərimiz tədqiqatlarını davam etdirirlər. Xalq mahnılarının, rəqslərin toplanılması və sistemləşdirilməsi, orta əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tarixinə ekskurs, musiqi haqda orta əsr risalələrimizin tapılması və öyrənilməsi, muğamların tədqiqi və yazıl-

ması, Azərbaycan xalq alətlərinin spesifikliyi, Şərqi və Qərbi musiqisinin qarşılıqlı əlaqəsi problemlərinin təhlili – bu gün bizim müasir musiqişünasları cəlb edən bütün bu mövzu və məsələlər Üzeyir Hacıbəyovun tədqiqatları ilə başlanmışdır.

Ü.Hacıbəyovun nəzəri və musiqi-estetik konsepsiyasının ənənələri incəsənətin daha geniş sahəsinə, incəsənətin ümumi nəzəriyyəsinə təsir etmişdir. Bizim bir sıra müasir bəstəkarlarımız da Ü.Hacıbəyov kimi özlərinin nəzəri konsepsiyaları ilə çıxış edirlər. Elə bu cəhət də Ü.Hacıbəyov ənənələrinin davamı idi. Onlar həm şəxsi yaradıcılığının təcrübəsinə, həm də Azərbaycan və dünya musiqisinin inkişaf təcrübəsinə əsaslanmışdılar. Bununla əlaqədar Q.Qarayevin, F.Əmirovun mühüm nəzəri məqalələrini qeyd etmək kifayətdir.

Biz son sözdə vaxtilə Üzeyir Hacıbəyovun irəli sürdüyü müddəalarla müasir nəzəri, musiqi-estetik müddəalar arasında bəzi paralelləri izləmək istərdik. Bu gün Hacıbəyov konsepsiyasının bütün müddəaları bizim üçün şəxsiz deyil. Lakin bəstəkarın nəzəri fikri əsasən müasir musiqinin inkişafının tələblərinə, suallarına cavab verir. Ü.Hacıbəyov yazırdı:

«Hazırda aktual və həyati mövzulara həsr olunan istər böyük, istərsə də kiçik formalı bütün musiqi əsərlərindən yüksək ideyalıq və bədii tələb edilir. Musiqi vasitəsilə zamanımızın qəhrəmanının böyük obrazını yaratmaq, ...zəngin daxili aləmini, iradə gücünü və mənəvi keyfiyyətlərini əks etdirmək ən mühüm, ən başlıca vəzifədir.<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyovun xalqilik konsepsiyasının çox mühüm müddəası bədii yaradıcılığın zamanın qabaqcıl ideyalarıyla möhkəm əlaqəsi müddəası idi.

«Biz ətrafımızda törənən hadisələrə laqeyd baxa bilmərik. Öz yaradıcılığında həyatdan qida almayan, xalqın ruhunu bilməyən, mübarizədən kənarda qalaraq hadisələrə qarşı laqeyid olan sənətkar cəmiyyət üçün deyil, yalnız özü üçün yarıda bilər».<sup>2</sup>

Ü.Hacıbəyovun bu sözlərlə bizim digər böyük bəstəkarımız Q.Qarayevin musiqi sənətimiz haqqında dediyi sözlər necə də həmahəng səslənir:

«Zamanın tələbi, cəmiyyətimizin inkişaf prosesi, müasir dünyada baş verən dramatik hadisələr, elmin heyratəmiz nailiyyətləri və imperialist təcavüzkarların dəhşətli cinayətləri – dünya hadisələrinin bu başgicəlləndirici ritmi milyonların diqqətini özünə cəlb edir, insanları bir çox şəxsi və ictimai kompleks məsələləri həll etmək zəruriyyəti qarşısında qoyur. Bütün bunlara sovet sənətkarı laqeyd qala bilməz. O, öz xalqının həyatına qırılmaz tellərlə bağlıdır. Odur ki, dünyanın qaynar hadisələrinə seyrçi kimi kənardan baxmır. Bu, yaradıcılığın təbiətindən doğur. Əsl sənətkar, xüsusilə sovet sənətkarı istər-istəməz öz estetik idealları uğrunda döyüşə atılır, həyat səhnəsində fəal rol oynamağa çalışır, o həmişə xalqla birlikdədir, xalqın özüdür».

Ü.Hacıbəyovun nəzəri-estetik konsepsiyasında professional sənətin folklorla əlaqəsi məsələlərinə böyük diqqət verilmişdir. Biz xalqilik problemi haqqında danışdıqda göstərdik ki, bəstəkarın folklorlardan istifadə prinsipləri müəyyən təkamül keçmişdir ki, bu da əsasən bəstəkarın öz yaradıcılığının inkişafı ilə bağlı idi. Məsələn, fəaliyyətinin ilk dövründə, «Leyli və Məcnun» və digər muğam operaları dövründə Ü.Hacıbəyov folklorlardan demək olar ki, təbii şəkildə istifadə etmişdi. Daha sonrakı dövrdə Ü.Hacıbəyov xalq musiqisindən yaradıcı surətdə istifadə etməyə çağırır və folklor melodiyalarının sitat şəklində gətirilməsi məsələsinə öz mənfi münasibətini bildirirdi.

Bu gün folklorlardan sitat şəklində istifadə edilməyin belə qəti qadağan olunmasına (hər hansı bədii məqsədlər üçün) bəraət qazandırmaq olmaz. Görkəmli bəstəkarların – Şostakoviçin, Sviridovun, Qarayevin, Əmirovun və b. təcrübəsi təsdiq edir ki, müəyyən bədii məqsədlər üçün müəllif xalq mahnısını sitat kimi də gətirə bilər. Lakin bütövlükdə Ü.Hacıbəyovun folklorlardan yaradıcı surətdə istifadə edilməsi haqqında tezisləri, professional sənətdə xalq musiqi təfəkkürünün prinsipləri indi də öz qüvvəsini saxlayır. Biz Q.Qara-

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Sovet Azərbaycanı musiqi mədəniyyətinin tərəqqisi. Əsərləri, II c., s. 362.

<sup>2</sup> Hacıbəyov Ü. Dövrümüzlə layiq musiqi əsərləri yaradaq. Əsərləri, II c., s. 181.

yevin xalq musiqisinin dərin qatları haqqındakı sözlərini misal gətirmişdik. Q.Qarayevin dediyinə görə, müasir bəstəkarın musiqi folklorunun üzdə olan intonasiyalarını istismar etməyə heç bir haqqı yoxdur.

Bizim böyük bəstəkarımız F.Əmirov da bu fikirdə olub qeyd edir ki, folklor materialından yaradıcı surətdə istifadə edərək, bu materialı zərgərcəsinə işləmək lazımdır, onun foto-surətini çıxarmaq düzgün deyil.

Millilik və beynəlmillik, ənənə və novatorluq problemlərinə aid Ü.Hacıbəyovun konsepsiyasının bir çox müddəaları bu gün də öz aktuallığını saxlamışdır. F.Əmirov yazırdı:

«Müasir dövrdə xalqların bir-birinin mədəni nailiyyətlərindən vaxtında xəbər tutması üçün hər cür imkan vardır və belə bir əlaqəyə indi həmişəkindən daha çox ehtiyac duyulur. Musiqi əlaqəsi mədəniyyətlərin bir-birinə qarşılıqlı təsiri və qarşılıqlı zənginləşmə prosesinə, xalqların yaxınlaşmasına ciddi təsir göstərən amillərdən biridir.<sup>1</sup>

Azərbaycan musiqisinin digər xalqların musiqi mədəniyyəti ilə qarşılıqlı əlaqəsi və təsiri məsələlərində ən mühüm cəhəti Ü.Hacıbəyov musiqimizin janr və formalarla zənginləşməsində görürdü. Doğrudan da bizim musiqinin, Ü.Hacıbəyovun özünün yaradıcılığının, onun müasirlərinin – Azərbaycan bəstəkarlarının sonrakı nümayəndələrinin təcrübəsi bəstəkarın bu fikrinin doğruluğunu sübut etdi.

– Azərbaycan musiqisinin inkişafı yeni janrların, formaların, ifadə vasitələrinin mənimsənilməsi ilə seçilir. Q.Qarayev yazırdı: «Bizim çoxumuz, bəstəkarların yaşlı nəsli Azərbaycan musiqisinin bir neçə inkişaf dövrünü görmüşük. Biz «Koroğlu»nun ilk tamaşasında iştirak etmişik. Xalqımızın tarixində simfoniya janrı, kamera musiqisi, balet sənəti gözələrimiz qarşısında yaranmış və bərqərar olmuşdur. Vaxt var idi bizi – Azərbaycan bəstəkarlarını barmaqla saymaq olurdu. İncəsənətimiz gözlərimiz qarşısında möhkəmləndi və boy atdı, cəsarətlə Ümumittifaq miqyasına çıxdı, sonra isə dünyanın bütün qitələrində gur, gənc səslə öz varlığını bildirdi. Ha-

zırda vətənimizin çoxmillətli incəsənəti içərisində Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi özünəməxsus ləyaqətli yer tutur».<sup>1</sup>

Əgər Ü.Hacıbəyov dövründə bizim balet sənətimiz yalnız bir əsərlə – Ə.Bədəlbəylinin «Qız qalası» baleti ilə təmsil olunurdusa, indi Azərbaycan baleti ümumbalet məktəbinin qüvvətli qoludur. F.Əmirov bu barədə yazırdı:

«Aydındır ki, ümumiyyətlə ifaçıların inkişafı üçün ilk növbədə əsil sənət əsəri vacibdir. Xoşbəxtlik ondadır ki, qısa bir vaxtda bizim «Yeddi gözəl» və ən yüksək mükafata - Lenin mükafatına layiq görülmüş «İldırım yollarla» kimi gözəl balet nümunələrimiz yarandı. Onların müəllifi, SSRİ xalq artisti, Lenin mükafatı laureatı Qara Qarayev sovet balet sənətinin görkəmli yaradıcılarından biridir. Biz onun adı ilə, yaratdığı sənət inciləri ilə fəxr edirik. O da fərəhlidir ki, bu sənətə istedadlı gənclərimiz gəlir. Arif Məlikovun «Məhəbbət əfsanəsi»nin şöhrəti bunu aydın göstərir».<sup>2</sup> Bu sözlərə əlavə olaraq F.Əmirovun öz baletlərini – «Nəsimi» dastanı», «Min bir gecə» və «Nizami» baletlərini də göstərməliyik.

Musiqimizin yeni, ümumbəşəri janr və formaları, Azərbaycan musiqisinin digər xalqların musiqi mədəniyyəti ilə sıx əlaqəsi uğrunda mübarizə aparən Ü.Hacıbəyov eyni zamanda milli ənənələrə böyük ehtiyatla yanaşmağı daima tövsiyə edirdi. O, musiqimizin xüsusiyyətini, spesifikliyini göz bəbəyi kimi qorumaya çağırırdı. Bəstəkar yazırdı:

«Avropa musiqisini öyrənərkən bir şeyi yaddan çıxarmaq lazım deyildir ki, o da Avropa musiqisi ilə Şərqi musiqisini qarışdırmaq. Məsələn, «Şur» oxuyarkən içinə Avropa qına (oxuma - Z.S.) stili sahib, «romansa» döndərməmək, «Bayatı-Şiraz» çalarkən Qərb musiqisinin «Arpeccio»suna bənzər yaraşsız barmaqlar vurmamaq, bir Şərqi havasını «harmonizə» edərkən xaric səslə «akkordlar» istemalı ilə havanı korlamamaq».

Ü.Hacıbəyov belə nəticəyə gəlir ki, Avropa musiqisini öyrənmək Şərqi musiqisini xarəbləməyə üçün deyil, bəlkə «sa-

<sup>1</sup> Qarayev Q. Azərbaycan bəstəkarlarının III qurultayında məruzə. Qobustan, 1959, № 1, s. 8.

<sup>2</sup> Əmirov F. İfaçılıq-tələbkarlıq - Musiqi səhifələri. Bakı, 1978, s. 61.

<sup>1</sup> Əmirov F. İfaçılıq-tələbkarlıq - Musiqi səhifələri. Bakı, 1978, s. 63.

vad, elm və bilik kəsbi üçündür ki, bu bilik sayəsində öz Şərqi musiqimizin qəvaidini daha tez, xüsusiyyətlərini daha aydın dərk etmək və binam əliyyə tərəqqisinə də daha artıq kömək etmək olar».<sup>1</sup>

Ü.Hacıbəyov dəfələrlə muğam ifaçılarını milli musiqi mədəniyyətinin sərvətinə ehtiyatla yanaşmağa, onu dərinədən, elmi surətdə öyrənməyə çağırırdı.

Təəssüflə qəd etmək istərdik ki, bu gün də, Ü.Hacıbəyovun çox illər bundan əvvəlki xəbərdarlığına baxmayaraq, xalq musiqisinin böyük ustaları ilə bərabər, elə ifaçılar da vardır ki, öz yaradıcılığına ciddi yanaşmır, muğamları yad əlavələrlə zibilləyir və Azərbaycan xalqının musiqi dühası ilə yaranmış bu gözəl nümunələrinin bənzərsizliyini tələf etmək qorxusu yaradırlar.

Ona görə bir çox bəstəkar və musiqişünaslarımızın bu mənada həyəcanı və narahatçılığı tamamilə əsəslidir və Ü.Hacıbəyovun fikirləri ilə uyğun gəlir.

Xalq alətləri ansambllarının rəhbərlərini nəzərdə tutaraq Qarayev yazırdı ki, «Ansambl rəhbərlərinin əsas borcu xalq musiqimizi yabançı və kənar təsirlərdən qorumaq, onun təhriş olunmasına, xaricdən gəlmiş «ekzotik ədviyyat» ilə qarışdırılmasına imkan verməməkdir. Gözəl xalq musiqisi kimi zəngin xəzinəmiz ola-ola başqasını təqlid etməyə, əslinəcəbəti məlum olmayan melodiyları camaata sırmağa, eklektika ilə məşğul olmağa bizim ixtiyarımız yoxdur!»<sup>2</sup>

F.Əmirov da qeyd edirdi ki, «İndi muğam ifaçılığında mühüm məsələlərdən biri də Azərbaycan muğamlarını yad təsirdən qorumaq işidir. Bəzən elə olur ki, məsələn, «Şur» dəstgahı elan edilir. Qulaq asanda görürsən, bir təsnif, yaxud bir rəng, məsələn, İran və ya türk musiqisidir. Əlbəttə, İran, türk, yaxud ərəb təsnif və rənglərini ifa etmək olar, lakin onu Azərbaycan muğamatına qatmamaq şərtilə. Bu məsələ bir də ona görə ciddidir ki, əgər muğamlarımız indi təmiz ifa olun-

mazsa, orada yad musiqi ünsürləri özünə yer taparsa, gələcək nəsil də onu beləcə qəbul edəcəkdir».<sup>1</sup>

Bu məsələ ilə sıx əlaqədə olan problem milli alətlər məsələsidir. O, həm millilik və beynəlmillilik, həm də musiqi dili problemi ilə bağlıdır. Azərbaycan musiqisini onun milli xüsusiyyətini itirmədən Avropa alətləri vasitəsilə ifa etmək mümkündürmü? – sualı Ü.Hacıbəyovu daim düşündürmüşdür. Bəstəkarın şəxsi yaradıcılıq təcrübəsi, onun görüşlərinin təkamülü və inkişafı Azərbaycan xalq musiqisinin Avropa alətləri vasitəsilə tamamilə verilməsi fikrinin məqsədəuyğun olmaması fikrini təsdiq etmişdi.

Lakin Avropa və milli alətlərin bir orkestr daxilində səslənməsi, onların üzvi sintez yolu daha perspektivli oldu. Belə ki, Ü.Hacıbəyov simfonik orkestrin tərkibinə tarı, kamançanı, dəfi və s. milli Azərbaycan alətlərini cəsarətlə daxil etdi. Sonralar digər bəstəkarlarımız da bu üsulu geniş işlətdilər.

Bu ənənə Q.Qarayevin III simfoniyasında özünün orijinal ifadəsini tapdı. Kamera orkestri ilə ifa olunan simfoniyanın ikinci hissəsində Q.Qarayev Avropa alətləri vasitəsilə Azərbaycan xalq aləti sazın səslənməsini ala bilmişdi.

Ü.Hacıbəyovun lad sisteminin tədqiqi (bəstəkarın öz yaradıcılığı buna əsaslanmışdır) bu gün müasir musiqi dilinin inkişafı üçün öz əhəmiyyətini saxlayır. Q.Qarayev məruzəsində bu haqda belə demişdir: «Üzeyir Hacıbəyov musiqisinin, xüsusilə «Koroğlu» operasının dərin təhlili göstərir ki, bəstəkar mürəkkəb və cəsarətli lad sistemi» işləyib hazırlamış və ona ciddi əməl etmişdir. Bu sistem bəstəkarın sonradan Azərbaycan musiqisinin üslubuna çevrilmiş nəzəri işindəkindən müqayisə edilməz dərəcədə incə və dərinidir. Üzeyir Hacıbəyovun harmonik dilində heç bir xüsusi kəşfiddiası olmasa da, bəstəkarın musiqisi bütövlükdə şübhəsiz müasir quruluşdadır, böyük sənətkarın özü isə müasir musiqi təfəkküründə cəsarətli novatordur».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Hacıbəyov Ü. Teatr təəssüratı. Əsərləri, II c., s. 209.

<sup>2</sup> Qarayev Q. Azərbaycan bəstəkarlarının III qurultayında məruzə. Qobustan, 1969, № 1, s. 8.

<sup>1</sup> F.Əmirov. İfaçılıq-tələbkarlıq - Musiqi səhifələri. Bakı, 1978, s. 61.

<sup>2</sup> Qarayev Q. Azərbaycan bəstəkarlarının III qurultayında məruzə. Qobustan, 1969, № 1, s.8.

Üzeyir Hacıbəyovun nəzəri və musiqi-estetik irsi, bu dahi insanın bədii yaradıcılığı kimi, Azərbaycan mədəniyyətinin xəzinəsinə böyük töhfədir.

Məşhur bir əfsanədə Anteyin qeyri-adi qüdrətini onun ayaqlarının torpağa dayanmasında, torpaqla bağlılığında görürlər. Üzeyir Hacıbəyov da bu müqayisəni sevir və bəstəkarın gücünü, qüvvəsini onun xalq həyatına, xalq sənətinə bağlılığında görürdü. Bəstəkarın tələbəsi, Sosialist Əməyi Qəhrəmanı F.Əmirov tamamilə haqlı olaraq qeyd edirdi ki, «Biz böyük Üzeyir yaradıcılığının bu Antey qüdrətinin sirlərini hələ çox öyrənməliyik».<sup>1</sup>

Rus musiqisinin klassiki D.D.Şostakoviç də məhz bunu nəzərdə tutaraq, Azərbaycan bəstəkarlarına Üzeyir Hacıbəyovun böyük ənənələrini müqəddəscəsinə saxlayıb qorumağı və inkişaf etdirməyi tövsiyə etmişdir.

Üzeyir Hacıbəyovun ənənələri yalnız onun ölməz musiqisində deyil, həm də Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafında böyük rol oynamış musiqişünas-alimin nəzəri və musiqi-estetik irsində yaşamaqdadır.

Azərbaycanın musiqi elminin dərin köklərini və qədim tarixini araşdırmağa çalışdıq. XIII əsrdən ta XX əsrə qədər Azərbaycan musiqi elminin 7–8 əsrlik mürekkəb yolunu izlədik. Bu yolda Azərbaycan musiqisinin, onun elminin qüdrətli şəxsiyyətləri, böyük sənətkarları – S.Urməvi, Ə.Marağai, M.Nəvvab, Ü.Hacıbəyov kimi ulduzları parlayaraq, musiqi sənətində hərəsi bir dövr, epoxa yaratdılar, musiqimizin, el-mimizin gələcək yollarını müəyyənləşdirdilər, işıqlandırdılar. Onlar gələcək nəsillər üçün Azərbaycanın güclü musiqi elmini, musiqişünaslıq məktəbini yaratdılar.

\* \* \*

## S.URMƏVİNİN, Ə.MARAĞAININ VƏ M.M.NƏVVABIN RİSALƏLƏRİ ƏSASINDA QƏDİM MUSIQİ TERMİNLƏRİ LÜĞƏTİ

<sup>1</sup> Əmirov F. Üzeyir məktəbi. Musiqi səhifələri, Bakı, 1978, s. 85.

A

- AVAZ** — Səs, səda, ton, avazi-bəm aşağı səs, avaz etmə-musiqini səs ilə oxuma
- AVAZAT** — Klassik Şərq musiqisində, muğamatda 6 avazın məcmusu: Gəvəşt, Gərdaniyə, Novruz, Səlmək, Maye, Şahnaz.
- AZƏRBAYCAN** — Rast, Şur, Çahargah, Nəva və b. dəstgahların şöbələrindən biri. M.Nəvvab özünün «Vüzühül-ərqam» risaləsinin cədvəllərində, həm də muğam dəstgahlarının tərkibində bu muğamı vermişdi.
- AĞI** — Ağı demək, yas vaxtı ağlayaraq avazla oxunan niskilli sözlər.
- AYIRMA İNTERVALI** — S.Urməvinin «Şərəfiyyə» risaləsinin 4-cü bəndində verilən interval.
- AMƏL** — Orta əsrin musiqi formalarından biri. Bu formada qısa və yüngül ritmlərdə əsərlər bəstələmişlər. Aməlmətlə, cədvəl, beyt əl-vəsət və taşıyə hissələrindən ibarət idi. Ə.Marağai qeyd edirdi ki, amələ iki mianxana və iki bozgəşt daxil etməyə icazə verilir, bəzən mianxana bəstələnmiş, lakin taşıyə mütləq olur.
- ARAZBAR NAXIŞ YÜRÜK SƏMAİ AĞIR BİRİNCİ MÜTLƏQ** — Ə.Marağainin musiqi əsərlərindən birinin adı.
- AĞIR RƏMƏL, YAXUD İKİQAT RƏMƏL** — S.Urməvi «Kitabül-Ədvar» risaləsində son 4-cü melodiyasını bu qədim ölçüdə, ritmdə nota almışdı.
- AĞIR RƏMƏL, YAXUD İKİQAT RƏMƏL** — Klassik Şərq musiqisində geniş yayılmış altı növ ritmik silsilələrdən biri. Rəməlin bir növü. S.Urməvi onun üç növünü göstərir. Ağır Rəməl, Rəməl və Xəfif Rəməl. Onun səslənmə müddəti 12 səbbabə, vurğuları isə 24-ə bərabərdir.

AĞUŞDAR

ARTIRILMIŞ FAHİTİ

ASLAN ÇƏP

ACƏM YÜRÜK MÜHƏMMƏS KAR  
ACƏM NAKIŞ YÜRÜK SƏMAİ

- Klassik Şərq musiqisində 48 guşədən biri.
- S.Urməvinin «Şərəfiyyə»də gətirdiyi 128 zamanlı ritm.
- Ə.Marağainin əsərlərində adı çəkilən 9 kökdən biri. O birilərinin adları belədir: Uluq kök, Kutadğu, Borstarçay, Çentay, Hinsak, Şenrak, Yurs, Məhzum.
- Ə.Marağainin musiqi əsərlərindən birinin adı.
- Ə.Marağainin musiqi əsərlərindəndir.

B

BAĞDADI-RƏHAB

BAYATI

BAYATI-QACAR

BAYATI-İSFAHAN

BAYATI-KÜRD

BAYATI-TÜRK

- S.Urməvidə, Ə.Marağaidə və M.Nəvvabda Rahəvi dəstgahında hicaz şöbəindən sonra Şahnaza keçmək üçün istifadə olunan guşə.
- Dörd misradan ibarət vokal musiqi janrı. Bu misralarda poetik obraz və fəlsəfi fikir ifadə olunur.
- Rast, Rahəvi, Dügah muğamlarının əsas şöbələrindən biri. Bərdəşt, Maye, Hüseyini, Şikəstə, Souti zir, Bayatı-Qacar şöbələrindən ibarət bir dəstgah.
- İsfahan adını daşıyan 12 əsas muğamdan biri. Həm də Bayatı-Şiraz muğamının əsas şöbələrindəndir.
- Rəhəvi, Nəva, Bayatı-Şiraz, Dəsti muğamlarında bir şöbə. Şur dəstgahında bir neçə şöbəni birləşdirən böyük hissə.
- Rast, Rəhəvi muğamlarında bir şöbə. Şur dəstgahında bir neçə şöbəni birləşdirən muğam.



BAYATI-ŞIRAZ	— Yeddi əsas Azərbaycan muğamlarından biri. Şur dəstgahında bir neçə şöbəni birləşdirən böyük hissə.
BAK	— Ə.Marağainin göstərdiyi nəfəsli alətlərdən biri.
BAKİYƏ (BA)	— Kiçik yarım ton (90 sent).
BAL-KƏBUTƏR	— Rast və Rəhavi dəstgahlarında Mavərənnəhr və Hicazi şöbələri arasında ifa olunan guşə. M.Nəvvabda Bal-Kəbutar nədənsə avazlar arasında verilmişdir.
BALABAN (bala-man)	— Azərbaycanın qədim nəfəsli musiqi aləti. Baş tərəfinə ikiqat yastı qamış müştük taxıldığına görə yastı balaman da adlanır. M.Marağainin verdiyi alətlərdən biridir.
BƏM	— Aşağı səs, aşağı registr, bas, bariton. Ud alətində 1-ci sim-do.
BƏRBƏT	— Qədim simli musiqi aləti
BƏSİT	— Ə.Marağainin gətirdiyi musiqi formalarından biri. «Sout-əl vəsət» və ya «Taşiyə»dən ibarətdir. Bəzən «Taşiyə» olmaya da bilər. Həm də musiqi vəznində bəhrlərdən biri.
BƏSTƏ NİGAR	— Cahargah muğamının əsas şöbələrindən biri. M.Nəvvabda guşələrdən biri kimi verilmişdir.
BƏSTƏ NİGAR YÜRÜK SƏMAİ	— Ə.Marağainin musiqi əsərlərindən birinin adı.
BƏHR	— Musiqi vəzninin göstəricisi, ölçüsü. B.əsasən sabit, müntəzəm olur. Lakin qeyri-sabit, bəhrlərə də təsadüf edilir. Azərbaycan muğamlarının bəhri əsasən tez-tez dəyişən və çox mürəkkəb olur.
BƏXTİYARI	— Humayun dəstgahının guşələrindən biri. M.Nəvvabda nədənsə avazların cədvəlində verilmişdir.
BİNSİR	— Adsız barmaq.

BOZGƏŞT	— Aməl musiqi formasının hissələrindən biri.
BORSTARÇAY	— Ə.Marağainin verdiyi köklərdən biri.
BORĞU	— Ə.Marağainin gətirdiyi nəfəsli alətlərdən biri.
BU'D (BÖD)	— İki səsin ucalığına görə bir-birinə nisbəti, interval.
BU'D ZİL KÜLL MARRATAYN	— İkili oktava (2400 sent) intervalı.
BU'D ZİL KÜLL VƏL XƏMS	— Duodesima (1902 sent) intervalı.
BU'D ZİL KÜLL VƏL ARBA'A	— Undesima (1698 sent) intervalı.
BU'D ZİL KÜLL BU'D ZİL XAMS	— Oktava (1200 sent) intervalı.
BU'D ZİL ARBA'A BUSƏLİK	— Təmiz kvinta (702 sent) intervalı.
BÜZÜRK (BOZORQ)	— Təmiz kvarta (496 sent) intervalı.
	— Klassik musiqidə əsas muğamlardan biri. Nəva dəstgahında Şahnaz ilə Hüseyni arasında olan guşə. Şur muğamının son guşələrindən biri.
	— Klassik Şərqi musiqisinin əsasını təşkil edən muğamlardan biri. Ona Bozorq da deyirlər. Şur muğamının son şöbələrindən biri.

## C

CAME ƏL-ƏLHAN	— Ə.Marağainin ən böyük elmi əsərinin adıdır. Melodiyaların cəmi mənasındadır. (1405-ci ilə yazılmışdır). Əlyazmalardan bir nüsxəsi İstanbulda Nuru Osmaniyyə kitabxanasında, başqa bir nüsxəsi Oksford Universitetinin Bodlean kitabxanasında saxlanılır. Bu əsəri oğlu Nurəddin Əbdürrəhmana ithaf etmişdi. Ye-nidən işlənmiş variantını Teymurun oğlu Sultan Şahruxa bağışlamışdı.
---------------	---

CƏM	— S.Urməviyə görə bir neçə səsin qarşılıqlı əlaqəsini göstərən qayda.
CƏNGİ	— Zurnaçılar dəstəsi tərəfindən ifa olunan (ölçüsü 2/4-dir) qəhrəmanlıq ruhunda musiqi əsəri.
CİNS	— Fərabinin əsərlərində janr mənasında işlənir. Fransız alimi D'Erlanje də cinsləri həmin mənada işlədir. S.Urməvidə isə cins üç müxtəlif intervalda olan səsin məcmuudur. Urməvinin «Şərəfiyyə» risaləsində cinslər orta intervalların köməyi ilə yaranır.
CİNGƏNƏ	— Tarın iki cüt zil simi.
CÜRƏ SAZ	— Sazın növü, onun kiçiyi (bax: <i>Saz</i> ).

## Ç

ÇARGAH (ÇAHAHGAH)	— Ə.Marağainin gətirdiyi 24 əsas muğam şöbələrindən biri. Klassik Şərqi musiqisində ən çox yayılmış muğamlardan biri. XIX əsrdə M.M.Nəvvabda Çahargah dəstgahının tərkibi belə idi: Çahargah, Segah, Zabul, Yedi Hasar, Müxalif, Məğlub, Mənsuriyyə, Zəmin-Xara, Mavərənnəhr, Hicazi, Şahnaz, Azərbaycan, Əşiran, Zəngi-Şotor, Kərkuki. Hal-hazırda Çahargah Azərbaycan musiqisinin yeddi əsas muğamlarından biridir.
ÇAHAH-ZƏRB	— S.Urməvin «Kitabül-Ədvar»da yazır ki, bu ritm rübabda çalan Məhəmməd şah adlı Azərbaycanlı tərəfindən yaradılmışdır. Fransız alimi D'Erlanje də bunu qeyd edir və yazır ki, bu ən ağır ritmdir. Hətta ikiqat rəməldən iki dəfə uzundur.

ÇATAR	— Dörd simli musiqi aləti.
ÇƏŞD	— Yay ilə çalınan simli musiqi aləti.
ÇƏKAVƏK	— Muğam şöbələrindən biri. (Humayun dəstgahının əvvəlində ifa olunur).
ÇİYƏK	— Ə.Marağainin gətirdiyi simli musiqi aləti.
ÇƏNG	— Qədim simli, dartımlı musiqi aləti. Ə.Marağainin dediyinə görə Çəng 24 simdən ibarət idi, bunlar qoşa bağlandığına görə, 12 müxtəlif səs əldə etmək mümkündür. Çəng çox yayılmış alət olaraq, Nizami və Füzuli əsərlərində də vəsf edilmişdir.
ÇİNİ SAZI KASAT (SAZI TASAT)	— Ə.Marağainin icad etdiyi musiqi alətidir. O, bu aləti ilk dəfə 1378-ci ildə Ərdəbil şəhərində Səfəvilərin ikinci Şeyxi Sədrəddinin hüzurunda olduğu vaxt çalmışdır. Bu alət, adından da məlum olduğu kimi, çini kasalardan meydana gəlmişdir və bu kasaların sayı 76 ədəd olmuşdur. Kasalara su tökülürdü və mizrabla vurulduqda hər birindən müxtəlif cür səs çıxırdı. Aşağıdan yuxarıya, pəstdən zilə qalxdıqca kasaların boyları da kiçilirdi.
ÇİRCİK	— Ə.Marağainin gətirdiyi nəfəsli musiqi aləti.
ÇİCİRTMA	— Qədim nəfəsli musiqi aləti. Xarıcdən zurnaya bənzəyirdi.
ÇİNCİQ	— Qədim musiqi aləti. Güclü səsə malik idi. Müxtəlif uzunluqda neyin bir-birinə bağlanması yolu ilə alınır.
ÇİRTMA	— Zərb musiqi alətlərini əl ilə səsləndirmə üsulu.
ÇOĞOR	— Qədim Azərbaycan musiqi aləti. Beş simi vardı.

ÇUPANİ (ÇAPANİ) — Azərbaycan muğam şöbə-lərindən biri (XIX əsr).

## D

- DAUR, ADUAR (YƏ-Nİ DÖVR, DAİRƏ) — İlk dəfə orta əsr musiqisinə S.Urməvi daxil etmişdi. Səslərin oktava çərçivəsində ardıcıl düzülməsi və birinci səsin axırncı səslə üst-üstə düşməsi daire əmələ gətirir. Urməvinin risaləsinin adı da elə burdan «Kitabül-Ədvar» «Dairələr» və ya dövrlər (ladlar) haqqında kitab adlanır. Fərabidə bu termin səslərin müxtəlif oktavalara aid olmalarını dəqiqləşdirirdi.
- DEVRİ-ADL (ƏDALƏTLİ) — Orta əsr klassik musiqisində ritmik üsul. Bu üsulu Ə.Marağai Teymurun böyük oğlu Şahrühun şərəfinə yaratmışdır.
- DƏRAMƏDİ — Muğamlardan əvvəl ifa olunan kiçik instrumental giriş, müqəddimə.
- DƏRAMƏDİ-ŞAHNAZ — Şahnaz dəstgahının əvvəli, ilk şöbəsi.
- DƏSTAN — Fars sözüdür, cəm şəkli dəstədir. Orta əsrlərdə musiqidə pərdə mənasında işlənirdi, yəni dartımlı simli musiqi alətlərinin qoluna bağlanan pərdələr.
- DƏSTGAH — Muğamların tərkibinə daxil olan hissələrin, şöbələrin, guşələrin, avazların, rənglərin, təsniflərin küll halında və məntiqi inkişaf qaydası üzrə cəmi, məcmusu.
- DÜGAH — Ə.Marağainin gətirdiyi 48 muğam şöbələrindən birincisi, «Mahur» dəstgahında «Dilkəş» və «Zəngi-şotori» arasında olan şöbə. Bayatı-Qacar,

Ruhul-ərvah, Ma-vərənnəhr, Hüsey-ni, Şikəş-teyi-fars, Dілruba, Əraq, Zəng-şotori, Rak şöbələrindən ibarət dəstgah.

## DİLKƏŞ

- M.Nəvvabın verdiyi «Mahur» dəstgahında «Əşirən» ilə «Düga» arasında olan şöbə. Dərin lirik təsiredici qüvvəyə malik olduğuna görə «Dilkəş» «Vilayəti» şöbəsinin əvəzinə (Rastda, Mahurda) ifa edilir. «Şahnaz» muğamında şöbələrdən biri.
- Ə.Marağainin gətirdiyi üsullardan biri (28/4).
- Ə.Marağainin gətirdiyi ritmik üsullardan biri (200 zamanlı)
- Üsulunda (14/8) Ə.Marağai «Rast Kari möhtəşəm» əsərini bəstələmişdi.
- Ə.Marağainin verdiyi üsul-lardan biri
- Ə.Marağainin gətirdiyi 14 zamanlı üsul.
- (30 zamanlı) Ə.Marağainin gətirdiyi ritmik üsul.
- Bu üsulda 6/6 ölçüdə Ə.Marağai «Rast Kari Haydarnamə», 8/8 ölçüdə isə «Rast Nakış Bəstə» əsərlərini bəstələmişdi

## Ə

### ƏBD

### ƏBÜLÇƏP

### ƏBCƏD NOT SİSTEMİ

- M.M.Nəvvabın gətirdiyi 48 guşədən biri.
- «Şahnaz» dəstgahında «Leyli-Məcnun» və «Şah Xətai» şöbələrinin arasında olan şöbə.
- Əsas yaradıcılarından S.Urməvi olmuşdu. Onun not yazısı ərəb hərflərinin və riyazi rəqəmlərin əlaqələndirilməsi əsasında yaranmışdır.

Əbcəd hesabında birinci hərf Əlif-1 rəqəmini, Bə-2 rəqəmini, Him-3 rəqəmini, Dal-4-ü və s. göstərirdi. U. melodiyanın ən əvvəl hansı muğam, kök əsasında və hansı ölçüdə-vəzndə olduğunu qeyd edirdi. Sonra o, oxunan şeirin hər hecası altında hərflər və rəqəmlər ilə udun pərdələrini göstərirdi. Alim əbcəd hərfləri ilə melodiyanın ucalığını, rəqəmlərlə isə ritmini qeyd edirdi. U. «Əbcəd» notasıyla musiqinin ən qədim melodiya lərini risalələrində yazıb, yaşada bilmişdi. XVI əsrə qədər alimlər bu yazı not sistemindən geniş istifadə etmişlər.

— Tersiya intervalı.  
 — Güzəl səslər.  
 — Ləflər, sözlər, ifadə.  
 — Dörd ünsür (torpaq, su, od, hava).  
 — Şərqi klassik musiqisinin 12 muğamından biri. Rast, Segah, Mahur-Hindi, Rəhavi, Şahnaz muğamlarının ən yüksək nöqtəsini (yuxarı registri) özündə əks etdirən və əzəmətli, təntənəli səslənən əsas şöbə. Bu muğam şöbəsini İraq da adlandırlar.  
 — Ə.Marağainin gətirdiyi nəfəslə alətlərdən biri.  
 — M.M.Nəvvabın verdiyi «Nəva» dəstgahında «Şah Xətai» ilə «Şikəsteysi-Şirvan» muğamlarının arasındakı şöbə. Şur dəstgahında olan zərbli muğamlardan biri. Ona «Ovşarı» da deyirlər. Ə.Marağainin gətirdiyi 24 şöbədən beşincisi.  
 — Rastda Şahnaz ilə Zəngi-Şotori, Mahurda Şurla Dilkəş, Rəhavidə Əraq ilə Zəngi-Şotori, Nəvada Azərbaycanla Zəngi-Şotori arasında ifa olunan şöbə.

**ƏVSƏT**  
**ƏLHAN**  
**ƏLFAZ**  
**ƏNASİRİ-ƏRBƏƏ**  
**ƏRAQ**

**ƏRĞANUN**

**ƏFŞARI (OVŞARI)**

**ƏŞİRAN**

**F**

**FASİLƏ** — Səslərin xanə (takt) bölgüsünü göstərən xətt, cizgi.

**FASİLEYİ-ZƏRBI**  
**FASİLEYİ-KƏBİRƏ** — Xanə, takt.

**FASİLEYİ-SƏPİRƏ** — Dörd hecalı vurğunun lal səslə ilə bitməsi (tənənənən-failatın).

**FATİHİ (FATHİ)** — Üç hecalı vurğunun lal səslə ilə bitməsi (tənənən-failat).  
 — S.Urməvi «Kitab əl-Ədvar»da qeyd edir ki, acəmlər (yəni ərəb olmayan xalqlar) Fatihi adlanan ritmdən istifadə edirlər. Bu ritmləri çox nadir hallarda bəstələyirlər. Onun silsilə vaxtı 12 vurğuya uyğun gəlir. Bəzən bu ritmin adı Fathi və ya Fəxti kimi də yazılır.

**FƏVAİD ƏŞƏRƏ** — Ə.Marağainin son elmi əsəridir. 10 fayda, yəni musiqidə on faydalı şey mənasını daşıyır. Bu əsər də «Ədvar»lardan biri sayılır. İstanbulda Nuru Osmaniyyə cəme kitabxanasında və surətləri İstanbul Bələdiyyə və İstanbul Türko-loji Arel kitabxanasındadır.

**FƏRƏH, FƏTH** — M.M.Nəvvabın verdiyi muğam guşələrinin adı.

**FƏRRUX-RUZ** — Klassik musiqi ədəbiyyatında mahnı adı.

**FİLİ** — Humayun dəstgahında muğam şöbələrindən birinin adı.

**FİRUZİ** — Çahargah dəstgahında kiçik bir guşənin adı.

**FORUZ (FORUD)** — İfa olunmuş muğam şöbələrinin variantı, kiçik bir guşəsi, məsələn: Foruz-dilkəş, Foruz-mahur və s. kimi.

**FRUQ-ÜL-LƏHNIYYƏ** — Melodik nüans, ştrix.

**G**

- GAF** — Muğam dəstgahı tərkibində olan kiçik instrumental epizod.
- GƏVƏŞT** — Klassik şərqi musiqisində 6 avazdan biri.
- GƏRDANIYYƏ** — Klassik şərqi musiqisində 6 avazdan biri.
- GÜNKERE** — Ə.Marağainin verdiyi simli musiqi aləti.
- GUŞƏ** — Muğam dəstgahlarının tərkibində şöbələrarası və ya onların daxilində bitkin melodik quruluşa malik vokal-instrumental epizod.
- GÜŞAD** — Muğam guşələrindən biri.

**H**

- HAVA** — Musiqi əsərinin melodiyası. Ə.Marağainin gətirdiyi 24 şöbədən doqquzuncusu.
- HASAR (HİSAR)** — Çahargah dəstgahında ifa olunan şöbələrdən biri. Adətən Müxalifdən əvvəl gəlir. M.M.Nəvvabın gətirdiyi Çahargah dəstgahında Müxalifdən öncə Yədi hisar ifa olunur. Zəbul Segah muğamında da Mübərriqə şöbəsindən sonra Hasar guşəsi gəlir.
- HAL** — M.M.Nəvvabın gətirdiyi guşələrdən biri.
- HACI YUNİ** — M.M.Nəvvabda və ümumiyyətlə XIX əsr Azərbaycan musiqisində Rahəvi dəstgahında Bayatı-Şiraz ilə Sarənc və Nəva dəstgahında Şahnaz ilə Bayatı-Kürd arasında olan muğam şöbəsi.
- HEYRATI** — Mahur-Hindi kökü əsasında olan və çox geniş yayılan zərbli muğam.

**HƏZƏC**

**HƏZZƏC**  
**HƏZZKAR**

**HƏZİZ**

**HƏZİN**

**HİCAZİ**

**HİCAZİ SAKİL KAR**  
**HODİ VƏ YA HUDİ**

**HOLAVAR**

**HUMAYUN**

**HÜBUT**  
**HÜZZAN**

- Klassik şərqi musiqisində ən çox yayılmış bəhrlərdən biri.
- Mahni oxumaq, zəngulə vurmaq.
- 40 simli musiqi aləti. Xaricdən fil xortumuna bənzəyir.
- Aşağı səs, aşağı nöqtə. Həm də Şur dəstgahında oxunan guşələrdən biri.
- Şur, Çahargah, Mahur və Nəva dəstgahlarında ifa olunan şöbə.
- Klassik Şərqi musiqisində 12 əsas muğamdan biri, həm də Rast dəstgahında Bali-Kəbutər ilə Şahnaz arasında, Rəhavidə, Bali-Kəbutər ilə Bağdadi arasında, Çahargahda Mavərənnəhr ilə Şahnaz arasında, Şurda Səmayi-Şəms ilə Sarənc arasında yerləşən şöbə.
- Ə.Marağainin musiqi əsəri.
- Çahargah dəstgahında muğam guşələrindən biri.
- Çox yayılmış əmək mahnı formalarından biri.
- Klassik Şərqi musiqisində 24 əsas şöbədən biridir. Ə.Marağai yazır ki, Humayun Rahəvi və Zəngulənin səslərindən ibarətdir. XIX əsr musiqisində isə Rahəvi dəstgahında Rəhab ilə Tərkibin arasında yerləşən şöbə və Humayun, Fili, Şüştər, Tərkib, Bidad, Məsnəvi, Üzzal şöbələrindən ibarət dəstgahdır. Həm də yeddi Azərbaycan muğamlarından biridir.
- Aşağı enmə.
- Muğam guşələrindən biri. Segahda Məğlub ilə Hasar şöbələri, Çahargahda Həzin ilə Hodi şöbələri arasında yerləşir.

- HUZİ — Ə.Marağainin gətirdiyi 24 şöbədən iyirmi ikincisi.
- HÜSEYİNİ — Klassik Şərq musiqisində 12 əsas muğamdan biri. Rast və Mahur-Hindi dəstgahlarında ifa olunan guşələrdən biri.

## X

- XAVƏRAN — Bayatı-Şiraz dəstgahında Bayatı İsfahan ilə Üzzal arasında yerləşən şöbə. Rast dəstgahında isə Xocəstə ilə Əraq arasındakı guşə.
- XANƏNDƏ — Muğamı səs ilə mahir ifa edən, bu sahədə professionalıq qazanmış ifaçıya deyirlər. Sazəndə dəstəsində, üçlük ansamblında xanəndə dəf ilə oxuyur.
- XARA — Klassik musiqidə muğam şöbələrindən biri. M.M.Nəvvabın gətirdiyi siyahıda da o şöbələrdən biri kimi verilmişdi.
- XARİC SEGAH — Tonikası, yəni mayəsi Orta Segah mayəsindən kvarta aşağı olan muğamın adı (bax: *Segah*).
- XƏRƏK — Kiçik taxta parçasından və ya mal buynuzu qırığından düzəldilmiş simli musiqi alətlərin üst deka ilə simlər arasında yerləşən və simlərin səslənən hissəsinin uzunluğunu azaldan cihaz.
- XƏFİF RƏMƏL — Rəməl bəhrinin bir növü. Onun bəhri 10 vurğuya uyğun gəlir.
- XİNSİR — Ud alətinin pərdələrindən birinin və udda çalınan çeçələ barmağının adı.
- XOCƏSTƏ — Rast və Mahur dəstgahlarında Vilayəti şöbəsindən sonra gələn şöbə. M.M.Nəvvabda bu vacib

## XUZİ (HUZİ)

- şöbə nə Rastda, nə də Mahurda nədənsə göstərilməyib.
- Klassik musiqidə 24 əsas muğam şöbələrindən biri. Ə.Marağai yazır ki, altı səsdən ibarətdir. Onu Segahda dayanmaqla Hüseyini kimi təsəvvür etmək olar, əgər dayanacağı Dügahda olarsa o Hüseyini olacaq.
- Kvinta intervalı.

## XÜMASİYYƏT

## İ

## İQA'

- Ritm, musiqi səslərinin müəyyən qaydada növbələnməsi, vokal musiqidə oxunan şeirin vəznini və bəhrini özündə əks etdirən ölçü.

## İQBAL

- M.M.Nəvvabın göstərdiyi guşələrdən biri.

## İMAD

## İMTİZAC

## İNQİTA

## İNTİQAL

- Bəmsəs, aşağı səs, bas.

- Birləşmə.

- Kəsilmə, tamam olma.

- Modulyasiya, bir kökdən başqasına keçmə.

- Bax: Əraq.

## İRAQ

## İRAK NAKİŞ YÜRÜK SƏMAİ

## İRAK DÜYEK KAR

- Ə.Marağainin musiqi əsərinin adı.

- Ə.Marağainin musiqi əsərinin adı.

## İRTİFA

- Melodiyanın ən zil nöqtəsi, səsin ucalığı.

## İSFAHAN

- Klassik Şərq musiqisinin əsasını təşkil edən 12 muğamdan biri. Ə.Marağainin gətirdiyi 24 şöbədən iyirmi birincisi.

## İRHA (İRXA)

- 1/4 tonlu interval. Simli alətlərdə bu intervalı «Mələş» (vibrato) adlanan xüsusi üsulla, yəni simə sürtmə, yolu ilə əldə edirlər.

**İŞRƏTGAH** — M.M.Nəvvabın gətirdiyi guşələrdən biri.

## K

**KABİLİ** — Keçmişdə daha çox işlənən zərbli muğam (kökü Mahur-hindi). M.Nəvvab özünün cədvəlində gətirir.

**KAMANÇA** — Ən qədim Azərbaycan simli musiqi alətlərindəndir. Əvvəllər 3 simli, sonralar 4 simli olmuşdur. Kamançadan həm solo kimi, həm də sazəndələr dəstəsinin tərkibində istifadə olunur. Tembri-nə görə bu alətdə əsasən lirik əsərlər ifa edilir.

**KANUN** — Bax: Qanon.  
**KANUNİ-MÜRƏSSƏİ-MÜDƏVVƏR** — Ə.Marağainin gətirdiyi musiqi alətlərindən biri. Alimin özünün qeyd etdiyi kimi bu alət əvvəllər məşhur olmuş, sonralar unudulmuş və yalnız kitablarda adı qalmışdır. O, bu aləti yenidən həyata qaytarmışdır. Türk musiqişünası M.Bardakçının Ə.Marağaiyə həsr etdiyi kitabın üz qabığında bu alətin şəkli verilmişdir. 96 ədəd (ovulmuş ağaca bağlanmış) simdən ibarətdir.

**KAR** — Şərqi musiqisinin ən təntənəli və XVII əsrə qədər geniş yayılmış musiqi formalarından biri. Bəstəkarın qüdrəti, bacarığı çox vaxt bu formada yazılan əsərlərlə ölçülürdü. Marağainin də məlum olan əsərləri bu formada yazılmışdı. Bu forma bəstəkarı daha böyük sərbəstlik verirdi. Vaxt

keçdikcə «kar» forması dəyişmiş, başqa ad daşımış, «kar» kəlməsi isə guşələrindən birinin adı kimi qalmışdır. Ə.Bədəlbəyli «İzahlı lüğət»ində «kar» terminin dəstgahların tərkibində daxil olan guşələrin məhz adı kimi vermişdir. M.M.Nəvvab da «Kar»ın adını guşələrin siyahısında gətirmişdi.

**KƏBİR** — M.M.Nəvvabın göstərdiyi guşələrdən biri.

**KƏNZÜL ƏL-ƏLHAN** — Ə.Marağainin (farsca yazılmış) elmi əsərinin adıdır. Melodiyalar xəzinəsi deməkdir. Bu risalədə Ə.Marağainin 100-dən artıq melodiyası toplanmışdı. Təəssüflər olsun ki, adı məşhur olan bu əsərin özü günümüzdə qədər gəlib çatmamışdır.

**KƏRKUKİ** — Rast, Çahargah muğamlarının son şöbəsi. Nəvada Zəngi-şotori və Şah Xətai arasında olan şöbə.

**KƏRRƏNAY** — Qədim üfləmə musiqi aləti. Keçmişdə olan hərbi musiqi aləti kimi istifadə edilmişdi. Tunc borudan qayrılan bu alətin lüləsi 3 metr uzunluqda idi. Səsi çox gur olduğundan çox uzaq məsafədə eşidilirdi.

**KƏŞFÜL-HƏQİQEYİ MƏSNƏVİ** — M.M.Nəvvabın fars dilində yazılmış əsəridir (əlyazma), Əxlaqi, tərbiyəvi, etik problemlərə həsr edilmiş bu əsərin üçüncü hissəsində şeirlə muğamların təsnifatı verilir.

**KİTABÜL-ƏDVAR** — «Kitabül-Ədvar fi mərifətün nəqamü vələdvar» və ya qısaca «Kitabül-Ədvar», yəni «Dairələr kitabı», onu «Dövrələr, çevrələr»,

«Musiqi modusları haqqında kitab», «Melodiyalar haqqında kitab» kimi də tərcümə edirlər (Ərəb dilində yazılmışdı). S.Urməvinin bu elmi əsəri 15 fəsildən ibarətdir. Birinci fəsil – səsə, ikinci – pərdələrin bölüm qaydalarına, üçüncü – intervallara, dördüncü – dissonantlığın səbəblərinə, beşinci – tetraord və pentaxordlara, altıncı – muğam dairələrinə, yeddinci – iki simli alətlərdə çalma qaydalarına, səkkizinci – udun səsüzümünə, doqquzuncu – çox yayılmış muğamlara, onuncu – muğamlarda səslərin paralelliyinə, on birinci dairələrdə trans-pozisiyaya, on ikinci – udun qeyri-adi sazlaşmasına, on üçüncü – ritm dairələrinə, on dördüncü – muğamların emosional təsirinə, on beşinci – musiqi təcrübəsinin başlangıcına həsr edilmişdir. U. Risaləni 1252-ci ildə Bağdadda Xəlifə Müstəsimə təqdim etmişdir.

S.Urməvinin bu qiymətli əsərində XIII əsrin dörd melodiyası Əbcəd not sistemi ilə yazılıb hifz olunmuşdur. Bax: *Zəmfira Səfərova. Səfiəddin Urməvi. Bakı, 1995.*

KISM

— Qism, hissə, ladin özləri, tetraordlar və pentaxordlar.

KORON

— Bemol səmindən çərək ton olan səs, «koron» (1/2 bemol) kimi səslənir. Koron yarım bemol işarə ilə qeyd olunur.

KOOS (KUUS)

— Qüvvətli səsinə görə düşməni ləzəyə gətirən ən qədim Azərbaycan zərbli musiqi aləti.

KÜÇİK

— Klassik musiqidə 12 muğamdan biri.

KÜRD-OVŞARI

— Şur muğamında olan zərbli muğam.

KÜRD ŞAHNAZ

— Bax: Şahnaz, Şur-Şahnaz, Şur kökündə olan muğamlar.

## Q

QAVAL

— Azərbaycanda qədim zamanlardan yayılmış zərb musiqi aləti.

QANON (QANUN, KANUN)

— Azərbaycanın qədim dartımlı simli alətlərindən biri

QARABAĞI

— M.Nəvvabın risaləsində gətirdiyi və Azərbaycanda o zaman geniş yayılmış muğam və mahmı adlarından biri.

QARABAĞ ŞİKƏS-TƏSİ

— Azərbaycanın zərb muğamlarından biri. Əsası segah muğamı, ölçüsü 2/4-dir.

QAUL VƏ YA QAVL

— Orta əsr klassik musiqisinin çox mürəkkəb forması olan «Növbəti mürəttəb»in birinci hissəsi. Ərəb şeirləri əsasında ifa edilir. İfanı uzatmaq istədikdə ikinci hissə «Qəzəl»i də əlavə edirlər. Ə.Marağainin qeyd etdiyi kimi bu daha çox həzzə səbəb olurdu.

QATAR

— Şur muğamında Bəstə Nigar ilə Qərai arasında yerləşən şübə. Həm də zildə mayəsi ağ simin şah pərdəsində yerləşən kiçik bir muğam.

QƏZƏL

— «Növbəti-mürəttəb» formasının ikinci hissəsi, fars dilində yazılmış şeirlər əsasında oxunur.

QƏMƏNGİZ

— Qəm, qüssə gətirən «Dəşti» muğamında olan bir güşə.



- QƏSR** — Şərq klassik musiqisində 48 güşədən biri.
- QİNA (ĞİNA VƏ YA QƏNA)** — Oxuma, xanəndəlik.
- QOPUZ** — Qədim simli musiqi alətlərindən biri. Azərbaycan ozanlarının əsas çalğı aləti
- QOPUZİ-RUMİ** — Ə.Marağainin gətirdiyi simli alətlərdən biri.
- QUMRIYYƏ** — Ə.Marağainin icad etdiyi ritmik üsul. Alim «Fəvaid əşərə» əsərində bu üsulun Teymurun nəvəsi Sultan Xəlil Mirzəyə həsr etdiyini bildirmişdi.

## L

- LAL BARMAQ** — Simli musiqi alətlərində sol əlin barmaqları vasitəsilə simin səsləndirilməsi.
- LAL PƏRDƏ** — Simli musiqi alətlərin qoluna bağlanmış əlavə pərdələr.
- LEYLİ VƏ MƏCNUN** — M.M.Nəvvabın gətirdiyi dəstgahı Şahnazda Mıyə Əbülçəp şöbələrinin arasında olan şöbə.
- LƏHN** — Gözəl və ahəngli səs, nəğmə, melodiya, S.Urməviyə görə xoş tərənə.
- LORİ (LURİ)** — Muğam şöbələrindən biri M.M. Nəvvab onu «nəğəmat və əlhənat» siyahısında gətirir.

## M

- MAANİ** — Şur əsaslı zərbli muğamlardan biri.
- MAVƏRƏNNƏHR** — Rast dəstgahında Bayatı Qacar ilə Bali-Kəbutər, Mahur dəstgahında Hicaz ilə Şahnaz, Rəhavidə

## MAYƏ

Zəminxara ilə Bali Kəbutər, Çahargahda Zəminxara ilə Hicazi, Dügahda Rühul-ərvan ilə Hüseyini arasında olan şöbə.

— Muğamın ilk və əsas pərdəsi, həm də muğam dəstgahlarının birinci şöbəsi. Dəstgah həmin pərdədən başlayır və axırda həmin pərdəyə qayıdaraq mayədə bitir. Orta və Yaxın Şərq klassik musiqisinin təməlini təşkil edən altı avazatdan biri.

## MALEŞ

— İfaçılıqda xüsusi üsul (vibrato), simə sürtmə yolu ilə əld edilir.

## MANƏNDİ (MÜXALİF)

— Müxalifə bənzəyir. Mirzə Hüseyin Segahı və Yetim Segahda müqəddimə rolunu oynayır. Zəbul Segahda isə Mayə ilə Segah arasında olan şöbə.

## MAHUR

— Mahur dəstgahı aşağıdakı şöbə və guşələrdən ibarətdir. (M.M. Nəvvabın risaləsi əsasında gətiririk): Mahur, Şur, Əşiran, Dilkəş, Dügah, Zəngi-şotor, Hicazi, Mavərənnəhr, Şahnaz, Hacıyuni, Sarənc, Şüştər, Məsnevi və Suzi-Güdaz.

## MAHUR-ƏSL

— Ə.Marağainin gətirdiyi 24 şöbədən yeddincisi.

## MAHUR-HƏFİF KARI MÜRƏSSƏ

— Ə.Marağainin musiqi əsərinin adı.

## MAHUR HƏFİF KAR

— Ə.Marağainin musiqi əsərinin adı.

## MƏQAM

— Müxtəlif yüksəklikdə olan pərdələrin bir əsas kök ətrafında birləşməsi və onların qarşılıqlı əlaqəsi. Bir sabit səs (maye) ətrafında toplaşan müxtəlif ucalıqda səslərin qarşılıqlı münasibət sistemi.

**MƏQASİD ƏL-ƏLHAN** — Marağainin fars dilində yazılmış bu əsəri (Nəğmələrin məqsədləri mənasındadır) alimin «Came əl-əlhan» risaləsinin icmalı kimi də qəbul edilə bilər, bəzi fəsilləri onunla eynidir. 1418-ci ildə yazılmış bu əsərin 1423-cü ildə yenidən baxılmış variantı Osmanlı hökmdarı ikinci Sultan Murada ithaf edilmişdir. Bu əsərin Topqapı sarayının kitabxanasındakı nüsxəsi İranın musiqişünas alimi T.Bineşin müqəddiməsi ilə Teh-randa (1987) çap edilmişdir.

**MƏĞLUB** — Çahargah dəstgahında Muxalif ilə Mənsuriyyənin arasında olan şöbə.

**MƏDD** — Səsi uzatma, əlif hərfini uzadaraq «a» kimi oxumaq üçün həmin hərfin üzərinə qoyulan diakritik işarə.

**MƏZMUR** — Dini məzmunlu hava, mahnı.  
**MƏZHƏR** — Zərb musiqi aləti.  
**MƏNSURİYYƏ** — M.M.Nəvvabın göstərdiyinə əsasən Rast dəstgahında Vilayəti ilə Zəmin-xara arasında, Çahargah dəstgahında Məğlub ilə Zəmin-xara arasında oxunan şöbə. Çahargah kökündə sərbəst zərbli muğam.

**MƏRSİYƏ** — Musiqisi muğamların ən təsirli hissələrindən ibarət, məzmunu əzab-əziyyətlərdən tərtib olunmuş oxuma (vokal) əsəri.

**MƏSIHI** — M.M.Nəvvabın göstərdiyi kimi «Nəva» dəstgahında Hüseyni ilə Şahnaz arasında yerləşən şöbə. Həm də Ə.Bədəlbəylinin lüğətinə əsasən Rast dəstgahının son şöbəsi.

**MƏSNA** — Bəmdən zilə qalxanda dörd simli udda üçüncü sim, beş simli udda ortancıl sim (1-ci oktavanın si bemol səsi).

**MƏSNƏVİ** — Mahur dəstgahında Şüştər ilə Suzi-güdaz arasında olan şöbə.

**MƏSNƏVEYİ-SƏQİL** — Rahəvi dəstgahında Şüştər ilə Suzi-güdaz arasında ifa olunan şöbə.

**MƏRUF** — M.M.Nəvvabın gətirdiyi guşələrdən biri.

**MƏSLƏS (MİSLAS)** — Ud musiqi alətində ikinci sim (1-ci oktavanın fa səsi).

**MƏSTANƏ** — M.M.Nəvvabın göstərdiyi 48 guşələrdən biri.

**MİZƏF** — Qədim simli musiqi aləti.  
**MİZMAR** — Qamışdan qayrılan qara rəngli nəfəslə (üfləmə) musiqi aləti. Mizmar boğazında olan səs yoluna da deyirlər.

**MİZRAB** — Ud, tar, saz, kanon və b. dartımlı simli musiqi alətlərin simlərini ehtizaza gətirmək üçün müxtəlif materialdan, sümükdən, plasmadan, mal buynuzundan qayrılan nazik lövhəcik (plastinka).

**MİZHAR** — Qədim dartımlı simli musiqi aləti.  
**MİRZƏ HÜSEYN** — Segah muğamının bir növü. İlk dəfə Azərbaycan xanəndəsi Mirzə Hüseyn ifa etdiyi üçün onun adını daşıyır. Orta Segahdan biri kvar-ta yuxarıda səslənən Segah.  
**SEGAHI** — Qədim aşiq mahnı formalarından biri. Bu aşiq formasını Koroğlunun Misri qılıncının yenilməzliyi, gücü, qüdrəti ilə bağlayırlar.

**MİSRİ** — Udun xəmək hissəsi. S.Urməvi və ondan öncə Fərabə udun təsvirində moşt səsini başlanğıc nöqtəsi kimi əlif hərfi ilə qeyd etmişlər.

**MOŞT (MÜŞT)**

**MUĞAM, MUĞAMAT** — Yaxın və Orta Şərqlə xalqlarının, o cümlədən Azərbaycanın milli klassik musiqisinin zirvəsi, dərin, mürəkkəb məzmun, ideya, emosional mənə daşıyan xalq vokal instrumental kompozisiyasının ən yüksək yaradıcılıq nümunəsi. Qədim zamanlardan başlayaraq, əsrlər boyu muğamatın tədrici inkişafı onun formalaşmasına, kamilləşməsinə səbəb olmuşdu. Şərqlə klassik musiqisində 12 muğamdan: Üşşaq, Nəva, Əbusəlik, Rast, İraq (Əraq), İsfahan, Zirəkənd, Büzürk, (Bozorq), Zəngülə, Rəhavi, Hüseyini, Hicazi – 24 şöbədən, 48 guşədən, 6 avazdan, rəng və təsniflərdən ibarətdir. Azərbaycan musiqisində muğam terminin iki mənada işlənilir. Birinci – lad termini eynidir. Hal-hazırda Azərbaycan xalq musiqisində 7 əsas lad, yaxud muğam: Rast, Şur, Segah, Çahargah, Şüştər, Bayatı-Şiraz, Humayun və əlavə bir sıra muğamlar mövcuddur. İkinci-muğam termini çoxsəsli formaya malik son dərəcə mürəkkəb və maraqlı, yalnız özünəməxsus quruluşa malik musiqi əsəri mənasındadır. Muğamın süita-rapsodiya, simfoniya ilə də müqayisə edirlər. Bu əsər özü bir lad, muğam üzərində qurulur və muğamın müəyyən edilmiş ciddi qayda-qanunları çərçivəsində inkişaf edir. Muğam ifaçıları isə xanəndə və onu müşayiət edən sazəndə dəstəsi və yaxud solo instrumentalistlər öz-

**MUĞNİ**

**MUSİQAR**

**MÜBƏRRİQƏ**

**MÜĞƏNNİ  
MÜNACAT**

**MÜRƏSSƏ**

**MÜTƏLAİM**

**MÜTƏNAFİR  
MÜTLƏQ  
MÜTRÜB  
MÜXALİF**

**MÜXƏMMƏS**

lərinin yaradıcılıq fantaziyası, bacarığından asılı əsrlər boyu bu musiqi əsərinə müxtəlif dəyişikliklər, yeni çalarlar, xallar, zəngülələr və s. daxil etmişlər. Xanəndələr muğamları məşhur şairlərin lirik-fəlsəfi qəzəlləri üstündə ifa edirlər.

— Səfiyyəddin Urməvinin İsfahanda icad etdiyi çoxsəsli, uda oxşar, bir dirsək uzunluğunda dartımlı musiqi aləti.

— Ağacdən düzəldilmiş nəfəsli musiqi aləti. Musiqar həm də musiqiçi və musiqi sənətini simvolizə edən quşun adıdır.

— Zəbul (Zabol) və Rəhavi (Rahab) muğamlarında Şikəsteyi-fars və Əraq arasında olan şöbə. Ə.Marağai qeyd edirdi ki, muğam ustadları Mübərriqəni Segah əsilli (tonikalı) Çahargah hesab edirlər. Alimin gətirdiyi 24 şöbədən on beşincisi.

— Xanəndə, nəğməkar.

— Əsasən Zəmin-xara əsasında mətəm mərasimi ilə bağlı avaz ilə oxunan dua.

— Marağainin gətirdiyi musiqi formalarından biri.

— Ahəng, qulağı oxşar səslənmə, konsonans.

— Ahəngsiz, səslənmə, dissonans.

— Açıq və ya boş sim.

— Əyləndirici musiqiçi.

— Çahargah dəstgahında yeddi hasar və Məğlub arasında yerləşən şöbə.

— Aşıq yaradıcılığında şeir-musiqi formalarından biri.

- MÜHƏYYƏR** — Klassik musiqidə şöbələrdən 24-dür. Ə.Bədəlbəyli qeyd edir ki, Mühəyyər Mahur dəstgahında Əraq şöbəsinə sonra ifa olunan parçadır. Ə.Marağaiyə görə M.Muğamatın 52-ci dairəsidir və 8 səsdən ibarətdir. Alim qeyd edir ki, musiqiçilər Rui-İraqı İsfah-nəklə bir şöbədə birləşdirirlər və 24-cü şöbəni Bəstə Nigar adlandı-rırlar.
- MÜCƏNNƏB (CİM)** — Ud alətinin əsas pərdələrindən biri. Həm də Urməviyə görə kiçik harmonik interval, kiçik ton, Cim (180 sent). Həm də simli alətlərin qoluna bağlanan əsas pərdələrin yanında ikinci dərəcəli, köməkçi pərdələrin adı.

## N

- NAQUS** — Zıncırov, zəng.
- NAZİK** — M.M.Nəvvabın gətirdiyi muğam guşələrindən biri.
- NAĞARA** — Zərbli musiqi aləti. Böyüklüyün-dən asılı olaraq müxtəlif növlərə ayrılır: Böyük nağara-kos, bala nağara, yaxud cürə nağara və kiçik nağara.
- NAY (NEY)** — Qədim Azərbaycan nəfəsli musiqi alətlərindəndir. Səsi zərif və təsir-lidir. Bir çox şairlər onu vəsf et-mişlər.
- NAYI-TANBUR** — Qədim simli musiqi aləti.
- NAYI-SƏFİD** — Ə.Marağainin gətirdiyi qədim nəfəsli musiqi aləti.
- NAYI-HIYK** — Qədim nəfəsli musiqi aləti.
- NAYÇEYİ** — Qədim nəfəsli musiqi aləti.
- NAYİCAVƏR** — Qədim nəfəsli musiqi aləti.

- NAKİŞ** — Ə.Marağainin gətirdiyi musiqi forması. Alimin qeyd etdiyi kimi Nakış Aməl musiqi formasına oxşayır, lakin onda nə sout əl-vəsət, nə də taşiyyə var.
- NEYRİZ** — Ə.Marağainin gətirdiyi 24 şöbə-dən on dördüncüsü. Neyriz 2 cür olur. Birincisi 5 səsdən ibarətdir, ikincisi Neyriz Kəbir adlanır və 8 səsdə bir oktavada yerləşir.
- NEHOFT (NƏHƏFT, NÜHÜFT)** — Nəva muğamında Həzin ilə Gə-vəşt arasında olan muğam şöbəsi (müxtəlif yazılışda verilir). Ə.Ma-rağainin gətirdiyi 24 şöbədən on birincisi.
- NƏBƏRAT** — Vurğu, ton, intonasiya, həm də zəngülə mənəsinədir.
- NƏBR** — Vurğu, aksent.
- NƏVA** — Klassik Şərq musiqisində 12 əsas muğamdan ikincisi. Nəva muğamının tərkibi: Nəva, Nişapur, Dəramənd-Şahnaz, Busəlik, Hü-seyni, Məsihi, Zəngi-Şotor, Gər-kuki, Şah Xətai, Əfşari, Şikəsteyi-Şirvan.
- NƏVAYI-NİŞAPUR** — Nəva muğamının əlavə ikinci adı.
- NƏVA-HƏFİF KARI** — Ə.Marağainin musiqi əsərinin adı.
- TÜHFƏ** — Qədim klassik musiqidə avazın tonu və ya mahnı, tərənə.
- NƏQAMƏ** — Zərb vurmaq, təbil vurmaq, nağarada çalmaq, mahnıda eyni mətnlə təkrarlanan misralar.
- NƏQƏRAT** — Melodiyanın ayrı-ayrı səslərini bəzəmək üçün xırda ornamentli sədalar, melizmlər.
- NƏQS** — M.M.Nəvvabın gətirdiyi muğam şöbələrindən biri.
- NƏ'ƏM** — Vokal musiqisinin sadə və geniş yayılmış forması. Dəstgahlarda
- NƏĞMƏ**

	isə bəzi muğamların intonasiyaları arasında olan vokal-instrumental epizodlar. Şur muğamında Nəğməyi-Dəşti və s.
NƏDB	— Əsasən qadınlar tərəfindən oxunan matəm nəğmələri, ağılar.
NƏFİR	— Qədim nəfəsli (üfləmə) musiqi aləti. Həm də Humayun muğamında şöbə.
NİHAVƏND	— Ə.Marağainin gətirdiyi 24 şöbədən doqquzuncusu.
NƏHİB	— Muğam dəstgahlarında (Rastda, Şurda) ifa olunan vokal instrumental hissə.
NİHAVƏNDİ KƏBİR DAVUL RƏVAN BƏS- TƏ	— Ə.Marağainin musiqi əsəri.
NİHAVƏNDİ KƏBİR DEVRI RƏVAN KAR NİŞAPUR	— Ə.Marağainin musiqi əsəri.
NİŞİBİ-FƏRAZ	— Nəva dəstgahının ilk şöbəsi.
NOVRUZ	— Muğam dəstgahlarında bağlayıcı şöbə.
NOVRUZ-BAYATI NOVRUZ-BÜZÜRK NOVRUZ-ƏCƏM NOVRUZ-ƏRƏB	— Klassik Şərq musiqisində 6 avazatdan biri.
NOVRUZ-KİÇİK NOVRUZ-RƏVƏNDƏ	— Muğam şöbələrindən biri.
NOVRUZ-SƏBA NOVRUZ-XARA	— Muğam şöbələrindən biri.
NÜZHƏ	— Ə.Marağainin gətirdiyi 24 şöbədən səkkizincisi.
NÜZÜL	— S.Urməvinin icad etdiyi musiqi aləti.
	— Aşağı enmə.

OVŞARI OVC
OVUC KAR OZAN
ORTA MAHUR
ORTA SEGAH
OSMANİ
PEŞREV
PƏNCGAH
PƏNCGAH HƏFİF KARİ MÜRƏSSƏ PƏNCGAH AKSAK SƏMAİ PƏNCGAH NAKİŞ YÜRÜK SƏMAİ PƏNCGAH KAR PƏRVANƏ

<b>O</b>	— Bax: <i>Əfsarı</i>
	— Səsin ən yüksək dərəcəyə qaldırılması, zil. Ouc Ə.Marağainin siyahısında 13-cü muğam şöbəsi.
	— Ə.Marağainin musiqi əsəri.
	— Qədim tənbur musiqi alətinə bənzəyən üç simli musiqi aləti. Ən qədim Azərbaycan aşıqlarının daşdıqları ad.
	— Mahur dəstgahının bir növü. Mahur-hindidən bir kvarta yuxarı ifa olunan muğam.
	— Segah muğamının bir növü. Adətən Manənd-Müxalif şöbəsi ilə sonra ifa olunur.
	— Rahəvi dəstgahında Zəng-Şotori ilə Bayatı-Kürd muğamlarının arasında olan guşə.

**P**

	— Muğam və dəstgahların əvvəlində çalınan instrumental muqəddimə. Ə.Marağainin gətirdiyi 24 şöbədən dördüncüsü.
	— Rast dəstgahında ifa olunan şöbə, bu şöbənin əhəmiyyəti böyük olduğundan ona Rast-pəncgah da deyirlər.
	— Ə.Marağainin musiqi əsəri.
	— Ə.Marağainin musiqi əsəri.
	— Ə.Marağainin musiqi əsəri.
	— Ə.Marağainin musiqi əsəri.
	— Qədimdə Rast-pəncgah dəstgahında Zəng-Şotori ilə Ruh-ehza

- arasında yerləşən və xasiyyətinə görə həyəcan və təlaş doğuran muğam şöbəsi.
- PƏRDƏ** — Simli musiqi alətlərin qoluna bağlanan tel. Musiqi səsdüzümünün bir səsi. Musiqi teatru üçün yazılmış əsərin bir hissəsi.
- PƏST** — Aşağı registr, bəm, bəm səslə oxumaq.
- PƏSTXAN** — Bəm pərdələrdə oxuyan xanəndə.
- PİPA** — Ə.Marağainin gətirdiyi simli musiqi aləti.
- PİŞDARAMƏD** — Muğam dəstgahının mayədən əvvəl gələn zərbli instrumental parçası.
- PİŞE** — Nəfəsli ağac musiqi aləti.
- PİŞ-ZƏNGULƏ** — Çahargah muğamında zəngulədən əvvəl gələn guşə.
- PİŞROU** — Ə.Marağainin gətirdiyi musiqi formalarından biri. Onun qeyd etdiyi kimi bu xoşagələm tonlar arasında bəstələnir. Tarika, soyut və taşıyə işlənmir, şeirlər də istifadə olunmur. İkinci hissə Sarbənd adlanır, bir xanəsi də Zahmə adlanır.

## R

- RAZ** — M.M.Nəvvabın verdiyi muğam guşələrindən biri.
- RAZ-NİYAZ** — Humayun dəstgahında Suzigüdaz ilə Məsnəvi arasında olan muğam parçası.
- RAK** — M.M.Nəvvabın göstərdiyi muğam guşələrindən biri. Qədim vaxtlarda Rast və Mahur dəstgahlarının son şöbələrindən sonra Rak-Abdulla, Rak-Xorasani, Rak-Hindi (eyni melodiyanın

## RAKİ-HİNDİ

## RAST

### RAST-KARİ MÖHTƏŞƏM

### RAST KARİ ŞÖVQ-NAMƏ

### RAST KARİ (HAY-DARNAMƏ)

### RAST NAKİŞ BƏSTƏ

### RAST NAKİŞ (AKSAK) SƏMAİ

### RAST NAKİŞ (YÜRÜK) SƏMAİ

### RAST PƏNCGAH

müxtəlif variantlarıdır) guşələrindən dayanma və gəzişmə mütləq idi.

— Rast dəstgahında Zəmin-xara ilə Azərbaycan arasında yerləşən şöbə.

— Klassik Şərqi musiqisində 12 əsas muğamlardan biri. M.M.Nəvvabın gətirdiyi Rast dəstgahının tərkibi: Rast, Pəncgah, Vilayəti, Mensuriyyə, Zəmin-xara, Raki-hindi, Azərbaycan, Mavərən-nəhr, Bali-Kəbu-tər, Hicazi, Şahnaz, Əşiran, Zəngi-şotor, Kərkuki. Ə.Bədəlbəylinin gətirdiyi Rast dəstgahı: Novruz-rəvəndə, Rast, Üşşaq, Hüseyni, Vilayəti (bəzən də Dilkəş), Xacəstə, Xaveran, Əraq, Pəncgah, Rak, Əmiri, Məsihi.

Rast muğamların anası adlanır. O, nəinki öz kökünün səs düzümünü, mayəsinin ucalığını belə bu günə qədər saxlamışdır.

— Ə.Marağainin musiqi əsərlərindən birinin adı.

— Ə.Marağainin musiqi əsəri.

— Ə.Marağainin musiqi əsərlərindən birinin adı.

— Ə.Marağainin musiqi əsərlərindən birinin adı.

— Ə.Marağainin musiqi əsəri.

— Ə.Marağainin musiqi əsəri.

— Əsasən İran musiqisində ifa olunur. Onun tərkibi belədir: Zəngulə, Pərvanə, Nəgmə, Ruhəfza, Xosrovani, Pəncgah, Süpehr, Üş-

RAH	— şaq, Şiraz, Bayatı-Əcəm, Mübərriqqə, Qərəcə, Bəhr-Nur, Əbülçəp, Leyli və Məcnun, Ravəndi, Novruz-ha, Nəfir, Fərək, Əraq.
RAH-GÜL	— M.M.Nəvvabın gətirdiyi muğam guşələrindən biri, bir də Rah melodiyası, hava deməkdir.
RAH-RUH	— Təsniflərdən və şöbələrdən birinin adı.
RƏVƏND	— Təsniflərdən və şöbələrdən birinin adı.
RƏZVİ	— Mahur dəstgahının guşələrindən biri.
RƏKB (RƏKƏB)	— Şur dəstgahının guşələrindən biri.
RƏMƏL	— Klassik şərq musiqisində əsas şöbələrdən biri Ə.Marağainin gətirdiyi 24 şöbədən on altıncısı.
RƏHAB (RƏHAVİ)	— Klassik musiqidə qədim musiqi bəhri. S.Urməvi qeyd edir ki, bu bəhrin səslənmə müddəti 12 vuruğa bərabərdir. Rəməlin bir neçə növü vardır (Xəfif Rəməl, Səqil-Rəməl və s.) Rəməl bəhri musiqimizdə ən çox işlənən musiqi ritmlərindəndir.
	— Klassik Şərq musiqisinin 12 əsas muğamlarından biri. M.M.Nəvvabın gətirdiyi Rəhavi dəstgahının tərkibi: Rəhab, Humayun, Tərkib, Üzzal, Bayatı-Türk, Bayatı-Qacar, Zəmin-xara, Mavərənnəhr, Bali-Kəbutər, Hicazi, Bağdadi, Şahnaz, Azərbaycan, Əraq, Əşiran, Zəngi-Şotor, Osmanlı, Bayatı-Kürd, Bayatı-Şiraz, Hacıyuni, Sarənc, Şüştər, Məsnəveyi-Səqil, Suzi-güdaz.
	Müasir Azərbaycan musiqisində isə Rahab, Şikəsteyi-Fars, Mübərriqqə, Əraq, Pəncgah, Qərai, Məsihi.

RƏHAVİ NAKİŞ  
YÜRÜK SƏMAİ  
RÖVZƏXAN  
RUBƏND

RUD  
RUDİ-PANİ

RUI-İRAQ

RUH-ÜL-ƏRVAH

RÜBAB

SAZ

SAZGAR

SAZİ-DOLAB

- Ə.Marağainin musiqi əsəri.
- Mərsiyə oxuyan.
- Çahargah dəstgahının şöbələrindən biri.
- Simli musiqi aləti.
- Ə.Marağainin gətirdiyi simli musiqi aləti.
- Klassik muğam dəstgahında əsas 24 şöbədən biri. Ə.Marağainin gətirdiyi 24 şöbədən iyirmi üçüncüsü.
- Dügah dəstgahının şöbələrindən biri.
- Şərqə çox yayılmış simli dartımlı musiqi aləti, 3 simli bu alətin müxtəlif növləri var, tacik rübabi, əfqan rübabi və s.

## S

- Qədim Azərbaycan dartımlı simli musiqi aləti. Əsrlərdən bəri aşıqların əsas musiqi aləti kimi məşhurdur. Sazın köklənmə prinsipi belədir: əvvəlcə üç sim eyni ucalıqda (unison), sonra qoşa sim ondan bir kvinta aşağı, qalan üç sim isə ondan kvarta yuxarı köklənir. İfa zamanı əsas melodik xətt kvarta-kvinta səslərindən ibarət harmonik səslənmə müşayiət edir. Alətin gözəl tembrinə görə sazi şairlər həmişə vəsf etmişlər.
- M.M.Nəvvabın gətirdiyi muğam guşələrindən biri.
- Ə.Marağainin verdiyi simli musiqi alətlərindən biri.

SAZƏNDƏ — Hər hansı musiqi alətində çalan, musiqiçi.

SANTUR — Qədim simli, zərbli musiqi aləti. Kiçik iki çubuğun simlərinin vurulması ilə səsləndirilir. Əvvəllər Azərbaycanda çox geniş yayılmışdır, sonralar tədriclə öz məşhurluğunu itirmişdir.

SARƏNC (SARƏNG) — Şur dəstgahında muğam şöbələrindən biri (Hicazi ilə Nişibi-Fəraz arasında)

SECAR — Sekunda, septima və b. kimi dissonans əmələ gətirən intervallar.

SEGAH — Azərbaycan musiqisində əsas yeddi muğamdan biridir. Qədim klassik musiqidə isə o muğam kimi yox, əsas muğam şöbələrindən biri kimi işlənirdi. Ə.Marağainin gətirdiyi əsas 24 şöbədən ikincisi dir. M.M.Nəvvabın verdiyi «Çahargah» dəstgahının əsas şöbələrindən biridir. Azərbaycan musiqisində Segahın 3 növü məşhurdur. Zəbul (və ya Zəbul) Segah, ona Orta Segah da deyirlər, öz əhəmiyyətinə görə o birilərindən fərqlənir, orta mərkəz mövqə tutur, onun mayəsi mi notudur. «Zəbul-Segah» muğamının tərkibi belədir. Mayeyi-Zəbul, Muya, Mənənd-Muxalif, Orta Segah, Məxluq, Şikəsteyi-Fars, Mübərriqə, Əraq, Yedi Həsər, Aşiqi-Guş, İkinci növ Xaric Segahdır. O, Zəbul Segahın xaricində, onun mayəsi mi-dən ya kvarta aşağı, ya da kvinta yuxarı olur. Üçüncü növü Mirzə Hüseyn Segahdır, onun mayəsi Orta Segahdan bir kvinta aşağı, ya da

bir kvarta yuxarı olur. Segahın ondan törəmə bir növü vardır ki, ona «Yetim Segah» deyirlər. Onu adətən Xaric Segahın kökündə (si) ifa edirlər və qəm-kədər təsir qüvvəsini artırmaq üçün bir oktava oxuyurlar. Yaxın və Orta Şərqi xalqları musiqisindən fərqli olaraq Segah muğamı Azərbaycanda daha geniş yayılmışdır. O bir məqam (lad) kimi də musiqimizdə mühüm yer tutur. Musiqimizin bir çox nümunələri məhz Segah kökündə bəstələnmişdir.

SEGAH-KARİ ŞEŞ-AVAZ  
SENT

— Marağainin musiqi əsərlərindən birinin adı.

— Tempere olunmuş yarım tonun yuzdə bir ölçüsüdür. Simi yarıya böləndə 1200 sentli oktava intervalı, onu 2/3-yə böləndə 702 sentli kvinta intervalı, 3/4-ə böləndə 428 sentli kvarta intervalı, 8/9-ə böləndə isə böyük bütöv ton alınır.

SETAR

— Qədim simli musiqi aləti. Azərbaycan sazı kimi üç simlidir və onun ədədi hesab olunur. Tənbür musiqi alətinin bir növü hesab edilir. Setarı Füzuli «Yeddi cam» əsərində vəsf etmişdir.

SƏBA

— Klassik şərqi musiqisində muğam şöbələrindən birinin adı. Ə.Marağainin gətirdiyi 24 şöbədən on yeddincisi.

SƏBA NAKIŞ YÜRÜK  
SƏMƏİ  
SƏBA NİM SAKİL KAR  
SƏBABƏ

— Ə.Marağainin musiqi əsəri.

— Ə.Marağainin musiqi əsəri.

— Ud musiqi alətində şəhadət barmağı (birinci barmaq) və udda Mücənnəb ilə Vustayi-fars pərdələri arasındakı pərdə.



SƏVƏNDƏR	— Zərbli, simli musiqi aləti. Santura bənzəyir. 16–24-ə qədər polad simi olan bu aləti iki nazik çubuqla simlərə vuraraq səsləndirirlər.
SƏQİLİ-ƏVVƏL	— Birinci ağır vaxt. S.Urməvinin «Kitabül-ədvar»da yazdığı kimi ritmin səslənmə müddəti 16 vurğudan ibarət 8 ağır səbbabın səslənmə müddətinə bərabərdir.
SƏQİLİ-SANİ	— İkinci ağır vaxt. S.Urməvi yazır ki, bunun hər bir silsiləsinin vaxtı-birinci ağır vaxta uyğundur. Lakin ifaçı onun 10 vurğusunu buraxır və altısına əməl edir. Bir, dörd, yeddi, doqquz, on iki, on beş.
SƏLMƏK	— Şərq klassik musiqisində 6 avazdan biri. Şur dəstgahında Dəşti ilə Muyə, Şahnaz dəstgahında Uşşaq-Dəşti ilə Muyə arasında olan şöbə.
SƏMA	— Həmahəng, xoş avaz.
SAMAİ-ŞƏMS	— Zərbli muğamlardan biri. Şur dəstgahında olub Şikəsteyi-Farsdan və ya Zəmin-xaradan sonra çalınır.
SƏNC	— Tənbura bənzər yeddi simli, musiqi aləti.
SƏFAİL	— Qədim zərb musiqi aləti. Halqalar və zınqırovlar keçirilmiş çubuqları silkələyib ehtizaza gətirməklə səsləndirilən bu ibtidai aləti əsasən dərvişlər, oyunbazlar işlətməmiş işər.
SİNC VƏ YA ZİNC	— Qədim zərb musiqi aləti. Miss və ya tuncdan qayrılmış iki böyük boşqab bir-birinə vurulub səsləndirilir.
SİNPEHR (SÖPEHR)	— M.M.Nəvvabın gətirdiyi muğam guşələrindən biri.

SOFİNAMƏ	— Mahur dəstgahının şöbələrindən biri.
SORİ	— Diyez səmindən çərək ton bəm səslənən səs sori adlanır, yarım diyez kimi qeyd olunur.
SOFYAN (SUFİYAN)	— Şərq musiqisində çox istifadə olunan vəzn ölçüsü. Ə.Marağainin də musiqi əsərlərində bu vəznə rast gəlirik.
SUZİ-GÜDAZ	— Azərbaycan musiqisində, Mahur və Rahəvi dəstgahlarının son şöbəsi. Bax: M.M.Nəvvabın gətirdiyi dəstgahların tərkibinə.
SURNA	— Qədim nəfəsli musiqi aləti. Zurnadan həcmi etibarilə böyükdür. Qulaq batıran şiddətli səsi var.
SÜLLƏM-ÜL-MUSIQİ SÜMSÜ	— Səsdüzümü, qamma.
	— Nəfəsli (üfləmə) musiqi aləti. (Qarğıdan qayrılan bəsit musiqi alətidir).
SÜRUR	— M.M.Nəvvabın gətirdiyi muğam guşələrindən biri.
SÜUD	— Yüksəyə zilə qalxmaq.

## Ş

ŞALAXO	— Azərbaycan xalq oyun havası.
ŞAHNAZ	— Rast dəstgahında Hicazi ilə Əşirən, Mahur dəstgahında Mavərənnəhr ilə Hacıyuni, Nəva dəstgahında Məsihi ilə Hacıyuni arasında yerləşən şöbə. Şahnaz dəstgahının tərkibi belədir: Daramədi-Şahnaz, Uşşaqi-dəşti, Səlmək, Muyə, Leyli-Məcnun, Əbülçəp, Şah Xətai, Azərbaycan, Əraq və Hicazi. Klassik şərq musiqisində 6 avazatdan biri.

- ŞAH PƏRDƏ** — Dartımlı simli musiqi alətlərdə açıq simdən bir oktava yuxarı səslənən pərdə.
- ŞAHRUD** — Ə.Marağainin gətirdiyi simli musiqi alətlərindən biri.
- ŞAH XƏTƏİ** — Azərbaycan musiqisində (XIX əsrdə) Şahnaz dəstgahında Əbülçəp və Nəva dəstgahında Kərkuki ilə Əfşari arasında yerləşən muğam şöbəsi. Aşıq musiqisində isə vokal-instrumental mahnı forması.
- ŞEYPUR** — Nəfəslı musiqi aləti.
- ŞEŞTAY** — Ə.Marağainin gətirdiyi simli musiqi aləti.
- ŞƏBDİZ** — Mahnı adı.
- ŞƏBFƏRRUX** — Təsnif adı.
- ŞƏRƏFİYYƏ** — Ər-risalei-əş-Şərəfiyyə Fin nisabət-Tə'lifiyyə, qısaca «Risaleyi Şərəfiyyə» və ya elə «Şərəfiyyə» S.Urməvinin risaləsinin adıdır. 1270-ci illərdə Təbriz şəhərində yazılmış və şagirdi Şərəfəddin Haruna həsr edilmişdir. Risalə musiqidə ahəng və ahəngdarlıq nisbətləri haqqında elmdən bəhs edir. Beş hissədən (bəhsdən) ibarətdir.
- ŞƏRİLİ** — Aşıq mahnısı.
- ŞƏRHÜL KİTAB ƏL-ƏDVAR** — Ə.Marağainin risaləsidir. S.Urməvinin məşhur «Kitabül-Ədvar» əsərinin şərhidir, açılmasıdır. Bu da «Kitabül-Ədvar» kimi 15 fəsildən ibarətdir. Şərlərdə «Cəmə əl-əlhan» və «Maqasid əl-əlhan» risalələrinin adlarının çəkildiyinə görə onun bu əsərlərdən sonra yazılması məlum olur.
- ŞƏHİDAR** — M.M.Nəvvabın gətirdiyi muğam guşələrindən birinin adı.

- ŞİKƏSTƏ** — Azərbaycanın zərbli muğamı (Kökü Segah, ölçüsü 2/4-dir). Qarabağ şikəstəsi, Kəsmə şikəstə, Şirvan şikəstəsi və s. növləri vardır.
- ŞİKƏSTEYİ-FARS** — Şur, Segah, Dügah və s. muğamların kökünün beşinci pilləsində qurulan şöbə.
- ŞİKƏSTEYİ-ŞİRVAN VƏ YA ŞİRVAN ŞİKƏSTƏSİ** — Şikəstə növlərindən biri.
- ŞİDIRĞU** — Ə.Marağainin gətirdiyi simli alətlərdən biri.
- ŞÖVQ-ƏFZA ŞÖBƏ** — Təsnif adı.
- Muğam dəstgahının həm melodiya, həm də məqam (kök) cəhətdən bitkin və müstəqil bir hissəsi.
- ŞUR** — Azərbaycan musiqisinin əsas yeddi muğamından biri. Mahur dəstgahında Mahur ilə Əşiran arasında yerləşən şöbə. Şur dəstgahı ən böyük və sambalı dəstgahlardandır. Simai-şəms, Ovşarı, Osmani (Maanı), Arazbarı kimi zərbli muğamlar Şur dəstgahına aiddir.
- Şur dəstgahının tərkibi belədir: Mayə, Səlmək, Hacı Yuni, Şur Şahnaz, Busəlik, Bayatı-Qacar (Bayatı-Türk), Şikəstəyi-Fars, Əşiran, Simayi-Şəms, Zəmin-xara, Hicazi, Sarənc, Nişibi-Fəraz.
- Şurun növlərindən biri. Şahnaz, Dilkəş, Şəddi-Şahnaz şöbələrindən ibarət müstəqil muğam.
- ŞUR-ŞAHNAZ** — Azərbaycan musiqisinin əsas yeddi muğamından biri. Şüştər dəstgahı Bərdəşt, Əmiri, Şüştər, Tərkib şöbələrindən ibarətdir. Mahur dəst-
- ŞÜŞTƏR**

gahında Sarənc ilə Məsnəvi arasında yerləşən şöbədir.

## T

### TAR

- Azərbaycan simli dartımlı musiqi aləti. 17 pərdəli Azərbaycan tarının səsdüzümü belədir: re bemol-do diyez-re bekar-mi bemol-re diyez-mi-mi diyez-fa-sol be-mol-fa diyez-sol-lya bemol-sol diyez-lyabekar-si bemol-si-do.

Azərbaycandan başqa tar İranda, Orta Asiyada və digər qonşu ölkələrdə də çox yayılmışdı. Azərbaycan tarını XIX əsrdə Şuşalı Əsəd oğlu Mirzə Sadiq (Sadıxcan) rekonstruksiya edərək xeyli dəyişdi. Əvvəllər diz üstünə qoyub əyilərək çalmaq qaydasını aradan götürdü, tarı sinə üstünə alıb çalmağı daha düzgün saydı. Mirzə Sadiq tarın səsini gücləndirmək məqsədilə ona əlavə simlər təsbit etdi və tarın rezonansını xeyli artırdı. Sonralar tar sazəndə üçlüklərindən əlavə xalq çalğı alətləri orkestrində və simfonik orkestrin tərkibində səsləndi. Tar üçün simfonik orkestrin müşayiəti ilə konsertlər yazıldı.

### TANİNİ (TA)

- S.Urməvinin gətirdiyi kiçik harmonik interval. Böyük bütöv ton (204 sent).

### TARANTAY

- Ə.Marağainin gətirdiyi simli musiqi aləti.

### TƏBƏQƏ

- Bu termin S.Urməvi əsərlərində ton, pərdə və həm də registr mənasında işlədir.

### TƏBİL

- Qədim zərb musiqi aləti. Quruluşu etibarlı ilə nağaraya bənzəyir, lakin təbilin sağınağı ondan xeyli böyükdür.

### TƏBİL-BAS

- Sağınağı küpə şəklində olan zərbli musiqi aləti. Misdən qayrılan bu zərbli alətdən quş ovunda, toy dünyələrində və s. istifadə olunur.

### TƏVİL (BƏHRİ-TƏVİL)

- Klassik musiqidə və poeziyada işlənən bəhr. Əsasən dini musiqidə, səbəhlərdə istifadə olunur. M.Maqomayev «Şah İsmayıl» operasının son pərdəsində bu bəhrədən məharətlə istifadə etmişdir.

### TƏQSİM

- Əsas məqam (kök) üzərində improvizasiya. Türk musiqisində muğam və ya muğam şöbəsi deməkdir.

### TƏDRİC

- Kreşendo və diminuyendo, yəni səs tədriclə artması və azalması.

### TƏZƏNƏ

- Saz mizrabı. Adətən gilənar ağacının qabığından qayrılır.

### TƏMƏVVÜC TƏNAFİR

- Dalgavari, ləpəvari melodik xətt.
- Kakofoniya, səslərin qar-maqarışığı.

### TƏNBUR

- Simli dartımlı musiqi aləti. Saz kimi o da üç simdən ibarətdir. Lakin çanağı sazınkindən kiçik, qolu isə daha uzun olur. İki simi unison, ortancıl simi kvarta aşağı köklənir.

### TƏNBURİ-TÜRKİ

- Ə.Marağainin gətirdiyi simli musiqi alətlərindən biri.

### TƏNTƏN

- Şərqi klassik musiqisində musiqi vəznini, bəhrini göstərmək, əks etdirmək üçün işlənən təfilələrtən, təntən, tənetən və s.

### TƏRABRUD TƏRABÜL-FƏTH TƏRƏKƏMƏ

- Ə.Marağainin gətirdiyi simli musiqi alətləri.

- Xalq oyun havası. Segah kökündə olan bu oyun havası Segah dəst-

	gahnın şöbələri arasında çalınan rəng kimi də istifadə olunur. 3/4 və 6/8 ölçülərinin ardıcıl əvəz edilməsi ilə xarakterdir. Azərbaycan bəstəkarları bu gözəl oyun havasından öz əsərlərində geniş istifadə etmişlər.
TƏRKİB	— M.M.Nəvvabın gətirdiyi Rəhavi dəstgahında Humayun ilə Üzzal arasında olan hissə. Şüştər muğamında ikinci şöbə, Humayunda isə Şüştər ilə Üzzal arasında yerləşən şöbə.
TƏRXİM	— İfaçının səsinə xüsusi zövq və bacarıqla cilalamaq qabiliyyəti.
TƏSNİF	— Muğam dəstgahlarının şöbələri arasında ifa olunan kuplet formasında və dəqiq ölçülü mahnı.
TƏXTGAH	— M.M.Nəvvabın gətirdiyi muğam guşələrindən birinin adı.
TULUM	— Qədim nəfəsli (üfləmə) musiqi aləti. Dərindən qayrılmış tuluqda üç boru açılır. Birinə daim hava üflənir, borulardan biri zü tutur, o birinə müstük taxılaraq istənilən melodiya çalınır.
TUF	— M.M.Nəvvabın gətirdiyi muğam guşələrindən biri.
TÜRK	— M.M.Nəvvabın gətirdiyi muğam guşələrindən birinin adı.
TÜTƏK	— Nəfəsli musiqi aləti. Qarğıdan və içiboş çubuqdan qayrılmış tütəyin üst tərəfində 7 dəlik açılır, bir dəlik də alt tərəfində olur. Diapazonu bir oktavadır. Əsasən çobanların çaldığı musiqi alətidir.
	<b>U</b>
UD	— Şərqi xalqlarının qədim mizrabla

	çalınan simli, dartımlı musiqi alətidir. Orta əsrlərdə Şərqi musiqi nəzəriyyəsinin inkişafında bu alətin əhəmiyyəti müasir dövrdə fortepiano oyununun oynadığı rol ilə müqayisə edilə bilər. Ud alətində mahir ifaçı olan S.Urməvi öz nəzəri müddəalarını bu alətə əsaslanıb yaratmışdır. Ud əvvəllər dörd simli olmuşdur. Zir, məsna, məslə, bəm, sonralar isə onun qoluna beşinci sim hədd qoşulmuşdu. Müasir ud altı simli musiqi alətidir. Udun pərdələrinin adları barmaq adları ilə adlandırılırdı. Boş sim (mütləqdən sonra), səbbaba (şəhadət barmağı), vosta (orta barmaq), binsir (adsız barmaq), xinsir (çəçələ barmaq). Sonralar pərdələrin də sayı artırılmışdır. Mütləq (boş sim, Zaid, mücənnəb, Səbbaba, Vosta Farsi, Vosta Zəlzəl, Binsir və Xinsir. Ud alətinin səs düzümü belədir: Do-re bemol-do diyez-re bekar-mi) bemol-re-diyez-mi fa-sol bemol-fa diyez-sol-lya bemol-sol diyez-lya-si bemol-lya diyez-si bekar-do.
	— Ə.Marağainin gətirdiyi simli alətlərdən, udun müxtəlif növlərinin adlarıdır.
	— Azərbaycanın xalq oyun havalarından biri. Adını Ağdam rayonunda olan Uzundərə adlı yerdən almışdır. Musiqi ölçüsü 6/8, melodiyası oynaq və ifadəlidir. Ü.Hacıbəyov «Məşadi İbad» musiqili komediyasında, A.Xaçaturyan isə «Qayane» baletində bu
	<b>UDİ QƏDİM, UDİ KAMİL</b>
	<b>UZUNDƏRƏ</b>

USTADNAMƏ — oyun havasından istifadə etmişlər.  
— Aşıq yaradıcılığında qoşma və gəraylılardan ibarət dastan müqəddiməsi. Tərbiyəvi, əxlaqi məzmun daşıyır.

## Ü

ÜZZAL — Rəhavi dəstgahında Tərkib ilə Bayatı-Türk arasında, Bayatı-Şiraz dəstgahında Xavəran şöbə-sindən sonra muğamın sonunda yerləşən zil şöbə. Ə.Marağainin gətirdiyi 24 şöbədən on ikincisi.

ÜZRİ — Klassik Şərq musiqisində zərb muğamlardan birinin adı.

ÜST MİZRAB — Tarzənlərin işlətdiyi ifaçılıq üsulu, yəni tarda mizrabı simlər üzərinə yalnız yuxarıdan aşağı vurmaq üsulu.

ÜŞŞAQ — Klassik Şərq musiqisində 12 əsas muğamdan birincisi. Rast dəstgahında mayədə ifa olunan guşələrdən biri. Üşşaq muğamının səsdüzümü və ya səsqatarı belədir: do – re – mi – fa – sol – lya – si bemol-do.

ÜŞŞAQI-DƏŞTİ — M.M.Nəvvabın verdiyi Şahnaz dəstgahında Dəramidi Şahnaz və Səlmək arasındakı şöbə.

ÜŞŞAQ-HƏFİF KARİ LİKA — Ə.Marağainin musiqi əsəri.

## V

VƏ'Z — Təyin etmə.  
VƏSƏT — Orta, mərkəz.  
VƏTƏD — Əruzun hissələrindən biri (o birilər səbab, fasilə). İki zərbdən ibarət ölçü.

VƏTƏR — Sim.  
VƏCH — Üsul.  
VİLAYƏTİ — Rast dəstgahında Pəncgah ilə Mənsuriyyə arasında ifa olunan şöbə. «Mahur» dəstgahında da bu şöbə ifa olunur.

VUSTA (VOSTA) — Orta barmaq.  
«VÜZUHÜL-ƏRQAM» — Rəqəmlərin aydınlaşdırılması, a ç i q l a n m a s ı – M.M.Nəvvabın m u s i q i haqda risaləsinin adı. Risalə 1884-cü ildə Şuşada yazılmışdı. İlk dəfə Bakıda 1913-cü ilə Orucov qardaşlarının mətbəəsində çap edilmişdi. İkinci dəfə 1989-cu ilə Elm nəşriyyatında Z.Səfərovanın ön sözü, lüğət və şərhləri ilə risalənin özü və kirilə çevrilmiş mətni nəşr olunmuşdur.

## Y

YASTI BALABAN — Bax: balaman.  
YATIQAN — Ə.Marağainin gətirdiyi simli alətlərdən biri

YEKTAY — Ə.Marağainin verdiyi simli alətlərdən biri.

YEGAH — Aşağı oktavanın ilk pərdəsi.  
YETİM SEGAH — Bax: *Segah. Xüsusi qüssə və kədər hissi ifadə edə bilən muğam.*

YEDDİ HİSAR (YƏDİ HASAR) — Zəbul Segah muğamında Əraq, Aşıq-guş şöbələri arasında olan guşə.  
YÜRÜK MÜXƏM-MƏS — Ritmik üsul. Ə.Marağai «Yürük Müxəmməs»də (32/4 və 32/8 ölçülərində) əsərlər bəstələmişdir.

## Z

ZABUL (ZABOL) — Çahargah dəstgahında Segah ilə yeddi hisar (Yeddi Hasar) arasındakı şöbə. Ona Zabol da deyirlər. Ə.Marağainin gətirdiyi 24 şöbədən iyirmincisi.

ZABUL-SEGHAH	— Mayeyi-Zabul, Maye, Manəndi-Müxalif, Segah (orta Segah), Məxlut, Şikəsteyi-fars, Mübərriq, Əraq, Yeddi-hisar, Aşiqguş şöbələrindən ibarət dəstgah.
ZƏMİN XARA	— Rastda Mənsuriyyə və Raki-Hindi, Rəhavidə Bayatı Qacar ilə Məvərənnəhr, Çahargahda Mənsuriyyə ilə Məvərənnəhr arasında olan şöbə. Şur muğamında Simai-Şəmsdən sonra gələn şöbə.
ZƏMZƏM	— M.M.Nəvvabın gətirdiyi guşələrdən biri.
ZƏMRİ-SİYEH	— Ə.Marağainin göstərdiyi nəfəsli alətlərdən biri.
ZƏRBEYN	— Ə.Marağainin gətirdiyi 2 vurğulu ritmik üsul.
ZƏRB ÜL FƏTH	— Ə.Marağainin gətirdiyi 49 zamanlı ritmik üsul.
ZƏRB ÜL RABİN	— Ə.Marağainin gətirdiyi 24 zamanlı ritmik üsul.
ZƏNGULƏ	— Klassik Şərq musiqisində mövcud olan 12 muğamdan doqquzuncu. Həm də xanəndəlikdə bəzək üsullarındandır.
ZƏNGİ-ŞOTOR (ŞÜTÜR)	— Mahurda Dügah ilə Hicaz, Rəhavidə Əşiran ilə Osmani, Çahargahda, Nəvada Əşiran ilə Kərkuki arasında olan şöbə.
ZƏTİL-NƏFX ZİL ZİR	— Nəfəsli alətlər. — Yuxarı səs, yuxarı registr. — Simli musiqi alətlərinə bağlanmış simlərdən ən naziyi. Ud alətində dördüncü sim.
ZİRƏFKƏND	— Klassik Şərq musiqisinin əsasını təşkil edən 12 muğamdan biri. Həm də Mahur muğamının şöbələrindən biri.
ZURNA	— Qədim nəfəsli (üfləmə) musiqi aləti. Səsi çox gur və güclüdür. Qara zurna, cürə zurna, ərəbi zurna, asəfi zurna və başqa növləri vardır.

## NOT ƏLAVƏLƏRİ

# SEGÂH KÂR-I ŞEŞ-AVÂZ

Abdülkâdir Merâzi

Hafif

Ten ni ten dir di riten  
 dün de rel lâ dir dir e ten  
 tal lâl ken ten nen  
 nen nen na na dost  
 dost dil lâ dil lâ  
 dir dir ten dil lâ dil lâ  
 dir dir ten ta dir ta dir  
 ta dir ta dir ta dir ten te na ta dir  
 ney Fe ge hen  
 ga ha Ho

Açarda tersine yazılmış bemollar ↓ komma bemolu adlanır. Bir sesi bir komma, yani bir tam sesin doqquzda bir nisbatında alçaldan (pəstləşdirən, qalınlaşdırən) bemol növüdür. Səsi bir komma, yani bir tam sesin doqquzda bir nisbatında yüksəldən (ucaldan, incəldən) isə # bu cür işarə diyez növüdür.

ra om ra i  
 man io nil bo  
 man ser sa da  
 yi ma ha ki  
 ra ra het sa ha  
 a sa ser  
 ri to a ma a ma a man ser  
 ra da yi ra  
 ki ra det  
 bah a li bo mop

si na mi ri  
 may dan sa si  
 i ra si ve  
 ga ra a li af  
 si ri may dan ba li ba li  
 ba li det Ya a li qd  
 si ri Ya dan ba li be li  
 ba li det terdil la na terdil la na  
 di deredi ban vil lil la so dere vil lil  
 lo no ni so vaqt vaqt ter dil li ten



na ten na ye löl la yelesi y  
 la dir na geh nöz la dir  
 na geh nöz ten dir ten  
 tene ni ten nen nən ni dit ta di ri ney  
 ah ha Səl mek mek ta nen ni  
 ta nen ni ta nen ni ten dit tu  
 dir ney ah ha Na ye ye  
 tene ni ten nen vil löl la na dir ney  
 teneni ta dir ney ah ha Nev ruz  
 rus tene ni ten nen dir ta na vil löl

la mən tən nən nən nən Cor da ni  
 ye nən nən nən nən ni ye  
 Ya A li ni mən mən ni mey qan  
 mən A li ni ni ni ni ni ni ni ni  
 MEYAN mən ni be ni ni ni ni ni ni ni ni  
 ry qə ni ni ni ni ni ni ni ni  
 du ne ni ni ni ni ni ni ni ni  
 lüz ru ni ni ni ni ni ni ni ni  
 mey ni ni ni ni ni ni ni ni  
 Şək ni ni ni ni ni ni ni ni  
 al ni ni ni ni ni ni ni ni

Bu cür  $\flat$  işarə baxıyê bemolu adlanır. 4 komma ölçüsündədir, önünə gələn notanı (səsi) 4 komma pəstləşdirən bemol növüdür. Bu cür  $\#$  işarə isə baxıyê diyezli adlanır. Önünə gəlidiyi notanı (səsi) 4 komma artıran (ucaldan) diyez növüdür.

0d xi rō  
 na ro so  
 Ab 244 ad vd  
 ri sey dar  
 na xi i rō  
 xi va na  
 son na dir na  
 a dir na son na  
 te se xi ta 111 111  
 100 111 111 111 111 100

di de re di ta di sey  
 ta na dir sey  
 ta na dir sey  
 ta ne ta dir sey  
 son sū va xi  
 na xi ri sey dō  
 ca xi rō  
 xi va so a son a son a  
 son son sū va xi  
 son na dir na

a dir na ten na  
 te na ni ta til lil  
 len til lil lil lil len  
 di de re di ta dir ney  
 ta na dir ney  
 ta na dir ney  
 te ne ta dir ney  
 ser fi da yi  
 ah ha ki re nat  
 sa hia li mi

ser Ri za a nen a man a  
 san ser fi di yi  
 ha ki re het  
 sab a li mi  
 ser Ri za  
 Ya A li si si ri ney dan  
 be li be li be li dost  
 Ya A li si si ri ney dan  
 be li be li be li dost

MÂHÛR KÂR-I MURASSÂ

Andolukdür Hergele

KAFIZ

Bu dir ten ten ten men ni ten nan na dir . . na  
 dil li ten ten . . na . . . . . derdil li ten du nâ  
 dil le re dil le re dil le re dir dir ta . . .  
 na ten non . . ten non na de redil li ten du nâ  
 du li bi ru hi yar hoy na na . . . . .  
 . . hoy na na . . . . . ged . . . . .  
 Bi . . na de be bar . . . . . hoy . . na na . . . . .  
 . . . . . ged . . . . . ya ri men ca . . nâ  
 . . . . . ged . . . . . ru ri men ca gis  
 Ten dir . . na dil li ten ten . . na . . . . .  
 na . . na di ri way . . te ne te dir way . . . . .

set derdil ler lerdil ten men na derdil ler ler diri te  
 na dere vil lil . . . . . ler men ni na dir . . way  
 de re din . . . . . din . . . . . dir ta . . na dir ta . . . . .  
 na . . . . . ten ne non ten ta dir way ca . . na  
 A ha ah ha ya . . . . . rim . . a haah ha ni rim  
 sha ah ha tu ru . . . . . ni ru di men . . . . .  
 Bi . . na de be bar . . . . . hoy . . na na . . . . .  
 ru bah ri ni ear hoy . . na na . . . . .  
 . . . . . ged . . . . . ya ri men ca nâ  
 . . . . . ged . . . . . ru ri men ca gis  
 har ru ge me ni he ve ya bu . . . . .  
 ten . . . . . yar . . yar . . . . .

ni la la i na ri hup ne ha . . . . .  
 . . . . . ya ri man . . . . . an . . . . .  
 dil li ta . . . . . di li tu . . . . . dil li ta . . . . . ton . . . . .  
 ta . . . . . na di ri hay te na ta dir hay . . . . .  
 Can nak di ni hak ka rest ha . . . . .  
 . . . . . raa ti ha ha . . . . . fir . . . . .  
 . . . . . bek ri ni sar . . . . . hay . . . . . de . . . . .  
 . . . . . pad . . . . . ya ri man . . . . . an . . . . .

RAST KÂR-I HAYDARNÂME NÜ

Abdülkâdir Mürşî

207ok

Ni mi na let be ga ni ga ni yik ri kul ka i  
 hâr be man hâr na nam zi tav ki kal ka be  
 pû ga . . . . . ni kut bi din hay der an nam  
 yan na dir na a dir an ton na to nomi to til lil  
 ton nak ku li man man . . . . . tudir to nomi to nomi.  
 to ne dir ta na til lil la na ton ni nan na dir hay  
 To nam ni ta nam ni to nam hay . . . . . to nam to nam ton  
 . . . . . tane ni to ni to na zi tav kalal ka be ni ya  
 . . . . . ni kut bi din hay der an nam hay yar best  
 . . . . . hay hay yar hay hay best hay hay yar

A ha ah ha ya rin e ha ah ha mi rin ni tav ki bal ha be  
 ah ah ni kut bi din hay der ad nin  
 Be nih ri der ki be ned ya gi hay re tat an  
 gul ee nin fudere dillidilli tan tam nitan man  
 Tene nitan non tan tann ni ta ni ta an Be nef si hig an  
 ad ker di ya i man be ger en nin  
 Hey yar dost hey hey yar hey hey dost  
 hay hey dost Ah ha ah ha ya rin ah ha ah ha ni rin  
 be nef si hiyy ga an hur di ya i mi an be  
 ger

RAST KÂR-I MUHTESEM №17

MAR: DEVR-I REVÂN

ABDULKÂDIR HERÂGÎ

Hey ki yâr yâr yâr ten re nen ad dir ad  
 hey ki dost dost dost ten re nen ad dir ad  
 A di rem lâ ah ad e su re lâ dir ad  
 a di rem lâ dir ten nen madere dil li hey voy  
 hey voy ya ni ki ta bi i va i ta ho ki mah te gem  
 Ah ki kü ned hav ru be ya trin  
 A ha ah ha hay yâr e ha ah ha hay dost  
 a ha ah ha hay yâr dost de ra dil tar tar ti nâ  
 di le ru dil tar tar ti nâ tar ah li hey voy  
 tar ad li hey voy tar ad li hey voy



1. *Andante* *№ 1*  
 2. *Andante* *№ 2*  
 3. *Andante* *№ 3*  
 4. *Andante* *№ 4*  
 5. *Andante* *№ 5*  
 6. *Andante* *№ 6*  
 7. *Andante* *№ 7*  
 8. *Andante* *№ 8*  
 9. *Andante* *№ 9*  
 10. *Andante* *№ 10*  
 11. *Andante* *№ 11*  
 12. *Andante* *№ 12*  
 13. *Andante* *№ 13*  
 14. *Andante* *№ 14*  
 15. *Andante* *№ 15*  
 16. *Andante* *№ 16*  
 17. *Andante* *№ 17*  
 18. *Andante* *№ 18*  
 19. *Andante* *№ 19*  
 20. *Andante* *№ 20*  
 21. *Andante* *№ 21*  
 22. *Andante* *№ 22*  
 23. *Andante* *№ 23*  
 24. *Andante* *№ 24*  
 25. *Andante* *№ 25*  
 26. *Andante* *№ 26*  
 27. *Andante* *№ 27*  
 28. *Andante* *№ 28*  
 29. *Andante* *№ 29*  
 30. *Andante* *№ 30*  
 31. *Andante* *№ 31*  
 32. *Andante* *№ 32*  
 33. *Andante* *№ 33*  
 34. *Andante* *№ 34*  
 35. *Andante* *№ 35*  
 36. *Andante* *№ 36*  
 37. *Andante* *№ 37*  
 38. *Andante* *№ 38*  
 39. *Andante* *№ 39*  
 40. *Andante* *№ 40*  
 41. *Andante* *№ 41*  
 42. *Andante* *№ 42*  
 43. *Andante* *№ 43*  
 44. *Andante* *№ 44*  
 45. *Andante* *№ 45*  
 46. *Andante* *№ 46*  
 47. *Andante* *№ 47*  
 48. *Andante* *№ 48*  
 49. *Andante* *№ 49*  
 50. *Andante* *№ 50*  
 51. *Andante* *№ 51*  
 52. *Andante* *№ 52*  
 53. *Andante* *№ 53*  
 54. *Andante* *№ 54*  
 55. *Andante* *№ 55*  
 56. *Andante* *№ 56*  
 57. *Andante* *№ 57*  
 58. *Andante* *№ 58*  
 59. *Andante* *№ 59*  
 60. *Andante* *№ 60*  
 61. *Andante* *№ 61*  
 62. *Andante* *№ 62*  
 63. *Andante* *№ 63*  
 64. *Andante* *№ 64*  
 65. *Andante* *№ 65*  
 66. *Andante* *№ 66*  
 67. *Andante* *№ 67*  
 68. *Andante* *№ 68*  
 69. *Andante* *№ 69*  
 70. *Andante* *№ 70*  
 71. *Andante* *№ 71*  
 72. *Andante* *№ 72*  
 73. *Andante* *№ 73*  
 74. *Andante* *№ 74*  
 75. *Andante* *№ 75*  
 76. *Andante* *№ 76*  
 77. *Andante* *№ 77*  
 78. *Andante* *№ 78*  
 79. *Andante* *№ 79*  
 80. *Andante* *№ 80*  
 81. *Andante* *№ 81*  
 82. *Andante* *№ 82*  
 83. *Andante* *№ 83*  
 84. *Andante* *№ 84*  
 85. *Andante* *№ 85*  
 86. *Andante* *№ 86*  
 87. *Andante* *№ 87*  
 88. *Andante* *№ 88*  
 89. *Andante* *№ 89*  
 90. *Andante* *№ 90*  
 91. *Andante* *№ 91*  
 92. *Andante* *№ 92*  
 93. *Andante* *№ 93*  
 94. *Andante* *№ 94*  
 95. *Andante* *№ 95*  
 96. *Andante* *№ 96*  
 97. *Andante* *№ 97*  
 98. *Andante* *№ 98*  
 99. *Andante* *№ 99*  
 100. *Andante* *№ 100*

*Morceaux. Sonata*

*№ 11*

*Allegro*  
*(p)*  
*(mf)*  
*non legato*  
*cresc.*  
*f*  
*non legato*  
*(p)*



Musical score for page 536, featuring six systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass staff. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *f* and *mf* are present throughout the score.

Ü. Hacıbəyov. Birinci fantaziya "Çahargah" № VIII

Musical score for page 537, featuring six systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass staff. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *mf* and *f* are present throughout the score. The word "Maestoso" is written above the first system.

System 1 of musical notation for page 538. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some slurs.

System 2 of musical notation for page 538. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music continues with similar rhythmic complexity and includes some dynamic markings.

System 3 of musical notation for page 538. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music continues with similar rhythmic complexity and includes some dynamic markings.

System 4 of musical notation for page 538. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music continues with similar rhythmic complexity and includes some dynamic markings.

System 1 of musical notation for page 539. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some slurs.

System 2 of musical notation for page 539. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music continues with similar rhythmic complexity and includes some dynamic markings.

System 3 of musical notation for page 539. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music continues with similar rhythmic complexity and includes some dynamic markings.

System 4 of musical notation for page 539. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music continues with similar rhythmic complexity and includes some dynamic markings.

## MÜNDƏRİCAT

ÖN SÖZ .....	5
GİRİŞ .....	7
<b>BİRİNCİ HISSƏ</b> SƏFİYƏDDİN URMƏVİ VƏ ONUN ELMİ İRSİ.....	20
<b>BİRİNCİ FƏSİL</b> URMİYƏLİ SƏFİYƏDDİNİN DÖVRÜ VƏ HƏYATI.....	23
SƏFİYƏDDİN URMƏVİNİN ELMİ İRSİ.....	36
<b>İKİNCİ FƏSİL</b> SƏFİYƏDDİN URMƏVİNİN «KİTABÜL-ƏDVAR» RİSALƏSİ.....	45
<b>ÜÇÜNCÜ FƏSİL</b> SƏFİYƏDDİN URMƏVİNİN «ŞƏRƏFİYYƏ» RİSALƏSİ.....	121
<b>İKİNCİ HISSƏ</b> ƏBDÜLQADİR MARAĞAİ VƏ ONUN ELMİ İRSİ	
<b>BİRİNCİ FƏSİL</b> MARAĞAİ ƏBDÜLQADİRİN DÖVRÜ, HƏYATI VƏ ELMİ İRSİNİN İCMALI.....	185
<b>İKİNCİ FƏSİL</b> ƏBDÜLQADİR MARAĞAİNİN ELMƏ GƏTİRDİYİ YENİLİKLƏR .....	194
<b>ÜÇÜNCÜ FƏSİL</b> ƏBDÜLQADİR MARAĞAİNİN MUSIQISI VƏ ŞEİRLƏRİ .....	207
<b>ÜÇÜNCÜ HISSƏ</b> XV-XIX ƏSRLƏRDƏ YARANMIŞ ELMİ ƏSƏRLƏR VƏ ONLARIN TƏFSİRİ. MİR MÖHSÜN NƏVVAB VƏ ONUN ELMİ İRSİ	
<b>BİRİNCİ FƏSİL</b> AZƏRBAYCAN MUSIQİ ELMİNİN Ə.MARAĞAİDƏN SONRAKI DÖVRÜ (XV-XIX əsrlərdə yaranmış elmi əsərlər və onların qısa icmalı) .....	219
<b>İKİNCİ FƏSİL</b> MİR MÖHSÜN NƏVVAB VƏ ONUN ELMİ İRSİ	

MİR MÖHSÜN NƏVVABIN DÖVRÜ, HƏYATI VƏ ELMİ İRSİNİN İCMALI.....	234
<b>ÜÇÜNCÜ FƏSİL</b> MİR MÖHSÜN NƏVVABIN «VÜZUHÜL-ƏRQAM» RİSALƏSİ .....	245
<b>DÖRDÜNCÜ HISSƏ</b> ÜZEYİR HACIBƏYOV VƏ ONUN ELMİ İRSİ.....	265
<b>BİRİNCİ FƏSİL</b> ÜZEYİR HACIBƏYOVUN ELMİ İRSİNDƏ NƏZƏRİ PROBLEMLƏR .....	274
SƏS SİSTEMİ.....	280
LAD NƏZƏRİYYƏSİ.....	286
MELODİYA.....	300
METRORİTM.....	307
XOR, ÇOXSƏSLİLİK VƏ HARMONİK ÜSLUB .....	312
ŞƏRQ MUSIQISI VƏ QƏRB MUSIQİ ALƏTLƏRİ .....	318
MUSIQİDƏ TƏRCÜMƏ .....	324
VOKAL İFAÇILIĞI.....	330
<b>İKİNCİ FƏSİL</b> ÜZEYİR HACIBƏYOVUN ELMİ İRSİNDƏ ESTETİK PROBLEMLƏR .....	339
XƏLQİLİK VƏ REALİZM .....	342
ƏNƏNƏ VƏ NOVATORLUQ .....	385
MİLLİLİK VƏ BEYNƏLMİLLİK.....	426
<b>SON SÖZ</b> YEKUN VƏ NƏTİCƏLƏR .....	450
S.URMƏVİNİN, Ə.MARAĞAİNİN VƏ M.M.NƏVVABIN RİSALƏLƏRİ ƏSASINDA QƏDİM MUSIQİ TERMİNLƏRİ LÜĞƏTİ.....	469
<b>NOT ƏLAVƏLƏRİ.....</b>	515

*Zemfira Səfərova*

AZƏRBAYCANIN MUSIQI ELMI

XIII—XX ƏSRLƏR

AZƏRNƏŞR BAKI 2006

*Kompyuter səhifələyicisi*  
**Məhəbbət Orucov**

*Yığı operatoru*  
**İlhamə Kərimova**

*Korrektor*  
**Nərimin Qasımova**

Yığılmağa verilmişdir 14.07.2006. Çapa imzalanmışdır 18.09.2006.  
Formatı 60x90 1/16. Fiziki ç.v. 34. Ofset çap üsulu.  
Tirajı 10000. Sifariş 180.

DÜST 5773-90, DÜST 4.482-87



Kitab "CBS-PP" MMC mətbəəsində çap olunmuşdur.  
Bakı, Şerifzadə küçəsi, 3.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti

**İlham Əliyevin**

“Azərbaycan dilində latın qrafikası ilə  
kütləvi nəşrlərin həyata keçirilməsi haqqında”

12 yanvar 2004-cü il

tarixli sərəncamı ilə nəşr olunur.