

İKİNCİ BÖLMƏ

VII-XII ƏSRLƏRDƏ AZƏRBAYCANIN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİ

VI fəsil

Ərəb xilafəti

Bizim eranın VII əsrinin ortalarında İran və bütün Zaqafqaziya kimi Azərbaycan da ərəblər tərəfindən istila edilmişdi. Sasanilər imperiyası kimi qüdrətli bir dövləti işgal etmiş ərəblər onun hakimiyyəti altında olan ölkələri, o cümlədən Azərbaycanı da tutaraq Ərəb Xilafəti adlanan yeni geniş imperiyanın tərkibinə daxil etdilər.

Azərbaycan ərəblər tərəfindən bir neçə dəfə, tamamilə isə yalnız 643-cü ildə işgal olunmuşdu. Ərdəbilin yaxınlığında amansız döyüşlərdən sonra Azərbaycan mərzbanının³⁵ qoşunları məğlubiyətə uğradı. Ərəb sərkərdəsi Əmir Utba ibn Fərhad və mərzban İsfəndiyar ibn Fərruxzad arasındaki müqaviləyə görə həmin vaxtdan “Azərbaycan” adlandırılın keçmiş Sasani vilayəti Adurbadaqan Xilafətin siyasi hakimiyyətini tamıdı.

On ildən artıq çəkən müqavimətdən sonra ərəblər Azərbaycanın şimal və cənub ərazilərini tutdular. Burada bağlanmış müqaviləyə əsasən əhalı İslami qəbul etmək yaxud can vergisi cizyə vermək öhdəliyi götürdü. Azərbaycanın cənub hissəsi Adurbadaqandan fərqli olaraq şimal hissəsi Xilafətinin Albaniya tərkibinə vassal kimi daxil oldu; Xilafətin hegemonluğunu tamamaq və vergiləri ödəməklə öz hakimiyyətini qoruyub saxladı. Beləliklə, Albaniya Xilafətin vassal asılılığında olaraq özünün toxunulmaz knyaz hakimiyyətini qoruyub saxlamaqda ona yalnız xərac verirdi.

³⁵ Mərzban – sərhəd gözətcisi, sərhədçi.

Lakin 705-ci ildə Albaniya özünün siyasi hakimiyyətini itirib ərəblərin tam tabeçiliyinə keçir və həmin vaxtdan “Arran vilayəti” adlanır. Ərəb əyaləti Arramın tərkibinə Albaniyanın özündən başqa həmçinin ətrafları ilə birlikdə Tiflis, habelə dağlılarının məskunlaşduğu ərazi də daxil idi. Azərbaycanda arxalarını möhkəmləndirmək üçün ərəblər buraya bütöv ərəb tayfaları köçürür, Dərbənd, Bərdə, Beyləqan, Qəbələ, Şirvan, Təbriz, Sərab kimi strateji cəhətdən mühüm olan şəhərlərdə hərbi məntəqələr tikdilər.

Mənbələrin məlumatlarına görə ərəblər Azərbaycanda bünövrə salandan sonra qohumları onların yanına axınla gəlməyə başladılar, onlardan hər biri bacardıqları qədər torpaq götürdülər. Beləliklə, ərəblər bu torpaqların əvvəlki yiyələrinin əməyindən istifadə edən iri torpaq sahiblərinə çevrildilər. Bu proses Azərbaycanda feodalizmin daha da geniş inkişafına kömək edirdi.

Azərbaycandakı Ərəb hökmranlığı ölkənin siyasi, iqtisadi və mədəni həyatında dərin iz buraxdı. Bu vəziyyət həmçinin Azərbaycanda İslamın geniş yayılmasına şərait yaratmaqla onun ümummüsləman mədəniyyətinə qoşulmasına imkan yaradırdı. Azərbaycanda yeni dinin yayılmasında buraya köçürülmüş ərəb tayfaları böyük rol oynadılar. İslamın geniş yayılması ilə əlaqədar olaraq Azərbaycanlılar, bu dini “müsəlmanlar” ümumi adı ilə qəbul etmiş bütün digər xalqlar kimi birləşdilər, müsəlman mədəniyyətinin inkişafi prosesində iştirak etdilər. Tədricən Azərbaycanda şəhərlər, ticarət, müxtəlif sənətlər inkişaf etməyə başladı. Şəhərlərin öz siması da dəyişirdi. Gəncə, Beyləqan, Bakı, Təbriz, Marağa kimi ticarət və sənət mərkəzləri meydana çıxdı. İçqalaların (“şəhristanların”) yanında geniş sənət-ticarət məhəllələri – rabadlar yaranırdı. Müxtəlif sənət və peşə ustaları bir qayda olaraq, xüsusi məhəllələrdəki bazarların yanında məskən salırdılar.

Bu dövrdə Azərbaycanın və bütün Qafqazın ən iri şəhəri “Arranın anası” adlanan Bərdə şəhəri idi. O vaxtlar burada təxminən 100 min əhalisi yaşayırırdı. Bərdənin “Kürki” bazarı Yaxın Şərqdə ən məşhur bazarlardan biri idi. Şəhərin ixracatında ən mühüm mənbə ipək idi. Bərdədə kəsişən karvan və tircarət yolları bu şəhəri Dərbənd, Tiflis, Ərdəbillə, onların vasitəsilə isə şimal və cənub ölkələri ilə birləşdirirdi. Bu yollarla Azərbaycana müx-

təlif parçalar, metal məmulatları, ədviyyat, xəz gətirilir, ölkədən isə xam ipək, ipək parçalar, pambıq, xalçalar, rənglər, mal-qara, atlar və s. aparılırdı.

Şübhəsiz, ərəb mədəniyyəti təkcə Azərbaycan mədəniyyətinə deyil, həmçinin İran kimi iri bir dövlətin mədəniyyətinə də güclü təsir göstərirdi. Bir çox Azərbaycanlılar yaxşı təhsil, o cümlədən musiqi və poeziya təhsili almaq üçün Ərəb Xilafətinin Bağdad, Kufə, Bəsrə, Dəməşq, Qahirə və s. bu kimi mədəniyyət mərkəzlərinə yola düşürdülər.

Artıq VII əsrin sonunda isə Azərbaycanın özündəki iri şəhərlərin "Came" məscidlərində varlı əhalinin uşaqlarının əvvəlcə yalnız ərəb dilində, IX–X əsrlərdən başlayaraq isə həm də fars dilində təhsil aldığı məktəblər açılmışdı. Uşaqlara ərəb dilinin qrammatikası, ilahiyat fənləri və şəriətlə yanaşı, tarix, coğrafiya, bələğət (риторика) öyrədirdilər. Ehtimal etmək olardı ki, bütün regionun ədəbi dili ərəb dili olacaq, lakin bu baş vermedi. Orta Asiya və Xorasanda yaşmış və ərəb dilində yazmış həm gəlmə, həm də yerli, onlarla şairin adını çəkmək olar, lakin bu vaxta qədər mənşeyini Zaqqafqaziyadan götürən və ya heç olmasa öz fəaliyyət mərkəzini oraya keçirmiş bircə nəfər də ərəbdilli şairi tapmaq mümkün olmamışdır. (184)

Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, ərəb mədəniyyəti işgal olunmuş dövlətlərin, o cümlədən Azərbaycanın mədəniyyətinə güclü təsir göstərmişdir. Nəzərdən keçirilən dövrdə ərəblər öz başlanğıcını İslamdan əvvəlki vaxtdan götürən zəngin musiqi və poetik ənənələrə malik idi. Heç də təsadüfi deyil ki, böyük Sasani hökmdarı Bəhram musiqi sənətini, poeziyanı öyrənmək üçün əl-Hiraya getmişdir. O, taxta oturanda ilk olaraq musiqiçilərin statusunu qaldırmaq barədə fərman vermişdir. Bəhram şah ərəb musiqiçilərini saraya dəvət etmişdir.

Böyük Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvi sonralar özünün "Yeddi gözəl" poemasında bu barədə yazır:

Gəldi xanəndələr xoş ahəng ilə,
Pəhləvi oxudu gözəl çəng ilə.

Ərəb şairləri gəlib coşdular,
Rübəb səsləndirib, şeir qoşdular,
Şeirə qiymət verən bəxş etdi sovqat,
Verdi xəznəsindən bol cəvahirat.

Qureyşilərin hakimiyyəti altında Məkkə bütün Ərəbistanın mədəniyyət mərkəzinə çevrildi. Bütün yarimadadan buraya şairlər və musiqiçilər axışıb gəlirdiler. Onlar şeir və mahnı oxumaqda yarışırlılar, “Kaynat” və yaxud “Kayan” adlı oxuyan qızlar xüsusi məşhur idilər. Musiqi alətləri arasında mizhar (ud), kəsəbə (fleyta), mizmar (qamış tütək) və dəf var idi.

Digər müüm mədəniyyət mərkəzi əl-Hira şəhəri idi. O vaxt burada Lahmanılər sülaləsi hakimiyyətdə idi. Ərəb tarixçisi əl-Təbəri bizə əl-Hiranın axırıncı lahməni şahı III əl-Human barədə danışaraq göstərir ki, onun hakimliyi dövründə musiqi böyük hörmətə minmişdir (184, 43). Burada dəri gövdəli “mizhar” a yox, məhz taxta gövdəli uda üstünlük verilirdi. Burada çəng və tənbur məşhur idi. Musiqinin poeziya ilə sıx əlaqəsinə görə belə nəticə çıxarmaq olar ki, poeziya da yüksək qiymətləndirilirdi.

Eyni zamanda İran, Yunanistan, Roma, Bizans kimi ölkələrin mədəniyyətinin ərəb mədəniyyətinə təsirini də qeyd etməmək olmaz. Öz vaxtlarında qüdrətli olmuş bu dövlətlərin zəngin mədəni ənənələri ərəb mədəniyyəti tərəfindən mənimşənilmişdi ki, bu da Azərbaycan da daxil olmaqla bütün Yaxın və Orta Şərqi xalqlarının mədəni ənənələrində, tarixində silinməz iz qoymuşdur.

Ərəb musiqisinin başqa Şərqi xalqları tərəfindən də qəbul edilmiş məşhur geneoloji cədvəlini göstərək. Belə ki, Qabilin oğlu Cubal Habilin ölümünə həsr edilmiş ilk mahnının – ağının müəllifidir. Musiqi alətlərinin ixtiraçısı isə Qabilin (Kain) qızları olmuşdur; buradan oxuyan qızların adı “kayna” idi.

Laməh udun, onun oğlu Tubal tablənin (tabl) və dəfin (qaval), onun qızı Dilal isə arfa kimi açıq simli musiqi aləti olan “məəzif” in ixtiraçısı idilər. Həmin əfsanəyə görə öyrənirik ki, tənbur Sodom və Qomorra (Lot) sakinlərindən gəlməşdir. İranlıların isə ney (fleyta), suriyanay (tütək), duyanay (qoşa tütək) və çəng (arfa) icad etdikləri göstərilir.

Yaxın və Orta Şərqi ölkələrində musiqi həmçinin müxtəlif sehr və dini ayinlərdə mühüm rol oynamışdır. Belə hesab edilirdi ki, cıluları musiqinin köməyilə cadulayır və məhz onlar şairlərə və musiqicilərə şeirləri gizlincə deyirdilər. Farmer yazır ki, İbrahim əl-Mausuli, onun oğlu İshaq və Ziryab göstərildilər ki, melodiyanı cılardan öyrənmişlər.

Şərqdə musiqi kimi poeziya da geniş yayılmışdı. Yaxın və Orta Şərqi incəsənətində musiqi və poeziya qədər bir-birinə belə sıx bağlı olan başqa iki sənət növü yoxdur. M.Boysun qeyd etdiyi kimi, hələ İslamdan əvvəlki vaxtlardan İranda “musiqi və poeziya” siam əkizləri idi. Poeziya yazılırdı ki, onu oxusunlar, şeirin daşıyıcıları isə ministrellər (xalq müğənniləri) idilər. Onlar öz nəgmələrində şahı, həyat sevincini və məhəbbət atəşini tərənnüm edirdilər. Məhz Parfiya zamanındaki ministrellər öz nəgmələrində şahlar və qəhrəmanlar haqqında hekayətləri danışmış daha sonralar isə onlar Firdovsinin böyük “Şahnamə”sində tacəssümünü tapmışdır (172, 33). Şərqdə şair həm şair, həm də musiqiçi idi, onun böyük hörməti var idi. Farmer yazır ki, ərəbin ailəsində şair görünəndə başqları onlara müvəffəqiyyət arzulamaq üçün gəldilər, qadınlar bir yerə toplasılıb rəqs edib oynayar, musiqi alətlərində çalardılar, çünki şair onlar üçün bir namus keşikçisi və silah idi, onların yaxşı adlarından təhqiri rədd edən və qabiliyyətli hərəkətlərini həyata keçirən və əsrlər boyu onları şöhrətləndirən bir üsul idi.

Həmçinin qadın müsiqiçilər – müğaniyyələr də var idi. Onlar da kişilər qədər azadlığa malik idilər. Hər şeydən əvvəl, onlar daha çox “mərsiyə” (ağı) və həmçinin “növhə” (elegiya) oxumaqda uğur qazanırdılar. Zadəganların evlərində daim müğənnilər olurdular. Bu, İslama qədər belə davam etmişdi. Belə ki, Məhəmməd peyğəmbərin Xədicə ilə toyu da böyük bayramlaşma, şənlik, musiqi və rəqslərlə keçrilmişdi.

Perron yazır ki, “İslama qədər musiqi emosiyalardan və arzu edilən effektdən asılı olaraq müğənni kişi və ya qadın tərəfindən bəzədilən nəgmədən başqa bir şey deyildi. Belə variasiyalar və ya kaprizlər heca, söz və ya yarımmisraların sonsuz şəkildə o qədər

uzadılması ilə oxunardı ki, bir neçə misranın melodikliyi saatlarla davam edə bilərdi. Səsin tembri, onun vibrasiyalardaki sürətli hərəkəti, onu səslənməyə məcbur edən hissələr müğənninin qüdrətini müəyyənləşdirirdi” (184, 10). Bu, XIII–XIV əsrlərdə Azərbaycanda daim zənginləşərək, inkişaf edərək və dəyişərək çiçəklənən və bizim günlərə qədər gəlib çatan zəngin muğam ənənəsinin cürcətiləri idi.

IX əsrдə tamamilə formalaşmış “ika” ritmi nəzərdən keçirdiyimiz dövrdə istifadə edilmirdi. Görünür, musiqi ritmi misranın prosodiyalı bölgülleri ilə müəyyənləşirdi və daha sonralar ikada olduğu kimi misranın ölçüsündən azad deyildi.

Musiqi alətlərinə gəldikdə isə, onlar simli, nəfəslə və zərb növlərinə bölündürdü. Əl-Fərabi qeyd edirdi ki, onun dövründəki Bağdad tənburu əvvəlkinə uyğun şəkildə qurulmuşdu. Mizhar, ud, bərbət, kinnar, müvəttər kimi adlarla məşhur olan musiqi aləti – ud məşhur idi. Ən ilk alət dəri gövdəli, yəqin ki, mizhar və kinnar idi, daha sonrakı alətlər ağac gövdəli ud və bərbət idi.

“Bərbət” – fars sözü olub, “bər” – döş və “bət” – ördək sözlərinin birləşməsindən yaranmışdır, çünki bu alət ördəyin döşünü xatırladır. Ərəblər bu aləti ud – ağac, yunanlar isə həm bir söz, həm də alət – “barbitos” kimi mənimşəmişlər. Bərbət və udun sinonim olmalarını İbn Sina da öz “Əş-Şifa” risaləsində göstərir. Hələ Xosrov Pərviz zamanında olduğu kimi o vaxt da bərbətin dörd simi vardı.

“Müvəttər” hərfi mənada simlərdən ibarət alət deməkdir. Ərəb lügətşünasları müvəttəri udla eyniləşdirib deyirdilər ki, onu bir barmaqla çalırlar.

“Çəng” – həm də sənc (arfa) adlandırılın simli alətdir.

“Müzəbbə” – çox güman ki, açıq simləri olan yastı dördkünc alətdir.

Simli alətlərə aid məlumatlar bunlardır.

Nəfəs alətləri az idi. Bütün nəfəs alətlərinin ümumi bir adı “mizmar” idi, lakin bu sözü daha çox tütək üçün işlədərdilər. Uzunsov fleyta “kəsəbə” adlanırdı. Quranda qiyamət günü “sur” və “naqr” alətlərində axırıncı zurna səsini çalınca xatırlanır.

Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, “ney” – fleyta, “suriyanay” – tütək (bəlkə də Azərbaycan zurnasının əcdadı) və “duyanay” – qoşa tütək, geniş yayılmışdı.

Ritmik fonu və ölçünü zərb alətləri yaradırdı ki, onların da arasında ən məşhuru “təbl” – nağara, “dəf” – qaval idi. Onlardan başqa “sunuc” (“sinc” sözünün cəmindən) – metal şax-şaxlar olan, “cələcil” (“culcul” sözünün cəmindən) – zinqirovlar var idi. “Sincan” – boşqablar əsasən döyüslərdə istifadə olunduğu halda, cələcil rəqqasların ləvazimatı idi.

Beləliklə, musiqi Yaxın və Orta Şərqiñ hər yerində, o cümlədən Azərbaycanda hökmran idti: həm şəxsi həyatda, həm ictimai və dini həyatda, həm də ki müharibədə. Heç bir yiğincaq, heç bir ziyafət musiqisiz keçmirdi. “Musiqiçilər və şərab ilə keçirilən konsert – qızıl ilə haşıyələnmiş qiymətli daş kimi idi”. Nizaminin “Yeddi gözəl” poemasından ziyafətin təsvir edildiyi parçaya nəzər salaq:

Vəsfə sığmayanı çətindir demək.
Cənnət gözəlləri süfrə gətirdi,
Yeməklər ənbərli, hər şey ətirdi.
Süfrə firuzədən, yaqtandan kasa,
Könül zövq alarmı bütət olmasa?
Hər nə ki xəyalə, güməna gəldi,
Dərhal ortalığa, meydana gəldi.
İsti yemək yedik, mey içdik sərin,
Çatdı nəhayəti bu yeməklərin,
Saqidən yetişdi mütrübə növbət,
Bəhanə kəsildi, başlandı işrat.
Məclis xoş avazla gözəlləşincə,
Rəqs üçün düzəldi bir meydan gözəl,
Ayaq qanad açdı, cuşa gəldi əl.

Ərəb hökmranlığı, vergilərin ağırlığı, xəlifə nümayəndələrinin cəzasızlığı və özbaşınalığı, yerli feodalların hüquqlarının tapdandası, mal-mülklərinin qəsb edilməsi və bu kimi digər səbəblər xilafətin hakimiyyəti altında olan ölkələrdə əhalinin narazılığını

artırırdı. Üşyanlar alovlanmağa başladı. Azərbaycanda da xilafətin tabeliyindən azad olunmaq uğrunda mübarizə gedirdi. Xürrəmilər hərəkatı 60 ildən artıq idi ki, davam edirdi. Onlar sosial ədalətsizliyə, hüquq bərabərsizliyinə qarşı mübarizə aparırdılar. Xürrəmilər əsasən torpaqların və digər nemətlərin insanlar arasında bərabər bölüşdürülməsi şəarı ilə çıxış edirdilər. Başlıca məqsədləri isə Azərbaycanı ərəb hökmranlığından xilas etmək idi. Onlar islam dininin əsaslarını inkar edirdilər. Onlar belə hesab edirdilər ki, kainatın özü kimi insan ruhu da əbədidir. Dünyada xeyir və şərdən ibarət iki qüvvə var və onların arasında daim mübarizə gedir, amma sonda hökmran xeyir qalib gəlir. Xürrəmilər azadlıq müharibələri tarixində ilk dəfə olaraq qırmızı bayraq qaldırmış və qırmızı libas geymişlər.

“Xürrəm” sözünü alımlar müxtəlif cür izah edirlər. Belə ki, IX–X əsr müəlliflərinə görə bu termin Ərdəbil yaxınlığında Xürrəm kəndinin adından götürülmüşdür. Bu söz fars dilində “şad”, “şən” mənalarını bildirir. Orta əsr müəlliflərinə görə xürrəmilər atəşpərəst idilər, zərdüştiyyə tapınırdılar. Akademik Ziya Bünyadov belə hesab edirdi ki, “xürrəm” pəhləvi dilindədir və onun birinci hissəsi “xür” – od, ikinci hissəsi “xvar” – günəş mənasındadır. Xürrəmilər hərəkatının başçılarından biri Babək olmuşdur. Onun dövründə azadlıq hərəkatı son dərəcə geniş vüsət almışdır. Bu mübarizə 20 il davam etmiş və 838-ci ildə Babəkin ələ keçirilərək edam olunması ilə başa çatmışdır.

Xürrəmilər dünyəvi əyləncələri mədh edirdilər, onların həyatında musiqi önəmli yer tuturdu. Ərəb müəlliflərinin məlumatlarına görə Babəkin düşərgəsində hər gecə ney və qopuz səsləri, şən nəğmələr eşidilirdi.

Güclü milli-azadlıq hərəkatları xilafətin hakimiyyətini xeyli zəiflətdi. Abbasilər imperiyası dövründə Azərbaycanda yerli feodalların hakimiyyəti altında xırda dövlətlər yaranmağa başladı, onlar müstəqil siyaset yürüdürlər. Bu dövlətlər arasında ən güclüləri Şirvanşahlar, Şəddadilər, Salarilər və Rəvvadilər idi.

IX–XII əsrlər ərəb xilafətinin bütün ərazisində mədəniyyətin yüksək səviyyədə çıxəklənməsi dövrüdür. Bu dövr “Müsəlman

intibahı” dövrü kimi tanınır. Təbii ki, mədəni yüksəliş Azərbaycana da öz təsirini göstərmişdir.

Azərbaycanın ərəb xilafətinin tərkibinə daxil edilməsi onu həmçinin ümumi müsəlman mədəniyyətinə qovuşdurmuşdu. Lakin ərəb xilafətinin tərkibinə daxil olan xalqlar da (farslar, Azərbaycanlılar, suriyalılar, misirlilər və s.) eyni zamanda onu öz zəngin və özünəməxsus mədəniyyətləri ilə genişləndirmişdilər. Ərəb dili möhkəm şəkildə cəmiyyət həyatına daxil olmuşdu. O, dövlət dilinə çevrilmişdi, həmçinin elmi əsərlər, bəzi hallarda isə hətta poeziya və nəşr əsərləri bu dildə yazılırdı. Platon, Hippokrat və s. kimi yunan alımlarının əsərlərinin ərəb dilinə tərcümə olunması elmi fikrin inkişafına güclü təkan vermişdi. Onların əsərlərinə şərhər yazıılır, bu əsərlərə bənzər elmi-fəlsəfi traktatlar yaradılırdı. Yuxarıda da qeyd edildiyi kimi, bu dövr tarixdə “Müsəlman intibahı” dövrü kimi məşhurdur.

Bu dövrdə Yaxın və Orta Şərqdə elm və incəsənətdə böyük yüksəliş müşahidə olunurdu. Cox sayda elmi traktatlar yazılır, ədəbiyyat, memarlıq, musiqi sahəsində şah əsərlər yaradılırdı. Bu dövr Əl-Kindi, Əl-Fərabi, Firdovsi, İbn Sina, Xaqani, Nizami, Biruni, Rudəki kimi ensiklopedik biliyə malik alımların, şairlərin, müsiqiçilərin yaşayıb-yaratdığı dövr idi. Onun “Müsəlman intibahı” dövrü adlandırılmasına əsas verən bir sıra xüsusiyyətləri ayrıca vurgulamaq lazımdır: özündən əvvəlki mədəniyyətlərə – xüsusilədə yunan mədəniyyətinə məxsus əsərlərin və nailiyyətlərin geniş şəkildə öyrənilməsi və istifadə olunması; panteizm, təbiətə müraciət və onun qanunlarının öyrənilməsi – təbiətşünaslığın inkişafı, dünyəvi təhsilə can atma; əqli inkişafın uca tutulması; humanizm, ensiklopedik, universal bilik.

Təbii ki, mədəni yüksəliş Azərbaycana da öz təsirini göstərmişdi. Azərbaycan şəhərləri qala divarları ilə əhatə olunmuşdu. Qəbələ şəhərindəki qapılı qala divarı fragmenti öz möhtəşəmliyini bu gün də qoruyub saxlamışdır. Beyləqanda və Gəncədə də qala divarı fragmentları tapılmışdır. Bu və ya digər arxeoloji qazıntılar şəhərlərin sürətlə böyüdüyünü və gücləndiyini, müxtəlif sənət növlərinin inkişaf etdiyini sübut edir. Belə ki, şəhərlərdə dulusçu-

lar, misgərlər və s. peşə ustalarının yaşadıqları məhəllələr meydana çıxmaya başladı. O dövrün mənəvi həyatında ortodoksal islam və onun kəlam nəzəriyyəsi ilə yanaşı, dünyəvi biliklərə əsaslanan fəlsəfi təlimlər də mövcud idi.

Ən nüfuzlu dini təlimlərindən biri mötəzilik idi. Bu təlim Abbasilər dövründə geniş yayılmışdı. “Onların (mötəzilərin) xidmətlərindən biri bu olmuşdur ki, hissi təcrübə və ənənəvi biliklə yanaşı onlar üçüncü meyar kimi əqli idrakı da əsas götürürdülər” (106, 155; 225; 226). Mötəzilər deyirdilər ki, insan öz seçimində iradəsini izhar etməkdən azaddır. V.V.Bartold Türküstən tarixinə həsr etdiyi əsərlərində bildirir ki, bu təlim Orta Asiya və Azərbaycan ərazisində ta XVI əsrə qədər geniş yayılmışdır.

Mötəzilər “Təmiz qardaşlar”, yaxud “İxvan üs-səfa” məktəbinin yaranması üçün təmal qoydular. Bu məktəbin nümayəndələri təbiət elmləri, həmçinin fəlsəfə, poeziya və musiqinin öyrənilməsinə böyük diqqət yetirirdilər. Onlar öz əsərlərində insanlar arasında sevgini, bərabərliyi təbliğ edirdilər. Onların təlimi humanist xarakter daşıyırı və cəmiyyətin qabaqcıl hissəsinin maraqlarını əks etdirirdi. Bu təlimdə cəmiyyətin və insanın mədəni və mənəvi inkişafında musiqiyə böyük yer ayıryrdı. “Təmiz qardaşlar”ın müraciəti ilkin orta əsrlər dövründə fəlsəfi fikrin və azad düşünəcənin geniş yayılmasında böyük rol oynamışdır” (164, 23).

O dövrün ən geniş yayılmış dini təlimlərindən biri də sufizm idi. Sufizm, Yaxın və Orta Şərqi xalqlarının mənəvi həyatında ən əhəmiyyətli hadisələrdən biridir. Y.E.Bertels sufizm və sufi ədəbiyyatına həsr etdiyi irihəcmli əsərində bu hadisəni bütün mürəkkəbliyi, çoxcəhətliliyi ilə açıb göstərmmiş və bu qənaətə gəlmüşdir ki, bu təlimdə həm mürtəce, həm də mutərəqqi ideyalar özünə sığınacaq tapmış və ifadə olunmuşdur. Onun fikrincə, sufizmin ideya mənbələri – hind dini-fəlsəfi sistemləri, neoplatonizm, islamın ilkin müxalif təriqətləri olmuşdur (109, 350).

“Təsəvvüf” (İslam mistikası) tərəfdarlarına verilən “sufi” adı lügəti məna etibarı ilə ərəbcə “suf” (yun) sözü ilə bağlıdır, belə ki, sufilər keçi qəzilindən toxunma əba geyinirdilər. Yan Ripkanın qeyd etdiyi kimi “sufizm” sözünün asketizimlə (zöhd) qohumluq

əlaqəsi yoxdur. Çünkü, sufizm yalnız ilkin inkişaf mərhələsində dünya nemətlərindən imtinanı təbliğ etməyə meyilli olmuşdur.

Sufizmin əsas ideyası Allahi bilavasitə intuitiv dərk etmək imkanıdır. Təsəvvüfün mərkəzi ideyası “tövhid” – Allahla substansional vəhdətə nail olmaqdır. Bu vəhdət insanı Allahdan ayıran uçurumun üzərindən körpü salmaq imkanı verir (153, 223). Sufizmin “Allahdan başqa Allah yoxdur” deyən teologiyadan fərqi də bundadır. Sufilərin başlıca silahı həmişə musiqi və poeziya olmuşdur.

Bu təlim Azərbaycanda da geniş yayılmışdı. Burada çoxlu sufi məktəbləri vardi. Sufi məktəblərində müridlər, şagirdlər “müqəddəs atanın” (mürşid, şeyx və ya pirin) başına yiğışib onunla sərbəst ünsiyyətdə olur, ondan mistik qovuşmanın (təriqətin) çətin yolunun sırlarını öyrənməyə çalışırlar. Bu yolun (təriqətin) son məqsədi sufinin Allaha qovuşduğu ekstaz-vəcd halına çatmaq idi.

Allaha qovuşmaq üçün istifadə olunan vasitələrdən biri musiqi idi. Sufilərin ayınları “səma” adlandırılın musiqi yığıncaqlarında keçirilirdi. Bununla əlaqədar olaraq, Y.E.Bertels sufi poeziyasının yaranmasını sufizmin ən bariz, ən ifadəli təzahürü hesab edirdi. Səma məclislərində “Quran” ayələri oxunurdu. Hələ qədim sufilər oxumanın insan qəlbini necə böyük psixoloji təsir göstərdiyini yaxşı başa düşür və ondan ekstaz vasitəsi kimi istifadə edirdilər. Əvvəlcə yalnız şeirlər oxunurdu, sonra onlar musiqi alətlərinin, daha sonra isə ekstatik rəqslərin (rəqs edən dərvişlərin) müşayiəti altında ifa edilməyə başlandı.

Sufi simvolikası üç başlıca mövzuya söykənir: məhəbbət, şərab və gözəllik.

Yuxarıda da qeyd edildiyi kimi, nəzərdən keçirilən dövrədə Ərəb xilafətində elm, fəlsəfə, ədəbiyyat, memarlıq və incəsənət gur inkişaf dövrünü keçirirdi. İngilis alimi C.Bernal özünün “Cəmiyyət tarixində elm”³⁶ adlı tədqiqatında qeyd edir ki, “Avropanın əksər hissəsi Roma imperiyasının süqutından sonra yaranan xaosdan hələ də əziyyət çəkdiyi bir vaxtda... müsəlman dünyası parlaq çıçəklənmə dövrünü yaşayırıdı”.

³⁶ Bununla bağlı bax: Бернал Дж. Наука в жизни общества. М., 1956.

Bu dövrdə musiqi sahəsində də böyük yüksəliş müşahidə olunurdu, musiqi sənəti getdikcə daha da “peşəkarlaşır”, musiqi təhsil sistemində məcburi fənlərdən birinə çevrilirdi. Xəlifələrin və onların canişinlərinin saraylarında peşəkar müğənnilər və çalğıçılar saxlanılır, bu musiqiçilər çox yüksək qiymətləndirilirdilər. A.Metsin “Müsəlman intibahı” kitabında ərəb səlnaməçilərindən misal gətirən bir rəvayətdə xəlifə Harun Ər-Rəşid vaxtında musiqiçilərin satın alınması üçün necə böyük məbləğlər sərf olunduğundan danışılır: “Belə ki, ... zadəgan dairələrində biri 13 min dinara satıldı, xilafətin tabeliyində olan Şərq vilayətlərində birləşdirilmiş valisi isə bir musiqiçi qızı 14 min dinara aldı” (144, 170). Musiqiçilər öz sənətlərində bir-birini ötüb keçməyə çalışırdılar. Cəmiyyət daxilində nüfuzların getdikcə artması, baş verən sosial-iqtisadi dəyişikliklər, şəhərlərin çoxalması sayəsində onlar tədrisən əyanların asılılığından qurtularaq müstəqil yaşama haqqını qazanır, xəlifə və onun əhli-əyallarını musiqiçilərlə təmin edirdilər. Harun Ər-Rəşid dövründə “bir məşhur müğənni bəzən yanında 80-ə qədər kəniz saxlayır, onlara öz sənətini öyrədirdi... Onların hər birinə görə ona 1–2 min dinar haqq ödənilirdi” (yenə orada).

Əvvəldə də qeyd edildiyi kimi, nəzərdən keçirilən dövrdə çox sayıda elmi risalələr yazılmış, onların bir qismində müsiqiyə xüsusi yer ayrılmışdı. Beləliklə musiqi elmi meydana çıxmışdı. Burada musiqinin mənşəyi, onun insana estetik və etik təsiri məsələsi qaldırılır, musiqi sənətinin nəzəri və təcrübi problemləri öyrənilirdi. “Təmiz qardaşlar”ın “Müraciət”ində musiqiyə həsr olunan fəsildə deyilirdi: “Melodiylar səs və tonlardan yaranır, onlar, başqa peşə sənəti ustalarının istifadə etdikləri materiala təsir etdiyi qədər insan ruhuna təsir edir.

Bu tonlar və səslər insanı yorucu və sıxıcı peşələrlə məşğul olmağa ruhlandıran, insan bədəni üçün əziyyətli olan, qəlbin bütün güc və ehtiyatlarını tükəndirən ağır işlərin icrasında ona gümrəhliq gətirə və qətiyyətini artırı bilər. Ruhlandırıcı melodiylar müharibə zamanı da tətbiq edilir. Bu melodiya və tonlar həmçinin qəzəb qığılçımını söndürə, düşmənciliyə son qoya, insanları barış-

dırı, onlara dostluq və sevgi aşılıya bilər...” (146, 263). Başqa bir yerdə isə deyilir: “Öz işinin mahir ustası olan musiqiçi insan qəlbini xeyirxah işlərə yönəldə, onu pis hərəkətlərdən çəkindirə bilər” (yenə orada). Musiqinin estetik təsiri, kainatın harmoniyasında onun rolü, musiqi və onun inikas qanunlarının riyazi izahı, heç şübhəsiz ki, antik dövr musiqi estetikasının, Pifaqorun, Platonun, Aristotelin əsərlərinin təsiri altındaydı. “Musiqi” terminin özü antik dövrdən irsən əxz edilmişdi. Musiqi riyazi elmlər sisteminde nəzərdən keçirilirdi. Musiqinin kainatla harmoniyasından danışarkən “Təmiz qardaşlar” yazır: “Dünyada nizamlı hərəkətlər olduğuna görə onlar nizamlı səs tonları çıxarırlar, bu da onu sübut edir ki, dünyanın göy qübbəsində onların fasıləsiz nizamlı hərəkətləri onların qəlbinə sevinc bəxş edir və onları göylərə ucalmağa təhrik edir”. Musiqi insana estetik və emosional təsirdən başqa həm də fiziki təsir edir. Musiqi alətləri, simlər, məqamlar isə təbiət hadisələrinə uyğun olan mistik qüvvələrlə eyniləşdirilirdi. Belə ki, udun simləri – zil (yüksek), məsnə (orta), məsləs (orta) və bəm (alçaq) – “Təmiz qardaşlar”a görə təbiət hadisələrinə uyğun idi: “Zil simi atəş elementinin bənzəridir, onun çıxardığı ton isə atəşin hərarət və ehtirasına uyğundur; məsnə simi hava elementidir, onun tonu isə havanın rütubətliyi və yumşaqlığına uyğun gəlir; məsləs simi su elementinə bənzərdir, onun çıxardığı səs tonu suyun nəmliliyinə və soyuqluğuna uyğundur; bəm simi torpaq elementinin bənzəridir, onun çıxardığı səs tonu torpağın ağırlığı və qabılığına uyğundur” (yenə orada).

Musiqi elminin inkişafına görkəmli alim, filosof, yeni fəlsəfi istiqamətin – şərq aristotelizminin əsasını qoyan Əbu Yusif Əl-Kindi (800–879) böyük töhfələr vermişdir. O, elmin fəlsəfə, həndəsə, astronomiya, tibb və musiqi kimi müxtəlif sahələrinə həsr olunmuş 150-yə yaxın əsər yazmışdır. Əl-Kindi qədim yunan alımlarına, xüsusilə də Aristotelə böyük rəğbat bəsləyirdi. Öz naturfelsəfi baxışlarına əsaslanaraq o, elmi idrakda riyazi və təbiət elmlərinin rolunu xüsusi qeyd edirdi. Əl-Kindi Yaxın və Orta Şərqi musiqi məqamlarının təbiəti və strukturu, səs sırası məsələlərini, ton, interval, tetraxod kimi kateqoriyaları nəzərdən keçi-

rən ilk alımlərdən idi. O, yeddi məqam sistemini işləyib hazırlamış, onları “ləhin” və ya “təninat” terminləri ilə işaret etmişdir. Yeddinci məqam – rast məqamına yaxın olan “hinsar fil bırsar” məqamı xüsusi maraq doğurur. Həmçinin bu dövrün unikal musiqi abidələrindən biri olan “Ud üçün qoşa səsli məşq” əsəri də Əl-Kindinin adı ilə bağlıdır. Bu əsər Şərq musiqi təcrübəsində çoxsəsliliyin mövcud olduğunu bir daha təsdiq edir. Bu, dünyada ilk dəfə liqatur üsulla yaradılan Şərq musiqisi nümunəsidir. Əl-Kindini Əbu Nəsr Əl-Fərabinin birbaşa xələfi hesab etmək olar.

Abdulla Rudəki (301/914 – 331/943) də nəzərdən keçirilən dövrün görkəmli şair-musiqiçisi olmuşdur. O öz dövrünün ən böyük musiqiçi və müğənnilərindən biridir. Rudəki samanilər sülaləsindən olan Nəsr Ben Əhmədin dövründə yaşamışdır. O, anadangəlmə kor olsa da, təbiət ona heyvətamız improvisisiya qabiliyyəti bəxş etmişdir. XVII əsrin məşhur musiqiçi-alimi Dərviş Əlinin traktatında göstərilir ki, Rudəkinin oxumada, rud və çəng calmaqda tayı-bərabəri yox idi. Qədim əlyazmalarında Üşşaq muğamunda onun ifasının tərifi göylərə qaldırılır. (160, 127)

A.Semyonov qədim mənbələrə əsaslanaraq yazar ki, X–XII əsrlərdə Yaxın və Orta Şərqi ölkələrindəki musiqiçilər arasında muğam ifaçıları vardır və onlar şəhər arkalarında xüsusi meydancılarda bütün sutkanı durmadan çıxış edir, 12 muğam oxuyur, arada paltarlarını dəyişirdilər (yenə orada, 127).

XI əsrda Yaxın və Orta Şərqi ən görkəmli filosof və humanistlərindən biri, bəlkə də birincisi Əbu Nəsr Əl-Fərabi olub. O, Fərab şəhərində doğulub. Fərabinin atası Məhəmməd Tarkan tayfasından idi. Fərabi əvvəlcə doğma şəhərində təhsil almış, sonra isə Bağdada getmiş, burada uzun müddət qədim yunan filosofları Platonun, Aristotelin əsərlərini oxuyub öyrənmiş, onların təlimlərini öz əsərlərində inkişaf etdirmişdir. Buna görə də müasirləri ona Aristoteldən sonra “Ustad sanı” – “İkinci müəllim” adını vermişlər. Fərabi müsəlman Şərqi fəlsəfəsinin əsasını qoyan böyük mütəfəkkirlərdən biri olmuş, sonrakı müsəlman filosofları onun ideyalarına əsaslanaraq yazış yaratmışlar.

Fərabi Yaxın və Orta Şərqi musiqi elminə də nəhəng töhfələr vermişdir. O, musiqi nəzəriyyəsinə dair bir sıra əsərlər yazmışdır, onlardan ən əhəmiyyətliyi “Musiqi haqqında böyük kitab” əsəridir. Bu əsərdə o, musiqinin tərifini vermiş, onun əsas kateqoriyalarını, musiqi əsərini təşkil edən elementləri açıb göstərmişdir. Fərabinin musiqi traktatı Şərqdə musiqi elminin inkişafını bir neçə əsr qabaqlamışdır. Erlanje “Musiqi haqqında böyük kitab” əsərinin fransızca təfsirinə yazdığı müraciətdə Fərabinin musiqi nəzəriyyəsinə böyük töhfələr verdiyini xüsusilə vurgulayaraq yazar: “Sonrakı əsrlərdə yaşamış müəlliflərin əsərlərində “Kitab əl-musiqi əl-kəbir”dan (“Musiqi haqqında böyük kitab”dan) götürülən çoxlu yerlər var. Məsələn: musiqinin tərifi, səs nəzəriyyəsi, interval və s. kimi” (176, 1;2). İngilis alimi H.Farmer çoxcildli “Iran incəsənətinin icmali” əsərinin musiqi bölməsində yazar ki, “Fərabi islam Şərqində ən nəhəng və ən görkəmli musiqi nəzəriyyəçilərdən biri idi. Onun “Musiqi kitabı” özündən sonra gələn alımlar üçün örnək olmuşdur”. (183)

Farmer həmçinin qeyd edir ki, Fərabinin “İshal əl-ulum” (“Elmlərin təsnifatı haqqında”) əsəri hələ XI əsrin ortalarında latın dilinə tərcümə olunmuşdu, “Musiqi haqqında böyük kitab” əsəri isə XI əsrənən başlayaraq Qərbədə məşhur olmuşdur.

Fərabi çoxsaylı musiqi əsərlərinin yaradıcısı, gözəl musiqiçi, müxtəlif musiqi alətlərinin ifaçısı idi. “Ziynət əl-məclis”³⁷ əsərində saray şairi Sahib Abbotun Fərabinin ifaçılıq ustalığı təsvir edilən bir rəvayəti verilir: “Və onda o (Fərabi), özü ixtira etdiyi, kiçik balqabağı xatırladan aləti – qıpçağı əlinə aldı. Fərabi bu alətdə musiqi əsərinin birinci hissəsini çalıb qurtaranda, (burada) oturanlar vəcdə gəldilər, onların sıfətdində təbəssüm çıçək açdı. Əsərin ikinci hissəsi oturanları ağlamağa məcbur etdi, onların gözlərindən acı yaşalar axdı. Üçüncü hissəni ifa edərkən dirləyicilər dərin fikrə daldılar, sonra da sakitcə yuxuya getdilər”. Bu rəvayət musiqinin insana terapevtik təsirinin təsdiqidir.

Fərabinin aşağıdakı əsərləri musiqiyə həsr olunmuşdur: “Musiqi haqqında böyük kitab”, “Musiqi haqqında traktat”, “Musiqi ha-

³⁷ Bax: Ziynət əl-məclis. Kuyozma. Əlyazma. Özbəkistan SSR Şərqşünaslıq İnstitutunun Əlyazmalar Fondu, № 4229, səh.155–156.

qında söz”, “Ritmərin təsnifatı haqqında kitab”, “Ritmərin ölçülməsində zərblərin sayına diqqət edilməsi haqqında kitab”, həmçinin musiqiyə həsr olunmuş “İshal əl-ulum”.

Fərabi musiqi elmini iki fənnə – nəzəri və praktiki fənnlərə böltür. Birinci hissə nəzəri problemlərə həsr olunmuşdur, ikinci hissə isə musiqi alətlərində ifanın qaydalarını öyrədir.

Musiqi elmini Fərabi həm də iki bölməyə – melodiyaların strukturunu və ritmlər haqqında təlim bölmələrinə ayırır. Fərabi yazar ki, “Musiqi elminin üç kökü var: metr, melodiya və jestlər. Metr məntiqi anlayışları məlum proporsiyalara gətirmək üçün ixtira olunub; melodiya yüksək və alçaq səsləri məlum proporsiyalara gətirmək üçün ixtira edilib: bu iki kök, duyma hissinə tabedir; jest isə görmə hissəsinə tabedir, bu ondan ötrüdü ki, oxşar və öz aralarında müqayisə edilə bilən hərəkətlər metr və səslə həmahəng olsun. Elm isə bu iki başlıca hissə, yəni duyma və görmə hissinə tabedir”. (164, 132)

Fərabinin musiqiyə həsr edilən əsəri “Musiqi haqqında böyük kitab” əsəridir. O, üç hissədən ibarətdir. “Birinci kitabda – Fərabi yazar, – biz musiqi sənətinin qayda və üsulları və buna aid olan müxtəlif şeylərin üzərində dayanacaqıq. İkinci kitabda hazırda mövcud olan müasir musiqi alətlərindən və birinci kitabda xatırlanan qayda və üsullar vasitəsi ilə onlardan necə istifadə olunmasından danışılır. Biz həmçinin hər bir musiqi alətinin imkanları və onlardan necə geniş və hərtərəfli istifadə etmək haqqında danışacaqıq. Üçüncü kitabda müxtəlif səslərin növlərindən söhbət açacaqıq” (yenə orada, 133).

Kitabın müqəddiməsində musiqi səslərinin xarakteristikası, onların əmələgəlmə nəzəriyyəsi, təsnifatı, musiqi əsərlərinin ifa qaydaları təsvir edilir, konsonans və dissonans anlayışları və s. verilir.

Birinci kitabda musiqi akustikası, musiqi tonları və onların arasındaki nisbət, intervalların növ və qrupları, onların əmələgəlmə qaydaları, musiqi ritmləri haqqında danışılır.

İkinci kitab ud, tənbur, çəng və s. kimi Yaxın və Orta Şərqdə məlum olan bütün musiqi alətlərinin müfəssəl xarakteristikasına,

simlərin quruluşunun xüsusiyyətlərinə və onların diapazon imkanlarına həsr olunmuşdur.

Üçüncü kitabda melodiya və məqamların, vokal və instrumental musiqinin əmələ gəlməsi mufəssəl şəkildə nəzərdən keçirilir, məqamları təşkil edən tetraxord və pentaxordun növlərinin xarakteristikası verilir.

Maraqlısı budur ki, Fərabi musiqi nəzəriyyəsini təsvir edərkən riyaziyyata əsaslanır, müxtəlif riyazi əməllərdən, cədvəllərdən, həndəsi qaydalardan istifadə edir.

Keynullayev qeyd edir ki, Əbu Nəsr Əl-Fərabi orta əsr Şərqində riyazi musiqi nəzəriyyəsinin yaradıcısı kimi çıxış edir (yenə orada, 133).

Fərabi musiqi alətlərinin yaradılması nəzəriyyəsi və praktikasını da əhəmiyyətli dərəcədə inkişaf etdirmişdir. O, musiqi alətlərini iki qrupa – simli və nəfəslə alətlərə böлür. Eyni zamanda hər qrupun öz növləri var. Simli alətlər arasında bütün Yaxın və Orta Şərqdə daha geniş yayılan uda xüsusi diqqət yetirilir. Fərabi bu aləti xeyli təkmilləşdirmiş, onun simlərinin sayını 4-dən 5-ə çatdırılmışdır. Bu da həmin alətdə daha mürəkkəb melodiyaları ifa etmək imkanı yaratmışdır.

Fərabinin musiqi ritmləri haqqında təlimi də böyük əhəmiyyət kəsb edir. Bununla o, Yaxın və Orta Şərq xalqlarının musiqi ritmləri nəzəriyyəsinin əsasını qoymuşdur.

Fərabi belə hesab edirdi ki, musiqi insan üzərində güclü emosional təsirə malikdir, ona terapevtik təsir göstərir. “...Bu elm həm də insan bədəni üçün faydalıdır, çünkü insanların bədəni xəstələnəndə, onun qəlbi də zəifləyir, solur... Buna görə də bədənin müalicəsi elə aparılır ki, qəlb də müalicə olunur, onun gücü səngiyir və bu cür təsir göstərən səslər sayəsində öz substansiyasına uyğunlaşır (yenə orada, 134).

Əbu Nəsr Əl-Fərabinin alımlar haqqında, əsl alimin kredosu haqqında dedikləri də çox maraqlıdır: “İstənilən sahədə nəzəri bilikləri öyrənən hər bir yetişkin alim:

– o öz elminin bütün qayda və üsullarını tam bilməlidir;

– kifayət qədər bilikli olmalı və öyrəndiyi elm sahəsinin qayda və üsullarının tətbiqi nəticəsində alınan bütün qayda və nəticələri izah və şərh etmək qabiliyyətinə malik olmalıdır;

– başqa müəlliflərin səhvlərini anlaya və aça bilməli, musiqi sənəti sahəsində düzgün və düzgün olmayan baxışları ayırd edə və həqiqəti üzə çıxara bilməlidir (yenə orada, 135).

Dahi alim, həkim və mütəfəkkir Əbu Əli İbn Sina (980–1037) da öz əsərləri ilə Yaxın və Orta Şərqi musiqi elminin inkişafına mühüm töhfələr vermişdir. Onun atası imkanlı və təhsilli bir adam olub. Samanilərin sarayında yüksək rütbəli məmur kimi çalışıb. O öz oğluna bir neçə müəllim tutmuş, erkən yaşlarından onda elmə maraq oyatmışdır. Eyni zamanda, sarayda yaşıdlıqları vaxtlarda İbn Sina samanilərin zəngin kitab saxlanıcındakı qədim yunan mütəfəkkirlərinin nadir əlyazmalarından istifadə etmişdi. O öz tərcümeyi-halında yazır: “Mən Evklidin kitabının başlanğıcından 5 və 6 fiqur oxudum... Sonra qədim yunan alimi Ptolomeyin “Almagesta” əsərinə keçdim”. (123, 131)

İbn Sina tibb, fəlsəfə, musiqi sahəsində əsərlər yaratmışdır. Onun musiqiyə dair nəzəri müləhizələri məşhur “Kitab aş-şifa” əsərində xüsusi yer turur. İbn Sina öz tibbi praktikasında ayrı-ayrı bədən və ruhi nasazlıqların müalicəsində tez-tez istifadə etdiyi musiqinin estetik mahiyyətinə öz əsərlərində geniş yer ayırmışdır.

İbn Sina musiqi haqqında traktat yazmış və onu özünün “Mafatih əl-ulum” adlı ensiklopediyasına daxil etmişdir.

VII fəsil

İslam və musiqi

Tədqiqatın bu bölməsində biz orta əsrlər Şərqində ən mübahisəli olan bir məsələ – İslamin musiqi və poeziyaya münasibəti məsələsi üzərində dayanacaqıq. Musiqiyə icazə verilməsi (mümkülüyü) barədə mübahisə İslamin lap erkən yaranışından mövcuddur. Bu məsələ ilə bağlı iki təməyül var idi. Onlardan biri musiqini qadağan edir, digəri isə yaymağı məqbul hesab edirdi. Bunu da başa düşmək çətin deyil ki, Quranda birbaşa musiqiyə qadağa olmadığı üçün belə bir mübahisə meydana çıxmışdı. Onu da nəzərə almaq lazımdır ki, musiqi demək olar ki, ərəblərin həyatının ayrılmaz hissəsi idi. İslamda “musiqiyə qulaq asmaq” qadağasına dair alımların fikirləri fərqlidir. Bir qrup alım bunu bilavasitə Peyğəmbərin adına yazır, digər qrup isə göstərir ki, Abbasilər dövründəki alımlar musiqi və musiqiçilərə yetirilən dıqqətə qıbtə etdiklərinə görə həmin fikri uydurmuşlar.

Musiqi və poeziya əleyhdarları göstərirdilər ki, nəgmə oxuma qeyri-qanunidir, çünki o poeziyadan istifadə edir. Onlar şairlər haqqında Qurandan deyilənləri əsas götürürdülər: “İnsanlar içərisində eləsi də vardır ki, nadanlığı üzündən (tutduğu işin günahını anlamadan xalqı) Allah yolundan (İslam dinindən) döndərmək və bu minvalla onu məsxərəyə qoymaq üçün mənasız sözləri satın alar. Məhz belələrini alçaldıcı bir əzab gözləyir” (31-ci “Loğman” surəsi, 6-cı ayə).

Biz “Əş-Şuəra” – “Şairlər” adlı 26-cı surənin 224, 225, 226-cı ayələrində oxuyuruq: “(Müşrik və kalir) şairlərə gəlincə, onlara yalnız azığınlar uyar! Məgər görmürsənmi ki, onlar hər bir vadidə sərgərdən gəzib-dolaşırlar? (Hər tərəfə meyil edir, birini yalandan mədh, digərini isə əbəs yerə həcv edirlər!). Və onlar etmədikləri şeyləri deyirlər! (Onların dediklərinin əksəriyyəti yalandır!)”.

Lakin bizi belə gəlir ki, bunun özü də poeziya əleyhinə deyil, Peyğəmbərin nəzərində bütperəstlik ideallarının təcəssümü olan

şairlərə qarşıdır. Quranda biz həmçinin fit və əl çalmağa kəskin mənfi münasibət görülür. Səkkizinci “Əl-Ənfal” – “Qənimət” surəsinin 35-ci ayəsində deyilir: “Onların Beytullahın (Kəbənin) yanındaki namazı (duaları) fit verib əl çalmaqdan başqa bir şey deyildir. (Ey müşriklər!) Etdiyiniz küfrə görə indi dadın əzabı”. Məhz buna görə də Şərqdə, o cümlədən Azərbaycanda fit şeytan əməli hesab olunur.

Lakin bütövlükdə musiqinin əleyhdarları öz məhdudiyyətləri üçün əsl əsaslandırmanı Quranda tapmamışlar, ona görə də onlar hədislərə müraciət etməli olmuşlar. Ərəb musiqisi haqqındaki kitabında Farmer bir neçə hədisi misal göstərir. Əvvəlcə musiqini qadağan edən hədisləri nəzərdən keçirək. Peyğəmbərin arvadı Ayişə Məhəmməddən belə bir rəvayət eştirmişdir: “Həqiqətən, Allah nəğmə oxuyan qızı (kayna), onun həm satılmasını, həm qiymətini, həm də təhsilini qeyri-qanuni etmişdir” (184, 24). Bu hədisdən nəticə çıxarmaq olar ki, Şərqdə zəngin insanlar musiqi qabiliyyətləri olan qızları alarkən onların təhsil haqqını da həmçinin ödəyirdilər, çünki bu qızlar professional müğənni olmuşdular. Əl-Qəzali deyirdi ki, həmin hədis meyxanada oxuyan qızlara aiddir. Belə bir kəlam da Məhəmmədin adına yazılır: “Musiqi və nəğmə, suyun qarğıdalını göyərtdiyi kimi, türəklərdə ikiüzlülük yetişdirir” (184, 25). Başqa bir rəvayətdə nəğmə oxuyan qızlara və musiqi alətlərinə dönyanın sonu – qiyamət əlamətləri kimi baxılır. Ümumiyyətlə, musiqi alətləri insanları düz yoldan çıxaran şeytanın ən güclü vasitələri hesab edilirdi. Nəğmə oxumaq da yalan danışmaq kimi pis əməl idi. Xəlifə Osman deyirdi: “Mən nəğmə oxumadığım üçün yalan danışmadıdım”. (184, 25)

“Musiqiyə qulaq asma”nın xeyrinə olan hədislər çox deyilsə də, eyni dərəcədə səmballidir. Məhəmmədin adına yazılın aşağıdakı kəlamları yaşıdan iki rəvayət vardır: “Allah peyğəmbəri ancaq gözəl səslə göndərmişdir” və “Allah Quranı gözəl səslə oxuyan insani gözəl qızın nəğməsinə qulaq asan sahibindən daha artıq diqqətlə dinləyir”. (184, 25)

Əl-Qəzali xəbər verir ki, ərəblərin qədim karvan nəğməsi – “huda” Peyğəmbərin və onun səhabələrinin zamanında aradan

çıxmadı; bunlar isə xoş səslər və ritmli melodiyalar ilə zəngin şeirlərdən başqa bir şey deyildi.

Qadınlar Məhəmmədin gəlışini evlərin damlarında melodiya (İahn) və dəflərin müşayiəti ilə şeirlər (inşad) oxumaqla salamlayırdılar. Ayışə deyirdi, “Uşaqlarınıza şeir öyrədin, bu onların dilini daha da şirinləşdirər”. (184, 27)

Məşhur “Kital əl-ağanı” əsərindəki əhvalatların birində deyilir ki, İslamın ilk çağlarında musiqiyə qadağa yox idi. Məhəmməd musiqiyə səbirlə yanaşırdı. Onun özünün Xədicə ilə olan məclisləri və həmçinin qızı Fatimənin toyu musiqi ilə müşayiət edilmişdi (184, 28). Xalq əfsanələrində Peyğəmbərin şəxsi dostları və tərəfdarları arasında musiqiçilərin də olduğu göstərilir. Bütün bu çoxsaylı mühakimələrdən İslam musiqiyə qulaq asma haqqında qanun çıxarmağa cəhd etmişdir. VII–VIII əsrlərdə mövcud olan 4 əsas məzhəb – Hənəfi, Maliki, Şafii, Hənbəli müsiqinin qanuniyyi əleyhinə olmuşlar.

Əbu Hənifə (699–767) musiqi alətlərini qanuni hesab etməsinə baxmayaraq, hər halda kaynanın nəgməsini sevmirdi və ona qulaq asmanı günah elan etmişdi. (184, 29)

Malik ibn Ənəs (715–795) də həmçinin nəgmə oxumamı qadağan etmiş və demişdir ki, kişi kəniz alanda onun müğənni olduğunu görünce, geri qaytarmalıdır. (184, 30)

İmam əl-Şafii (767–820) deyirdi ki, kaynağının nəgmə oxuması xoşa gəlməyən bir məşguliyyətdir və saxtakarlıq adlanan bir şeyi xatırladır. (184, 30)

Əhməd ibn Hənbəl (780–855) – dördüncü məzhəbin başçısı da musiqiyə qulaq asmanı qadağan etmişdir.

Beləliklə, görürük ki, bu məzhəblərin banilərinin özləri müsiqinin əleyhinədirlər, lakin burada da biz baxışlarda fərqlər müşahidə edirik. Belə ki, qadağaya baxmayaraq, əl-Şafii müsiqini özlüyündə qanuni hesab edirdi. O deyirdi ki, mən əl-Hicazda elə bir təhsilli şəxs tanımırıam ki, müsiqini və nəgmə oxumanı sevməsin. Onun məktəbi nəgmə oxumanı və karvan nəgməsi hudaya, habelə zəvvarların yolda onlara kömək olan nəgmələrinə qulaq asmağı qanuni hesab edir və eyni zamanda, qeyri-qanuni arzular doğuran

nəğməyə qadağa qoyurdu. Alətlərdən ud, ney, sənc, bərbət, rübab qadağaya məruz qalırdı. Bunlar professional musiqiçilərin istifadə etdikləri alətlər idi. Yuxarıda adları çəkilən məzhəblər belə hesab edirdilər ki, həmin alətlər sadəcə estetika və yolverilməz ləzzətlər üçün istifadə olunurdu. Əl-Qəzali deyir ki, bu alətlərə qarşı etirazlar ona görə meydana çıxmışdır ki, onlar spirtli içki içən insanların rəmzi idi (184, 30). Digər tərəfdən təbl, şahin, dəf çalınmasına icazə verilirdi, çünki onlardan zəvvarlar istifadə edirdilər. Şafinin çıxardığı qanunun ümumən anlaşılmasına uyğun olaraq qeyri-qanuni alətlərdən hər biri sindirila bilər və bu vaxt onu sindiran adam heç bir məsuliyyət daşılmaz. Və əgər həmin alət qanundan kənardırsa, deməli o müsəlmanın mülkiyyəti ola bilməz.

Hənəfi məktəbi Şafilərlə mübahisə edir ki, bu alətlər mülkiyyətdir və nəticədə onların qanuni üstünlüyü vardır. Onların qeyri-qanuni məqsədlər üçün istifadə edilməsi faktı da həmin alətlərin bir mülkiyyət kimi dəyerini dəyişdirmir. Beləliklə, bu məzhəb aşağıdakı tezisi irəli sürür: “Əgər bir adam müsəlman olan bərbət, təbl, mizmar və ya dəf alətini sindiribsa, bunun üçün məsuliyyət daşıyır, çünki belə alətlərin satışı qanunidir”. (184, 33)

Quranın qiraətinə gəldikdə isə, o, poeziyanın qiraətindən fərq-lənməlidir. Quran mətnlərinin nəğmə kimi oxunması kaynadan və ya professional musiqiçilərin oxuduqları nəğmələrdən fərqli bir janrı idi. Quranın nəğmə kimi oxunması Hənbəlilərdən başqa bütün məktəblər tərəfindən qanuni hesab edilirdi.

Yuxarıda qeyd olunduğu kimi, zəvvarların bütperəst nəğmələrinə də icazə verilirdi, çünki musiqi ziyarətin ayrılmaz bir hissəsi idi (184, 34). Buradan da zəvvarları müşayiət edən təbl, şahin (tütək) alətləri barədə danışmaq olur.

Həmçinin hərbi nəğmələrə də icazə verilirdi, çünki onlar insanları mühabibəyə çağırır, kafirlərə qarşı cəsarət, qəzəb və hid-dət oyadırı. Ərəblərdə şeirlə olan döyüş nəğmələrinə “rəcəz” deyilirdi.

Çox vaxt əleyhinə gedilə bilməyən nəğmələrə icazə verilirdi. Məsələn, “növhə” və ya elegiya (ağı) oxunmasına icazə var idi, çünki o, xalqın sevimli nəğmə növü idi. “Vilval” və ya iniltili

(ah-uflu) nəğmələr qadağan edilmişdi, lakin bütün qadağalara baxmayaraq, həmin nəğmələr günümüzə qədər gəlib çatmışdır.

Müsəlman bayramlarında oxunan, həmçinin İslamdan əvvəlki dövrdən keçmiş bayramlarda çalınan musiqi barədə danışmaq zəruridir. Belə ki, Azərbaycanda və İranda bu, Novruz bayramı idi. Müsəlman bayramları arasında ən geniş yayılmış olan Ramazan və ya Eyd əl-fitr, sünnilərdə isə Aşura və Məvalid idi.

Lakin həqiqət budur ki, ilahiyyatçı və fəqihlərin bütün cəhd-lərinə baxmayaraq, musiqiyə qulaq asmağa dair qanunlar həyatdan daha çox kitab və risalələrdə nəzərdən keçirilirdi. Musiqi həmişə cəmiyyətin ayrılmaz tərkib hissəsi olmuşdur. Sevinc və kədər olan yerdə həmişə musiqi səslənmişdir. Fəqih və ilahiyyatçılar bir şeyi nəzərə almamışdır ki, bu da musiqinin mənəvi təsiri idi, məhz bu təsir şairlərin insanlara təsir etmə gücünə təkan vermişdi. Sufilər belə hesab edirdilər ki, musiqi və nəğmə ürəkdə olmayan bir şeyi oyada bilməz. Musiqidə ruhani oları eşidən insanlar vardır, elə insanlar da var ki, yalnız maddi səsləri eşidirlər. Sufilər musiqini qəlbin Allahla qovuşmasına aparan ekstaz (vəcd) vasitəsi hesab edirdilər. Y.E.Bertels özünün “Sufizm və sufi ədəbiyyatı” əsərində ekstaz coşgunluğu vasitəsi kimi istifadə edilən Quran ehkamlarının oxunduğu “səma” musiqi məclisi – ayin haqqında yazır. (109,27)

Əvvəlcə şeirlər yalnız nəğmə kimi oxunurdu, sonra instrumental musiqinin və nəhayət, ekstaz rəqslərin və ya sadəcə ritmik hərəkətlərin (rəqs edən dərvişlər məlumdur) müşayiətilə ifa olunmağa başlandı. “Dinləmə (əl-səma) – qəlbədə Allahın seyrinə oyanmış yaradan ilahi təsirdir; onu ruhən dinləyənlər Allaha qədər yüksəlirlər, onu hissiyyatla dinləyənlər isə küfrə (bidət) düşürlər” (109, 36). Musiqinin sufi anlayışı Şopenhauerin müasirinin düşüncəsində də əks-səda tapmışdır. Şopenhauer üçün musiqi – özlüyündə ədəbi iradədir və onun vasitəsilə insan Pərdənin arxasına nüfuz edə, görünməzi izləyəni və qucaqlayani seyr edə bilər.

VIII fəsil

Nizami və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti

X-XI əsrlərdə Ərəb xilafətinin zəifləməsi Cənubi Qafqazda yerli sülalələrin möhkəmlənməsinə gətirib çıxardı. Azərbaycanda ən müxtəlif mənşələrə məxsus sülalələr hakimiyyətə gəldilər. Tarixdən bizi məlumdur ki, həmin vaxtlarda Səfəvilər, Şəddadilər, Haşimilər, Sacılər, Salarilər, Cestanilər, Şirvanşahlar sülalələri mövcud olmuşdur. Artıq 1055-ci ildə xilafətin mərkəzi Bağdadın özündə möhkəmlənən Səlcuqlar XI əsrin ikinci yarısında Cənubi Qafqazı tutmuşdular. Onlar 1076-ci ildə Arranı ələ keçirmiş, paytaxt elan edilən Gəncə səlcuq atabəyləri tərəfindən idarə olunmağa başlamışdı.

1152-ci ildə Arranda Eldəgizlər hakimiyyətə gəlmış, Marağa və onun ətraf ərazisi Ağsunqurilərin ixtiyarına keçmişdi. Yerli sülalələrdən yalnız Şirvan hökmdarları – Şirvanşahlar Eldəgizlərin qarşısında davam gətirə bilmişdi.

Səlcuq istilasının, hakimiyyətin Səlcuqların əlinə keçməsinin Azərbaycanın və ümumən Cənubi Qafqazın mədəni həyatı üçün əhəmiyyəti nədən ibarət olmuşdur? Səlcuqların hakimiyyətə gəlməsi, əvvələn burada ortaçağ fars ədəbi dilinin yayılmasına imkan yaratdı. Səlcuqlar köçəri idilər və yazı mədəniyyətinə sahib deyildilər. Səciyyəvi haldır ki, Toğruldan tutmuş Səncərə qədər bütün məşhur Səlcuq hakimləri savadsız olmuşlar. Bu da onları taxtdan saldıqları hakimiyyətlərdən miras qalan dövlət idarəetmə strukturlarını qoruyub saxlamağa məcbur etmişdi. Həmin aparatla birlikdə onlar dövlət dili kimi fars dilini və həmçinin bütün digər saray etiketlərini də mənimşəmişdilər. Bu qaydalardan birinə görə isə sarayda başda məliküs-şüəra (şairlərin şahı) olmaqla çox sayda şairlərin, musiqiçilərin saxlanılması tələb olunurdu.

Eyni zamanda XI-XII əsrlər həm də vahid Azərbaycan dilinin fəal surətdə onə çıxıb formalaşlığı bir dövrdür. XII əsr Azərbay-

can tarixinin qızıl dövrü sayılır. Məhz bu dövrdə Şirvanşahlar (Azərbaycanın şimalı) və Eldəgizlər dövlətləri siyasi və mədəni həyatda yüksək inkişafa nail olmuşdular. Gəncə, Şamaxı, Beyləqan, Bakı, Naxçıvan, Şəmkir, Təbriz, Marağa şəhərləri təkcə Azərbaycanın deyil, eyni zamanda bütün Cənubi Qafqazın ticarət və mədəniyyət mərkəzlərinə çevrilmişdilər. Burada inkişaf edən elm və incəsənət bütün İslam Şərqiinin mədəniyyətinə və elminə möhtəşəm töhfələr vermişdir.

Azərbaycan XII əsrдə dünya memarlığına bir çox parlaq simalar bəxş etmişdir. Onların arasında Əcəmi ibn Əbübəkr Naxçıvanının xüsusi yeri var. Onun yaratdığı Yusif-ibn Küseyr, Mömünə Xatun kimi unikal məqbərələr bu gün də öz gözəlliyi və möhtəşəmliyini qoruyur, bütün Şərqi memarlığının misilsiz nümunələrindən sayılır.

Həmin dövrdə Azərbaycanda tətbiqi incəsənət növləri – xalçaçılıq, zərgərlik, dulusçuluq və metal üzərində döymə yüksək inkişaf səviyyəsinə çatmışdı. Lakin ölkədə şeir sənəti daha uca zirvələrə yüksəlmiş, daha böyük nailiyyətlər qazanmışdı. Bütün Azərbaycan ərazisində fars dili ədəbi dilə çevrilmişdi, folklor isə yerli dillərdə yaranırdı.

Azərbaycan hökmdarlarının saraylarında qüdrətli şairlər, qələm sahibləri yazıb-yaradırdılar. Şirvan şeir məktəbinin öncülü Nizaməddin Əbu-üla Gəncəvi idi. O, Şirvanşah Mənütülcəhrün (1120–1150) sarayında “şairlərin sahı” (məliküs-şüara) sayılırdı. Bu ədəbi məktəbə məxsus digər bir istedadlı şair Əbu-Nizam Məhəmməd Fələki Şirvani olmuşdur. Nəfis üslublu Azərbaycan poeziyası Şirvanşahlar sarayında yazıb yaradan şairlərdən birinin – Xaqani Şirvanının simasında ən ali mərtəbəyə yüksəlmiş, onun yaradıcılığı ilə Şərqiin və dönyanın söz sənətinə yeni təravət, bənzərsiz nəfəs gəlmışdır. Parlaq dūha, dahiyanə şeirlər müəllifi Xaqani və onunla bərabər neçə-neçə digər istedadlı sənətkarlar saray şairləri olmuşlar. Onun söz sənətinin əhəmiyyətini dərinlənən dərk etmək üçün o dövrün mənzərəsini və saraydakı şəraitini təsəvvürə gətirmək lazımdır.

Hökmdarların yaxşı və pis keyfiyyətlərinin dərəcəsindən asılı olmayaraq, şairlər onların xidmətlərini mədh etməli idilər. Saray

poeziyasının şərtiliyi şairlərin istedadını istər-istəməz buxovlayırdı. Bunu belə bir fakt da təsdiq edir ki, Xaqanının ən güclü qəsidəsi – dahiyanə “Mədain xərabələri” poeması – “zindan ağıları” mövzu və ideya baxımından saray həyatı ilə bağlı deyil.

Nizami Gəncədə doğulmuşdur, təsadüfi deyil ki, Y.E.Bertelsin də qeyd etdiyi kimi, Gəncə Nizaminin həm ilk poeması “Sırılar xəzinəsi”ndə, həm də sonuncu poeması “Şərəfnamə”də xatırlanır. Bu tam yəqinliklə şəhadət verir ki, Nizaminin bütün şüurlu həyatı Gəncədə keçmişdir.

Gəncə Nizami dövründə Azərbaycanın ən inkişaf etmiş şəhərlərindən biri idi. Burada ticarət, sənətkarlıq böyük yüksəliş dövrünü keçirirdi, şəhərdə çox sayıda mədrəsələr mövcud idi ki, bu da şəhər əhalisinin savadlılığına dəlalət edirdi. Nizami Gəncəvi şəhər əhalisi ilə sıx bağlı idi. Şəhər əhalisi zümrələrə bölündürdü; bunlar mülki inzibatçılar və ya məmurlar, zehni işlə məşğul olanlar (mədrəsə müəllimləri, həkimlər, üləmalar, şairlər, musiqiçilər), tacirlər və sənətkarlar idilər. Çox güman ki, müxtəlif zümrəyə məxsus insanlar eyni bir ailədə də mövcud ola bilərdi. Təkcə bunu xatırlatmaq kifayətdir ki, Xaqanının atası dülgər, əmisi həkim və alim olmuşdur.

Nizami öz dövrünün bütün elmlərinə dərindən bələd idi. Bu cür geniş biliklərə yiyələnmək üçün əlbəttə ki, müəyyən təminat tələb olunurdu, çünki şəxs hətta pulsuz təhsil almaq imkanına malik olsa belə, onun məşğələlərə davam etmək üçün vaxtı, o dövrdə heç də ucuz olmayan kitab və kağız almaq üçün müəyyən vəsaiti olmalıdır.

XII əsr Azərbaycanda təkcə poeziya, memarlıq və sənətkarlığın deyil, həm də musiqinin çıxkləndiyi bir əsrdir. Təəssüf ki, dövrün alimlərinin bu mövzdə traktatları bizə qədər gəlib çatmayıb, lakin onların mövcudluğu haqda məlumatlara musiqi sənətinin incəliklərinə dərindən bələd olan Nizaminin dahiyanə poemalarında rast gəlmək mümkündür. Nizami öz poemalarının süjetlərində tarixi materiallara əsaslanaraq dövrün, o cümlədən musiqi mədəniyyətinin fəlsəfi-etik, bədii şərhinə yer verir. Musiqi, heç şübhəsiz, cəmiyyətin həyatında böyük rol oynayırdı. Heç bir

mühüm hadisə musiqisiz, nəgməsiz, rəqssız ötməmişdir. Bu həm şəhər əhalisinin, sadə adamların, həm də saray əyanlarının həyatına şamil edilə bilər. Q.Qasimov Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinin tarixinə dair oçerkələr” kitabında “Yeddi gözəl” poemasından bir epizodu misal gətirərək yazar ki, bu təsvirdə şair yağılar tərəfindən işğal nəticəsində dəhşətli acliğa düşər olmuş xalqın, fəlakət bitincə bununla əlaqədar keçirdiyi bayram şənliyini qələmə alır... Bu şənlikdə, əlbəttə ki, musiqiçilərin və müğənnilərin məxsusi yeri vardır. “Azərbaycan musiqisinin tarixi” toplusunda qeyd olunduğu kimi, Nizaminin “Xəmsə”sində rəqqasların, musiqiçilərin, dastançıların, gözbağlayıcıların, kəndirbazların iştirakı ilə keçirilən kütləvi meydan tamaşaları təsvir olunmuşdur. Nizami “Yeddi gözəl” poemasında xalq gəzintisi haqqında söz açaraq yazar:

“İki ağac uzunu düzünləblər sıraya
Çalırlar çalğıçılar barabanda, rübabda və sincədə.
Şənlənir hər küçədə təntənəyə gələnlər
Altı min mahir sənətkar – müğənni, rəqqas, oyunbaz
Toplanıblar yaxın-uzaq şəhərlərdən
Qoşulurlar bir ucdan sıralara adamlar
Şənlənirlər gələnlər, şənlənir özləri də”.

Gözbağlayıcılar, kəndirbazlar, el xanəndələri, musiqiçilər və rəqqaslar peşkar ənənəvi xalq incəsənətinin özünəməxsus bir qolunu təşkil edirdi və bütün bunlar uzaq əsrlərin sərhədlərini aşaraq bu günümüze qədər gəlib çatmışdır.

Ümumşərq musiqi ənənəsinə sadiq qalan Nizami musiqi məqamlarının, musiqi alətlərinin ixtirasını qədim Yunan filosofları Pifaqor, Platon və Aristotelin adları ilə bağlayırdı. Musiqinin insana yalnız psixoloji-emosional və etik deyil, həm də müalicəvi baxımdan böyük təsiri məlumdur. Bu, həmçinin ənənəvi olaraq bütün Yaxın və Orta Şərqiñ musiqi estetikasına xas idi.

“Xəmsə” mətnlərinə əsaslanaraq, Sasanilərin musiqi mədəniyyətinin Azərbaycan musiqisinə təsir göstərdiyini söyləmək olar.

Belə ki, çəng, bərbət, rüd kimi bir çox musiqi alətləri Sasanilərdən miras qalmışdır.

Musiqi ilə poeziya bir-birinə qırılmaz tellərlə bağlı idi. İngilis musiqişünası Meri Boys onları “siam əkizləri” adlandırmışdır.

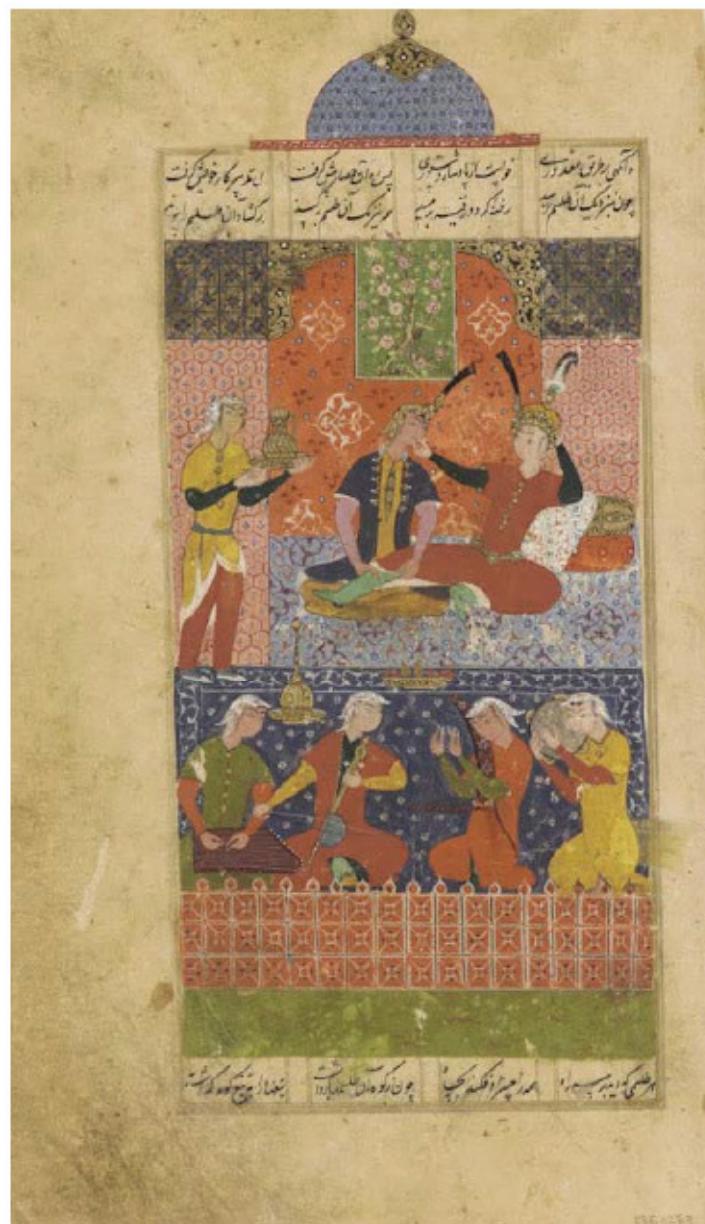
Şərq poeziyasının ruhunu musiqi təşkil edir. Təsadüfi deyil ki, Şərqdə şeir nəğmə kimi oxunurdu. Musiqiči bir qayda olaraq həm də poetik istedadı malik idi. Poeziya cəmiyyətin həyatında önəmlı əhəmiyyət kəsb edirdi. O, cəmiyyətin informasiya məkanındakı dəyişiklikləri hər şeydən əvvəl əks etdirir və yaxud onları qabaqcadan müəyyən edirdi. Buna paralel olaraq elm inkişaf edir, musiqi traktatları yazılır, həmin əsərlərdə musiqinin elmi cəhətdən əsaslandırılmasına, həmçinin musiqili poeziya sənətinin müəyyən bir modelinin təpilmasına cəhd göstərilirdi. Şair-musiqičilərə Azərbaycan hökmədarlarının sarayında xüsusi hörmət göstərilir, onların sənəti şahlar tərəfindən səxavətlə mükafatlandırılırdı. Bunun təsdiqinə “Xəmsə”də də rast gəlmək mümkündür:

Sənətin şeirin sərrafi soltan
Onlara saysız-hesabsız qızıl payladı.

Şərq lirikasının başlıca janrı qəzəl idi. O, adətən aa, ba, ca və s. formasında qafiyələnən altı və ya yeddi beytdən ibarət olurdu. Qəzəlin poetik vahidi iki misradan ibarət “beyt”dir. Hər iki misrada hecaların sayı adətən eyni olur və onlar bir fikri, bəzən isə qəzəlin əsas məğzini bildirir. Qəzəl janrında başlıca prinsip əruz vəzninə söykəndiyindən misralardakı sait səslərin qısa və yaxud uzun söylənişi şeirin ümumi ahəngini, estetik harmoniyani müəyyən edir.

Sarayda keçirilən heç bir məclis müğənnilər və rəqqaslar olmadan ötüşməzdı. Məsələn, Bəhram şahın sarayındaki eyş-işrət məclisinin təsvirinə nəzər salaq:

Cənnət baharıtək üzü təzə, şən
Yerişi taxılın üstündən əsən,
Üzləri oxşayan yelə oxşardı,



Bəhrəm şah şahzadəni qırmızı çadırda ziyarət edir.

Duruşunda başqa incəlik vardı,
Paluddən şirin, dadlı yumuşaqdı,
Sanki, bal qatılan kərə yağıdı.
O, bütün hüsnü ilə bir nəgməzəndi
Dilbər rəqqasə idi mahir süzəndi.
Etsəydi səsini kamançaya tuş
Vurulub düşərdi göydə uçan quş

və yaxud

Əldə incə bərbət, rübab, çənglə, dəf
Çalıb oynayanlar oturdu səf-səf.
Hər çay kənarında bir hovuz çaxır,
Hər tərəfdə işrət, məclis, çal-çağır.

Saraylarda müğənnilər çox məşhur idi və onlara böyük hörmət göstərilirdi. Nizami Bəhram şahın sevgili kənizi, çəng və kamançada gözəl ifasıyla məşhur olan Fitnədən söz açır. Tez-tez müsiqiçilər nəgmələr qoşmaq və müxtəlif musiqi alətlərində ifa etmək bacarıqlarını göstərmək üçün yarışırlar. Nizaminin “Xosrov və Şirin” poemasında da iki gözəl müsiqiçinin Barbəd və Nikisanın yarışı təsvir olunur. Nikisa əfsanəvi müğənni, gözəl çəng ifaçısı idi:

Nikisa adlı bir çalğıçı vardı,
Qoçaq, munis nədim, çox pürvüqardı.
Gündə bir havanı yaradan fələk,
Onu yaratmışdı öz səsilə tək.

Müsiqiçilər bir məclisdə müxtəlif musiqi alətlərində eyni dərəcədə virtouzcasına ifa edirdilər. Nizaminin poemalarına əsasən bu qənaətə gəlmək olar ki, saray məclislərinin əsas musiqi janrı müğam idi və onun da əsasını qəzəl təşkil edirdi. Burada Rast, Üşşaq, İraq, İsfahan, Rəhavi, Hisar müğamları daha çox populyar idi. “Xosrov və Şirin” poemasında Nizami Barbədlə Nikisanın musiqi yarışını təsvir edərkən melodiyaların ifa olun-

duğu məqamların ardıcılığını da göstərir. Məsələn, Barbəd Rastla başlayır, Nikisa isə onu daha da zənginləşdirir. Barbəd İsfahan məqamında qəzəl oxuyarkən Nikisa ona Hisar məqamında cavab verir. Barbəd əvvəl Üşşaq məqamında, sonra isə Rastda melodiya qoşur. Nikisa həmin nəgməni Rəhavi məqamında oxuyur. Barbəd Zirəfkənd məqamında oxuyur. Q.Qasimov “Oçerklər”də qeyd edir ki, ...Barbədlə Nikisanın musiqili vokal yarışında Nizaminin misal çəkdiyi məqamların istifadə sxemi o dövrün müğənnilərinin praktikasına daxil olan dəstgah tərkibinə işarə edir... Məqamlardakı bəzi dəyişikliklərə və yerdəyişmələrə baxmayaraq bu sxem bizim günlərə kimi qorunub saxlanmışdır.

Nizami “Leyli və Məcnun” poemasında yazır ki, göyün yeddi qatı olduğu kimi musiqinin əsasını da yeddi məqam (lad) təşkil edir və bu məqamları bilmədən musiqiçi heç bir musiqi alətində çala bilməz.

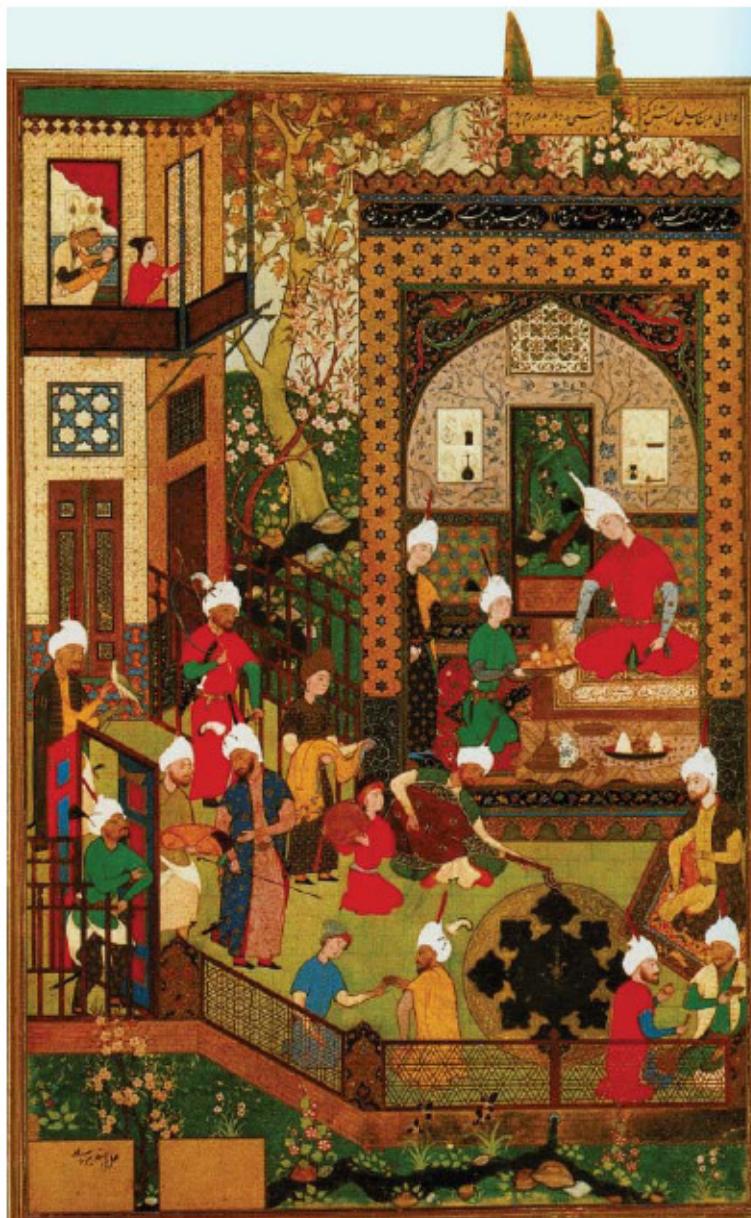
Təmiz nəfəsini (ilahi) ladların təmiz səsi ilə köklə,
Zira, Allah, heç kəsə yanlış lad göstərməz.
Göyün yeddi qatını xatırladan ladlar
Xəyal oyunlarına bir nizam verir.

Buradan belə bir nəticə çıxarmaq olar ki, Nizami dövründə yeddi əsas məqam aşağıdakılardır: Rast, Üşşaq, Əraq, İsfahan, Hisar, Rəhavi, Zirəfkənd.

“Xəmsə”də dünyanın hər yerində şairlərin, musiqiçilərin və rəqqasların yiğisib gəldiyi işrət məclisləri haqqında da maraqlı məlumatlara rast gəlmək mümkündür:

Oturub, cürbəcür musiqi alətlərində çalırdı
Yadelli ustalar və musiqiçilər, mahir müğənnilər
Ölçü qanunlarına uyğun olaraq gözəl sözlər oxuyurdular.

İpək simlərdə dillənən Soqd nəgmələri
Nəgmənin səsini göyə ucaldırdı
Pəhləvi nəgmələrini bilən müğənnilər
Öz mahnları ilə ifaya gözəllik gətirirdilər.



Mirza Əli Xosrov Barbədin musiqisini dinləyir (Xəmsə, Nizami).

Kəşmirdə doğulan rəqqaslar
Ortalıqda qasırğa kimi fırlanırdılar.
Ərquanunda çalan yunanlar
Hər bir dinləyicinin aqlını alırdılar.

Nizaminin poemasından gətirilən bu sətirlər bir daha təsdiq edir ki, Azərbaycan, xüsusilə də Gəncə XII əsrдə Şərqiñ mədəniyyət mərkəzi idi. Buraya müxtəlif ölkələrdən ən yaxşı musiqiçilər, şairlər, sənətkarlar, rəqqaslar axışib gəldi.

Nizaminin "Xəmsə"ndə musiqi alətləri haqqında da zəngin məlumatlar verilir. Onun poemalarına əsaslanaraq belə bir nəticə çıxarmaq olar ki, Nizami dövründə musiqi alətləri böyük rəngarəngliyi ilə seçilirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, bu dövrdə musiqi alətlərinə xüsusi qayğıkeşliklə yanaşır, onların hazırlanması üçün ən yaxşı materiallardan istifadə edirdilər. Nizami poemalarında rast gəldiyimiz musiqi alətlərini üç qrupa bölmək olar:

- I – simli alətlər;
- II – nəfəslı alətlər;
- III – zərb alətləri.

Simli alətlər sayca daha çox idi. Onların arasında başlıca üstünlük uda və ya ruda məxsus idi. Bu alət səsinin gözəlliyi və diapazonunun genişliyi ilə seçilirdi. Udu armudvari gövdəsi, qısa qolu, simlərin birləşdirildiyi ayrı başlığı və dörd simi vardı. Bundan ən yüksək səslisi zir idi. Sonra məsna, məslas və bəm gəlirdi. Onlar bir-birinə kvarta nisbətdə köklənirdi. Əl-Fərabi bu aləti simli alətlərə aid edirdi. Bu cür alətlərdə səs simlərin hissələrə bölünməsi sayəsində çıxır. Məqamlar udu qolunda simlərin altında yerləşirdi. Burada dörd məqam var: 1-ci şəhadət barmağının məqamı, 2-ci orta barmağın məqamı, 3-cü adsız barmağın məqamı, 4-cü çəçələ barmağın məqamı. H.C.Farmer yazır ki, güman etmək olar ki, ərəblər udu köklənməsini fars variantına dəyişiblər. Köhnə ərəb məqamı çox güman ki, C-D-G-A şəklində olub, amma "fars" dəyişikliyindən sonra o bu şəklə düşüb: A-D-G-C.

Ola bilsin ki, elə buna görə udun birinci və dördüncü simləri fars sözü olan “zir” və “bəm” adını almışdır. Halbuki dəyişməyən ikinci və üçüncü simlər əvvəlki ərəb adlarını “məslas” və “məsna”ni saxlamışlar.

Udun diapazonu demək olar ki, iki oktavanı əhatə edir. Fərabi qeyd edirdi ki, belə bir diapazon kamil deyil. Bu diapazonun mükəmməlliyyinə nail olmaq üçün uda beşinci sim əlavə edilməli və o, dördüncü simdən bir kvarta yüksək köklənməlidir. Bu sim “hədd” (ərəbcə, kəskin) adını almışdır. Lakin T.S. Vızqonun qeyd etdiyi kimi, əl-Fərabi dövründə beş simli ud hələ geniş yayılmışdı. Belə güman etmək olar ki, Nizami dövründə də əsasən dörd simli uddan istifadə olunurdu, çünki Nizaminin əsərlərində “hədd” siminin adı bir dəfə də olsun çəkilmir.

Udun fars analoqu bərbətdir. Farmer yazar ki, bərbət və ud bir-birinin sinonimidir: ərəblər bu aləti ud, farslar isə bərbət adlandırlar. Bunu deyərkən o, İbn Sinanın musiqi traktatı olan “Şəfa kitabı”na (“Kitabül-şəfa”) istinad edir. Simli alətlər arasında tənbur da çox məşhur idi. Əl-Fərabi “Musiqi haqqında böyük traktat” əsərində bu alətin müfəssəl təsvirini verir. O qeyd edir ki, tənburun səsi simlərin hissələrə bölünməsi nəticəsində əmələ gəlir. Bir qayda olaraq, tənburun iki, bəzi hallarda isə üç simi olmuşdur. Əl-Fərabi tənburun iki növünü göstərir: Xorasan və Bağdad tənburları. Tənburun bu iki növü həm formasına, həm də quruluşuna görə fərqlənir. Onların hər ikisi çıxıntıları olan gövdəyə malikdir, bu çıxıntılar simlərin bağlanması üçündür. Simlər gövdəyə bərkidilmiş dayaqdan keçir. Dayağın iki yarığı var və bu yarıqlar simləri elə yönəldir ki, onlar bir-birinə toxunmur. Simlər paralel şəkildə tarım çəkilir. Xorasan tənburu Bağdad tənburundan bununla fərqlənir ki, onun qol hissəsində yerləşən pərdələri daha çoxdur. Bəzi pərdələr yerində bərkidilmiş, bəziləri isə hərəkətli vəziyyətdədir. Hərəkətli pərdələrin sayı 15, bərkidilmiş pərdələrin sayı 5-dir. Xorasan tənburunun hər iki simi bir ahəngdə – sekunda, kvarta, kvinta intervalı əsasında köklənirdi. Kvarta köklənməsi xüsusilə geniş yayılmışdı. Kökləmədən və pərdələrin sayından asılı olaraq bu tənburda pillələrin sayı 32-yə çatırıldı, ancaq 24 pillədən ibarət olan səs sırasından daha tez-tez istifadə olunurdu.

Nizami saz, rübab, setar kimi alətlərin də adını tez-tez çəkir. Qeyd etmək lazımdır ki, Nizaminin adını çəkdiyi saz indikindən tamam fərqli idi. Nizaminin bəhs etdiyi saz on simlidir.

Bəhs etdiyimiz dövrdə ən sevimli və populyar alətlərdən biri də çəng idi. Çəng sevgi, məhəbbət alətiydi və buna görə də Venera planeti ilə eyniləşdirilirdi. Məlumdur ki, Venera, şərq terminologyası ilə desək, Zöhrə adətən əlində çəng tutmuş alleqorik səma musiqicisini təcəssüm etdirir. Nizaminin elə bir əsəri yoxdur ki, bu alətin adı çəkilməsin. Belə ki, "Yeddi gözəl"də Bəhram şahın rəfiqəsi Azadə gözəl çəng ifaçısıdır, "Xosrov və Şirin" poemasında Barbədin rəqibi məşhur musiqiçi Nikisanın çaldığı alət çəngdir:

Bir tərəfdə Barbəd, sanki sərxiş bülbül kimi,
O biri tərəfdə Nikisa, əlində çəng,
Eyni vaxtda həm çəngdə, həm də bərbətdə çalırdılar,
Çəngin və bərbətin incə səsləri
Ənlik və rayihə kimi
Bir-birini tamamlayırdı.

Leyli də çəngdə çalır. Çəng səsləri həmçinin İsgəndər Zülqərneyinin yürüşlərini müşayiət edir. Çəng ən qədim musiqi alətlərindən biridir və A.A.Semyonovun da qeyd etdiyi kimi ta qədim zamanlardan Mesopotamiyadan Çinə qədər çox geniş bir ərazidə yayılmışdır. Nizaminin dövründə çəng üfüqi, bir qədər əyri rezonatora malik idi. Çəng açıq simlərin titrəyişi sayəsində səs çıxaran alətlər sırasına daxildir. On bir, on iki pilləli çənglər mövcud olmuşdur, amma on beş simli çənglərdə ifa etmək daha rahat idi.

Yuxarıda da qeyd edildiyi kimi, musiqi alətləri ən qiymətli ağac, dəri növlərindən, simlər isə ipəkdən hazırlanır. Daha sonralar, XVI əsrə yaxın ipək simlər gümüş simlərlə əvəz edildi.

Musiqi alətlərinin ikinci qrupunu nəfəs alətləri təşkil edirdi. Bu qrupa əsasən ney, zurna, kərənay daxil idi. Zurna və kərənaydan başlıca olaraq xalq məclislərində və hərbi yürüşlərdə istifadə edilirdi, ney "saray" aləti hesab olunurdu və heç bir alət ağı intonasiyasını, qəm əhval-ruhiyyəsini onun kimi ifadə edə bilmirdi.

Neyin yaranması haqqında maraqlı əfsanə də mövcuddur. Həmin əfsanəyə görə Məhəmməd peyğəmbər özünün səma səfərindən sonra göy üzündə eşitdiyi bütün sırlı şeyləri qardaşı oğlu, sonralar dördüncü xəlifə seçilən Əliyə danışır. Ancaq əsas sirri ona aça bilmir, bu sərr ağır bir yük olaraq onu sıxmağa başlayır. Bu zaman ilahidən ona belə bir vəhyy gəlir ki, o, səhraya getməli, orada ən yaxın quyuya çatdıqda həmin sirri ona açmalıdır. Peyğəmbər belə də edir. Bundan sonra həmin quyuda bir qamış bitir, bu qamışı tapan bir çoban onu kəsib dodağına yaxınlaşdırır və üfürməyə başlayır. Və ondan yanlıqlı, ecazkar bir səs yüksəlir. Və beləliklə ney yaranır. Əlbəttə, bu sadəcə bir əfsanədir. Xalq ənənəsinə görə neyi qamışdan düzəldirdilər, ancaq o bu əfsanədə deyildiyindən xeyli qabaq, Məhəmməd peyğəmbər doğulmamışdan əvvəl yaranıb. Sonralar peşəkar müsiqiçilər yaşı ağacdan düzəldilən neydə çalmağa başlayıblar. Neyin üstündə yeddi deşik olub.

Üçüncü qrupu zərb alətləri təşkil edir. Bunlar, məlum olduğu kimi, daha qədim alətlərdir. Bu alətlər insanların həyatında mühüm rol oynayırıdı, cəmiyyətdə heç bir mühüm hadisə – istər musiqi məclisi, istər xalq bayramları, istərsə də hərbi yürüşlər olsun – onlarsız keçinə bilməzdii. Qeyd etmək lazımdır ki, nəzərdən keçirilən tarixi dövrdə zərb alətləri sayca çox, rəngarəng olmuşdur. Nizaminin əsərlərində biz nağara, dəf, təbil, cəlacıl (zəng) kimi alətlərin adlarına rast gəlinik. Özü də nağara, dəf, davul saray alətləri idi, musiqi məclislərində onlardan geniş istifadə olunurdu. Saray mühitində nağaraçılar ansamblının – “nağaraxana”nın xüsusi yeri vardi. Bunlar saray orkestrləri idilər və onların tərkibinə həm də nəfəs alətləri ifaçıları daxil idi. “Nağaraxana”nın rəisi – mehtər sarayda xüsusi hörmətə malikdi. O bu alətdə son dərəcə gözəl ifa etməyi bacarmalıydı. Buna görə də bu vəzifəni tutmaq üçün müsiqiçi ciddi müsabiqədən keçməliydi.

Təbil, calacıl, kusa (bürüncü litavralar) kimi alətlərdən hərbi yürüşlər, xalq gəzintiləri zamamı istifadə olunurdu.

Şah sarayının qapısı önünde litavralar gurlayır,
Güclü zəng səslərindən bütün aləm dincliyini itirirdi,
Təbilçi var gücü ilə təbilin dərisinə zərbə vuraraq,

Gecənin adil-ağzını bağlayırdı.
Trubalar uğultuya inləyir,
Bürunc litavralar ovucda şaqqıldayırıdı.

Beləliklə, yuxarıda bütün deyilənlərdən aşağıdakı nəticələri çıxarmaq olar:

1. Nəzərdən keçirilən dövrdə Azərbaycanda musiqi sənətinə böyük hörmət bəslənilirdi. O, insanlara sevinc, könül rahathlığı gətirir, onları göz yaşlarına qərq edir, bir sözlə insanlara güclü təsir göstərirdi. Musiqinin təsiri o qədər böyük idi ki, alətdə ifa, oxuma həkimlər tərəfindən müalicə vasitəsi kimi məsləhət görüldü. Musiqi sənətinə nə qədər böyük əhəmiyyət verildiyini onun mədrəsələrdə məcburi fənn kimi şagirdlərə öyrədilməsi də təsdiq edir. Poeziya kimi musiqi də hökmdarların sarayında çox şərəflə statusa malik olmuşdur.

2. Klassik musiqi və poeziya janrları uzun əsrlər boyu əhəmiyyətli dərəcədə dəyişikliklərə uğramışdır. XI-XII əsrlərdə bədii söz yaradıcılığının başlıca forması hökmdarların tərif və mədhinə həsr edilən qəsidə olmuşdur. Onun lirik məzmunu malik giriş hissəsi (nəsib) musiqi alətində ifa ilə müşayiət edilirdi və çox vaxt qəsidədən ayrıca ifa olunurdu. Bu musiqili çıxışlardan sonralar musiqili poeziya sənətinin müstəqil forması qəzəl yaranmış və o, xanəndə-musiqiçi tərəfindən ifa olunmağa başlamışdır.

Mədhiyyə xarakterli musiqi əsərləri ilə yanaşı şairlər və musiqiçilər qabaqcıl ictimai baxışları və ölkənin ən yaxşı insanlarının əhval-ruhiyyələrini əks etdirən nəğmələr də yaratmışlar. Bu dövr üçün şairlərin qarşısına qoyulan tələblər xarakterik idi: “elə yazmaq lazımdır ki, təhsilli insanlar onu bəyənə, eyni zamanda savadsız adamlar da başa düşə bilsin”.

Tədricən musiqi sənəti xalq sənətindən uzaqlaşaraq daha elitar xarakter almağa başlayır. Bir çox saray şairləri və musiqiçiləri mədhiyyə və dini-mistik səciyyəli əsərlərə üstünlük verirlər. İfaçılıq sənətində də son dərəcə incə virtuozluluq tendensiyası müşahidə olunur. A.Mets “Müsəlman renessansı” əsərində yazar ki, ritm və ifadə yüngüllüyü əsas götürülür, süjetə gəldikdə isə o yalnız şairin muncuqları düzdüyü sap rolunu oynayır.

Lakin bu cür əsərlər arasında həqiqətən dahiyanə bədii əsərlər də yaranır. Xaqani Şirvani və Nizami Gəncəvi kimi dahi şairlər meydana çıxır.

3. Şair və musiqiçilər əsasən şəhər mühitində yetişir. Onların əksəriyyəti şəhər mühitində boyabaşa çatmış, gözəl təhsil görmüş insanlardılar.

Musiqiçiyə sarayda böyük hörmət göstərilirdi. Onun ifasına qulaq asır, istedadına görə mükafatlandırıldılar. Saray musiqiçilərinin başlıca vəzifəsi şahı öymək, ona mədhiyyələr qoşmaq idi. Mədhiyyələr şair-musiqiçiyə öz yaşayışını təmin edə bilmək üçün lazımlı olan vəsaiti əldə etmək imkanı yaradırdı. Bu cür şair və musiqiçilər hökmədarlara həm də öz ad-sanlarını və əməllərini əbədiləşdirmək üçün lazımdı.

Müğənnilər də sarayda böyük hörmət sahibi idilər.

4. Hökmdar saraylarında bir çox musiqiçi və şairlərin iştirak etdiyi yarışlar təşkil olunurdu. Məhz bu yarışlarda onların əsl istedadı üzə çıxırırdı. Bu yarışlarda iştirak etmək üçün müxtəlif ölkələrdən və şəhərlərdən öz sənətinə güvənən çoxlu sənətkarlar axışib gəlirdilər. Yarışlar bir ənənə şəklini almışdı. Onlar musiqiçilərin peşə ustalıqlarını artırmalarına, qarşılıqlı yaradıcı təcrübə mübadiləsinə rəvac verir, faktiki olaraq musiqi sənətinin inkişaf səviyyəsini müəyyən edirdi.

5. XII əsrde Azərbaycanda populyar olan əsas məqamlar Rast, İraq, İsfahan, Üşşaq, Hisar, Rəhavi və Zirəfkənd idi.

6. Musiqi alətləri arasında isə simli alətlərdən – ud (rud) – bərbət, saz, rübab, çəng, tənbur, setar, nəfəs alətlərindən – ney, zurna, kərənay; zərb alətlərindən – nağara, davul, təbil, kusa, calacıl daha populyar olub. Hər üç növ musiqi alətləri haqqında birinci fəslin sonunda müfəssəl məlumat verilib. XIII əsrə yeni musiqi alətlərinin ixtiraçısı və bir sıra əvvəlki alətlərin təkmilləşdiricisi ustad-virtuoz ifaçı, böyük bəstəkar, “Sistemçilik məktəbi”nin banisi, alim Səfiyəddin Əbdülmömin ibn Yusif ibn Fahir Urməvi olub. Kitabın növbəti hissəsi bu böyük şəxsiyyətin həyat və yaradıcılığına həsr edilib.

ÜÇÜNCÜ BÖLMƏ
XIII ƏSR AZƏRBAYCAN MUSIQİSİ VƏ ELMİ.
SƏFIYƏDDİN URMƏVİ

IX fəsil

S.Urməvinin dövrü, həyatı və yaradıcılığı

Səfiyəddin Əbdülmömin ibn Yusif ibn Fahir əl Urməvi Azərbaycanın və ümumən Şərqi XIII əsrinin böyük musiqişünası, ifaçısı, bəstəkarı, şairi, xəttatı idi. S.Urməvi ud alətinin mahir ifaçısı, nüzhə və müğni alətlərinin ixtiraçısı olmuşdur. S.Urməvi Yaxın və Orta Şərq musiqisində “Sistemçilik” adı ilə məşhur məktəbin banisi olmuş, mükəmməl müğam tabulaturasının (cədvəlinin) yaradıcısı idi.

Urməvi Şərq musiqisinin 12 müğam dairəsinin və 6 avazının səs qatarını vermiş, onları diatonik qammanın çərçivəsində göstərmişdir. Onun elmi nailiyyəti Azərbaycanın, eləcə də Şərqi səs sisteminin qaydaya salınmasından ibarət idi. Bu sistemi alımlər musiqi elminin qələbəsi kimi qiymətləndirmişlər. Ondan sonra gələn alımlər onun ənənələrini davam etdirmişlər. S.Urməvinin icad etdiyi “Əbcəd not sistemi”ndən alımlər ta XVI əsrə qədər geniş istifadə etmişlər. Bu not sistemi ilə o, kitablarında XIII əsr melodiyalarını yazıb bu günə qədər yaşada bilmüşdür. S.Urməvinin zəngin yaradıcılığı, onun elmi ixtiraları Azərbaycan musiqişünaslığının təməlini qoymuş, onun qiymətli ırsını təşkil etmişdir. Onun elmi ırsı eyni zamanda Orta və Yaxın Şərq musiqi nəzəriyyəsinin inkişafında mühüm dövrdür. Urməvi musiqişünaslığa, həmçinin ədəbiyyatşünaslığa aid dəyərli risalələrin müəllifidir. Onlardan “Kitabül-Ədvar” (Dövrlər və ya dairələr haqqında kitab) və “Risalei Şərəfiyyə” traktatları musiqi elminə, nəzəriyyəsinə aid fundamental risalələrdir. Bu risalələrin əlyazmaları

dünyanın bir sıra mötəbər kitabxanalarında saxlanılır. Bakıda da AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun arxivində onun 1940-cı illərdə Ü.Hacıbəyli tərəfindən İstanbulun Nuru Osmaniyyə kitabxanasındaki əlyazmasının fotosurəti saxlanılır. S.Urməvinin “Kitabül-Ədvar” və “Şərifiyə” risalələri “Muğam – irs” çərçivəsində “Azərbaycan mədəniyyətinin dostları” Fondu və AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutu ilə birgə Azərbaycan dilinə tərcümə olunaraq çap edilmişdir (2006). (İxtisas redaktoru, Ön söz və şəhərlərin müəllifi Zemfira Səfərovadır).

Urmiyəli Səfiyəddinin yaşadığı XIII yüzillik xalqımızın tarixinə böhran əsri kimi daxil olmuşdur. Bu da XIII əsrin əvvəllerindən başlayaraq monqol istilası ilə bağlı idi. Qonşu ölkələrin feodal dağımıqlığından istifadə edərək, Temuçinin, sonralar o, Cingiz xan adı ilə məşhur olmuşdu, başçılığı ilə monqollar bir sıra işgalçı yürüşlər etmişdilər, artıq 1211-ci ildə onlar Şimali Çinə soxulmuşdular və şərqi Türkistanı tutmuşdular. Az bir zamanda monqol istilaları geniş bir ərazini əhatə etmişdi. Çin, Cənubi Türkistan, Orta Asiya, İran, Zaqqafqaziya, Cənubi Avropa, Rusiya və başqa ölkələr istila edilmişdi və bu istila bir sira ölkələrdə bir neçə əsr sürmüdü.

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, dağıtmışdilar. Monqolların işgal etdiyi başqa ölkələrdə olduğu kimi, Azərbaycanda da zülm hökm sürürdü.

“Azərbaycan tarixi”ndə oxuyuruq: “1258-ci ilin fevralında Hülakü və onun sərkərdəsi Baqu bir həmlə ilə Bağdadi aldılar. Qırğın 40 gün davam etdi, xəlifənin yaşadığı şəhərin səddləri, qüllələri, darvazaları dağdırıldı, çox gözəl binalar və elmi kolleksiyalar yandırıldı. Bağdad işgal edilərkən son xəlifə Müstəsim öldürüldü. 500 ildən artıq hökm sürən Abbasilər xilafətinə son qoymuldu”. (16, 195)



Səfiyəddin Urməvi (1217–1294)

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

Qeyd etmək istərdik ki, əvvəla, Abbasilər sülaləsi süqutə yetdikdə və son xəlifə Müstəsim öldürülükdə Səfiyəddinin hələ

42 yaşı var idi və həyatının qalan 35–36 ilini o, Elxanilərin hökm-ranlığı dövründə sürmüştür, özü də yalnız Bağdadda deyil, həm də digər şəhərlərdə, o cümlədən Azərbaycan şəhəri Təbrizdə yaşamışdır. Səfiyəddin özünün qiymətli elmi əsəri olan “Şərəfliyyə”ni həmin şəhərdə yazmışdır. İkincisi də böyük ərəb xilafəti müxtəlif xalqlardan təşkil olunduğu kimi bu geniş imperiyanın daxilində yaranmış mədəniyyət də sərf ərəb mədəniyyəti deyil, ümumi Şərqi mədəniyyəti kimi qəbul olunmalıdır. Bu fikri bizdən öncə görkəmli şərqsünas alımlar A.Mets, H.A.Gibb, Y.E.Bertels, I.P.Petruševski, İ.Y.Kraçkovski və başqaları söyləmişlər.

“Ərəb müsəlman mədəniyyəti ocerkləri”ndə bu barədə oxuyuruq:

“İctimai həyatları, milli ənənələri bir birindən çox fərqlənən müsəlman xalqları son nəticədə mədəni sinteza gətirən mürəkkəb və uzun qarşılıqlı təsir yolu keçərək vahid ümumi mədəniyyət yaratmışlar, islamın əhatə dairəsinə daxil olmuş xalqların ənənələri, həyat tərzi, əxlaq normaları, idealları, psixoloji, ictimai quruluş və davranış modelləri müəyyənləşmişdir”. (163, 92)

“Ocerklər”in müəllifləri yazırlar ki, “ədəbi ərəb dili sanki öz milli xüsusiyyətini itirir, fate ərəblərin dili kimi qavranılmışır, o, ali bir mədəniyyət aləti kimi qəbul olunur, ərəb dilini bilmək hər bir oxumuş adam üçün vacib və mütləq idir”. (163, 92)

Ərəb dilində yazan İranın, Orta Asiyannı, Zaqqafqaziyannı bir çox nümayəndələri ərəblərlə birlikdə ərəbdilli müsəlman ədəbiyatını və mədəniyyətini yaradırdılar. Ərəb dili əsrlər boyu müsəlman Şərqində, latın dilinin Qərbdə oynadığı rol oynamışdır. Görkəmli şərqsünas İ.Y.Kraçkovski yazırı ki, “Ərəb ədəbiyyatı və ümumiyyətlə ərəb mədəniyyəti özünün inkişafi üçün tək ərəblərə yox, bir sira digər xalqların nümayəndələrinə borcludur”. (133, 596)

Görkəmli alim Y.E.Bertels də böyük Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin yaradıcılığı ilə əlaqədar analogi fikir söyləmişdir. O, yazırı: “İran ədəbiyyatı yalnız bugünkü İranın torpağında yaranmamışdır; bu ədəbiyyatın yaradılmasında bir çox xalqlar iştirak etmişdir”. (22, 17)

Yaxın və Orta Şərqi musiqi mədəniyyətinin və elminin inkişafında Fərabi, İbn-Sina və Səfiyəddin Urməvi kimi misiqiçi alımlar böyük rol oynamışlar.

Bunlardan birinci ikisi musiqi nəzəri fikrin dahləri Orta Asiyadandırlar, üçüncüüsü isə Azərbaycan şəhəri Urmiyadan çıxmışdır. (Bu sözlərin müəllifi isə rus musiqi alımı V.Vinoqradovdur) (112, 36). Böyük Azərbaycan bəstəkarı və alimi Üzeyir Hacıbəyli 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 Fərabi, Avropada Avissena adı ilə məşhur olan alim-mütəfəkkir Əbu Əli Sina, Əl-Kindi və başqalarının iştirak etdiyini söyləmişdir. (37, 34)

Monqol istilası zəbt olunmuş ölkələrdə mədəniyyətin, elmin inkişafını çox ləngitmiş, ona mənfi təsir göstərmüşə də 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, İzəddin Həsənoğlu kimi şairlər yaşayıb yaradırdılar. XIII əsrən başlayaraq Azərbaycan dili ədəbi dil olmağa başlayır. Lakin elmi əsərlər hələ ərəb dilində, bir çox şairlər də fars dilində yazırdılar, Həsənoğlunun Azərbaycan dilində yalnız bir şeiri bizə qədər gəlib çatmışdır.

Abşeronda, Naxçıvanda, Təbrizdə Azərbaycanda memarlığın gözəl nümunələri – qalalar, qüllələr, məqbərələr, məscidlər Urmıya gölü rayonundan çıxarılan mərmərdən tikilirdi. Bu illərdə Təbrizdə “Ərk” qalası, Urmiyədə isə gözəl məscid tikilmişdir.

Azərbaycanda Zeynalabdin Şirvani, Əbdülmömin Təbrizi, Mahmud ibn Məqsud, Ömer, Tacədddin və başqa memarlar məşhur idi.

1259-cu ildə Marağa şəhərinin yaxınlığında rəsədxana açıldı. Bu rəsədxananın əsasını görkəmli alim, astronomiya, riyaziyyat və felsəfə 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 gəlmış 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 Nəsimiaddin Tusi “Musiqı haqqında” da iki hissədən ibarət risalə yazmışdır. Səfiyəddin Urməvinin digər böyük müəsiri Çəlaləddin Rumi olmuşdur. Çəlaləddin Rumi böyük şair, “Divan” və altı cildlik “Məsnəvi” kitablarının və sair şeirlərin müəllifi, görkəmli filosof, sufi fəlsəfəsinin parlaq nümayəndəsi idi.

Çəlaləddin Ruminin musiqiyə aid əsəri olmasa da, onun adı ilə bağlı musiqili dərvish səma mərasimləri indiyə qədər onun çox illər yaşayış yaratdığı və vəfat etdiyi Türkiyənin Konya şəhərində hər il şairin ölüm günü dekabr ayının 17-də keçirilir. (Bu sətirlərin müəllifinə də Ruminin ölümünün 700 illiyinə həsr olunmuş və “Mövlənə mərasimləri” adı ilə məşhurlaşan bu maraqlı musiqili tamaşaçı istirak etmək nəsib olmuşdur.)

XIII əsrдə Azərbaycan filosofları arasında Mahmud Şəbustəri (1252–1310) özünün “Gülşəni-raz” (“Sırrlar gülşəni”) və “Səadətnamə” əsərləri ilə görkəmli yer tuturdu.

XIII əsrin sonu XIV əsrin əvvəllerində Təbrizdə yaşayan tarixçilər fars dilində “Çami-əl-təvarix” (“Səlnamələr məcmuəsi”) adlı böyük bir əsər yazdılar. Bu əsərin müəlliflərindən və redaktorlarından biri alim Fəzullah Rəşidəddin (1247–1318) idi. Bu əsər Azərbaycanın və bir sıra başqa Şərqi ölkələrinin tarixini öyrənmək üçün mühüm bir mənbə oldu.

XIII əsrдə Təbrizin böyük xəttatlıq məktəbi yaranmışdı. Kitabları gözəl xəttlə köçürmək, binaların üzərində hərfləri həndəsi fiqurlar şəklində həkk etmək geniş yayılmışdır. Bu məktəbin nümayəndələri Səfər Təbrizi, Mahmud Sərraf, Seyid Heydər, Mir Əli və başqalarını göstərmək olar. Bu dövrün ən böyük xəttatı və nəqqası isə Urmiyəli Səfiyəddin idi.

Azərbaycan xalqı XIII əsrдə öz musiqisini də inkişaf etdirirdi. Bu sahədə də ən böyük ustad Səfiyəddin Əbdül Mömin Urməvi olmuşdur.

XIII yüzillikdə yaşayıb yaradan Şərqiñ ən böyük şəxsiyyətlərindən biri Səfiyədin Əbdülmömin ibn Yusif ibn Fahir əl-Urməvi Azərbaycanın qədim elm və mədəniyyət mərkəzlərindən biri olan Urmiyə şəhərində 1217-ci ildə (Hicri 613) doğulmuşdur.³⁸ Onun ölümünün ili və yeri mənbələrdə tam dəqiq göstərilirsə, yəni 28 yanvar 1294-cu il (Hicri 693) Bağdad şəhəri, doğulduğu ili və yeri haqqında ayrı-ayrı fikirlərlə rastlaşırıq. Məsələn, alimin anadan olduğu tarix müxtəlif mənbələrdə müxtəlif cür göstərilir. 1215, 1216, 1217 və hətta 1230-cu il verilir.³⁹

Səfiyəddin özü doğulduğu yerin adını əsərlərində göstərmışdır. də, yəni kitabalarını Urmiyəli və ya Urməvi imzalamışdırda, bəzi müəlliflər sənətkarın çox illər yaşadığını və vəfat etdiyi yerin adı ilə ona Bağdadi deyirdilər. Səfiyəddinin Urmiyədə anadan olduğunu şübhə altına alanlar belə onun Azərbaycandan olduğunu inkar etmirdilər (161, 45). Məşhur İran bəstəkarı və musiqişünası Ruhulla Xaleqi özünün “Iranın musiqi tarixi” kitabında Səfiyəddin Urməvinin yaradıcılığından bəhs edərək belə fikir söyləmişdir ki, Azərbaycanın cənnətə bənzər yerlərindən görkəmli musiqişunaslar, məşhur xəttatlar çıxmışdır ki, onların başında Səfiyəddin dururdu. Onun adı Urməvi idi, çünki Urmiyədə anadan olmuşdur.

Bu fikri görkəmli alim Məmmədəli Tərbiyyət də “Danışməndani Azərbaycan” (“Azərbaycan alımları”) kitabında təsdiq etmişdir.

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

³⁸ Urmiyə Təbrizin 293 km cənub-qərbində yerləşən və bir ara Riyaziyyə adını daşıyan, Cənubi Azərbaycanda bu gün də Urmiyə adı ilə mövcud olan şəhərdir. Urmiyə gölünün qərb sahilinə yaxın, Türkiyə sərhədindən 50 km-lik məsafədədir.

³⁹ Adil Əli-bəkri Səfiyəddinin anadan olduğu ili 1215 göstərir. Bağdad 1980, Ə.Bədəlbəyli “İzahlı lügət”də 1230-cu il, Bakı, 1969, bir çox digər mənbələrdə isə 1216 və 1217 illər göstərilir. Bizim hesabımıza görə 1217-ci il həqiqətə daha uyğundur.

Səfiyəddin Urməvi uşaqlıq illerini doğma şəhərində keçirmiş və ilk təhsilini Urmiyənin Böyük məscid yanındaki mədrəsədə almışdır. O, təhsilini davam etdirmək üçün o vaxt islam dünyasının elm və mədəniyyət mərkəzi hesab olunan Bağdada getmiş (ili məlum deyil) və “Müstənsiriyyə” mədrəsəsində təhsilini davam etdirmiştir.

Səfiyəddin “Müstənsiriyyə” mədrəsəsinin fiqh fakultəsinə daxil olmuş və onu bitirmiştir.

Urməvinin müasiri tarixçi Həsən əl-Erbilinin dediyinə görə Səfiyəddin ərəb dilini, tarixi, fəlsəfəni, ədəbiyyatı və başqa fənləri gözəl bilirdi. Həsən əl-Erbili yazırkı ki, “Mən onunla (Səfiyəddinlə – Z.S.) hicri 689-cu ildə Təbriz şəhərində rastlaşdım və o özü haqda mənə belə dedi: ‘Hələ uşaqkən Bağdada gəlmış və Müstənsiriyyə daxil olmuşam. Orada mühazirələr dirləmiş, ərəb dili və ədəbiyyatı ilə məşğul olmuş, kamil xəttat kimi yetişmişəm. Sonralar mən ud çalmağa meyl etdim. Özümü indi xəttatlıqda daha qabil hesab edirəm’. (20, 5)

XIII əsrin birinci yarısında bir çox xalqların nümayəndələri, şairlər, alımlər, musiqiçilər, memarlar ərəb dövlətinin mərkəzi olan Bağdada axışib gəlirdilər.

Bağdad Abbasi sülaləsi dövründə özünün çıxəklənməsini, demək olar ki, “Qızıl dövrünü” yaşayırıdı. Bağdad dünyanın ən gözəl şəhərinə, Şərqdə mədəniyyət və elmin mərkəzinə çevrilmişdi. Orada olan “Dər-əl-hukkəma” “Elmlər evi”ndə alımlər, şərhçilər işləyirdilər. Onlar qədim yunan müəlliflərinin əsərlərini ərəb dilinə tərcümə edir, köçürürdülər. O dövrdə hələ çap maşınları olmayan vaxtlar köçürücülərin, xəttatların rolü böyük idi. Yunan alımlarının əsərləri içərisində musiqiyə aid çoxlu kitablar var idi. Ərəblər yunanlardan musiqi terminologiyasını, musiqi sisteminin akustik əsaslarını və sair mənimmsəmişdilər.

O vaxt Bağdada Azərbaycanın da müxtəlif şəhərlərindən çoxlu Azərbaycanlı gəlirdi. Tək elə Urmiyədən Bağdadda Abu Bəkir Urməvi, Əbu-əl Qənaim Urməvi, Məhəmməd Urməvi, Əbdül Fəzl Urməvi, Əbu Qeyb Urməvi, Tacəddin Urməvi kimi görkəmli alımlər yaşayıb işləyirdilər. Bunların arasında Səfiyəddin Urməvinin xüsusi yeri var idi.

Abbasilər sülaləsinin sonuncu 37-ci xəlifəsi Müstəsim-billah (Xəlifəliyi 1242–1258) Səfiyəddini sarayına dəvət etmiş, kitabxananın açarını ona tapşırmış, istədiyi kitabdan istifadə edə bilmək imkanını ona vermişdir. Səfiyəddin bu imkandan səmərəli istifadə etmiş, görünür elə bu dövrə o özündən əvvəl gələn alımlərin əsərlərini oxumuş, köçürmüş, dərindən mənimsəmişdir. Səfiyəddin ən əvvəl mahir xəttat kimi məşhur olmuşdur. Xəlifə əl Müstəsim sarayının qarşısında iki gözəl kitabxana binası tikdirmişdir və binaları şəbəkələrlə süsləmək üçün bacarıqlı bir xəttat axtarılmış, ona Səfiyəddini nişan vermişlər. Əl-Müstəsim Səfiyəddinin xəttatlıq və nəqqəşlik məharətinə heyran olmuş və ona bu iş üçün ildə beş min dinar maaş vermişdir. Bu hadisədən sonra Səfiyəddinin xəttatlıq və nəqqəşlik bacarığı bütün Şərqə yayılmışdır və Bağdada gələnlər sənətkarın bu zərif, gözəl əl işlərinə baxıb onun ustalığından heyranlıqla danışmışlar. O öz dövrünün ən gözəl xəttati adını almışdır. Sonralar məşhur olmuş xəttat Yaqub-əl Müstəsim də (hicri 698-də vəfat etmişdir) Səfiyəddində oxumuşdur.

Xəttatlıqla bərabər Səfiyəddin Urməvi musiqiyə də böyük maraq göstərirdi və ud alətində məharətlə çalışırdı. Səfiyəddinin ud alətində böyük məharəti, yüksək ifaçılıq qabiliyyəti sənətkar haqqında bir sıra əfsanəvi hekayətlərin yaranmasına səbəb olmuşdur.

Məsələn, hekayətlərin birində deyilir ki, şərtə görə 40 gün susuz qalmış bir dəvəni bulaq başına gətirirlər, elə Səfiyəddin bu zaman ud çalmağa başlayır. Su üstünə yüyürən dəvə udun səsinə ayaq saxlayır, nəğmə bitəndən sonra yenə su içməyə üz qoyur. Səfiyəddin yenə udun qüdrəti ilə dəvəni yolundan eləyir. Bu hadisə üçüncü dəfə təkrar olunduqda dəvənin gözündən iri yaşlar tökülməyə başlayır.⁴⁰

“Məcmu-məxtut” adlı kitabında isə Səfiyəddinin musiqi məharətinə dair belə maraqlı faktlar vardır. Əsərdə oxuyuruq: “Sözsüz ki, Səfiyəddin musiqi sənətində kamala yetişmişdir. O, nəğmə qoşub mahnı bəstələməkdə, muğam çalmaqdə, yeni nəzəri mülahizələr söyləməkdə fəvqəladə şəxsiyyətdir. O, musiqi işaretələrini

⁴⁰ Qeyd edək ki, bu rəvayət orta əsrin müxtəlif kitablarında verilmişdir, maraqlıdır ki, XVIII əsrin anonim “Ədvar”ında da (“Kola”da) gətirilmişdir.

(notu) ortaya çıxaran ilk alimdir... O, ud çalmaqda öz zamanında əvəzsizdir”.

XIV əsrin başlangıcında yaşayan bir ədib Səfiyəddinin məclisində iştirak edib hadisəni müşahidə edənlərdən biri ilə danışmışdır. Müşahidəçi demişdir: “Bir gün ruzigarın əllaməsi, hünər və sənətin atası ustad Səfiyəddin Əbdülmöminin hüzurunda Bağdadın bağlarından birində imiş. Ustad ud çalırmış. Musiqinin gözəl sədası yaxınlıqda pərvaz edən bülbü'l cəlb edir. Bülbül səsə gəlir. Uçub qarşısındaki budağa qonur. Sonra daha da yaxınlaşıb musiqi dirləyənlərin yanına gəlir. Nəhayət sevincindən coşub qanad çalmağa başlayır, udun səsinə səs verir, axırda o qədər şeyda olur ki, gəlir adamların arasında ötür, oxuyur”.

“Fəvatül vəfiyat” adlı kitabda isə Səfiyəddinin bəstəkarlığı haqda belə məlumat verilmişdir: “Bir gün Müstəsimbillah sarayının ən məşhur xanəndəsi Lihaz xəlifənin hüzurundakı təntənəli məclisdə çox gözəl bir mahni oxudu. Məclis əhlini heyran qoydu. Xəlifə ondan mahnının kim tərəfindən bəstələndiyini soruşanda müğənni qız: “Ustadım Səfiyəddinindir” – deyə cavab verdi. Bu hadisə bəstəkarın nüfuzunu daha da artırdı.

Səfiyəddinin bəstələdiyi musiqi əsərləri, həm müəllifin ifasında, həm də dövrünün musiqiçiləri tərəfindən ifa olunub bütün Şərqə yayılırdı. Təəssüflər olsun ki, bu gunə qədər bəstəkarın bir neçə melodiyası qalmışdır. Sənətkarın gənc nəslin təlim-tərbiyəsində böyük zəhmətini göstərmək lazımdır. Onun məktəbini bitirən tələbələr sonralar Şərqdə tanınmış musiqiçilər olmuşdur. Bu barədə onun məktəbinin davamçısı olan Xoça Əbdülcədir Marağai “Məqasidil əl-Əlhan” risaləsində belə yazar: “Müstəsim zamanının ən böyük alımlarından biri olan Əbdülmömin Səfiyəddin Urməvi bir çox görkəmli şəxsiyyətlərin müəllimi olmuşdur. Şərqiñ məşhur musiqişunasları Şəmsəddin Səhrəvərdi, Əli Sitayı, Həsən Zamir və Hüsəməddin Qutluq Buğa onun yetirmələrinindəndir...” (59, 8).

Ud alətində mahir ifaçı olan Səfiyəddin bu aləti təkmirləşdirmiş və zənginləşdirmişdi. Səfiyəddin iki gözəl alətin də ixtiraçısı olmuşdur. Onlardan biri “Ənnüzhət” və ya “Nüzhe” (Əyləncə)

adlanan qanuna bənzər musiqi alətidir, ikincisi isə “Əlmüğənnə” və ya “Mügni” (Sövt verən) adlanan qövsi uddur.

Urməvi özü “Nüzə” musiqi alətinin yaranmasını belə şərh edir: “Mən adamların musiqi alətinin kamilləşməsinə meyl etdiyini gördüm. Məsələn simlərinin çoxluğuna görə çəngini uddan üstün tutduqlarını müşahidə etdim. Mən də onlar üçün ‘Nüzə’ adlandırdığım qəribə bir musiqi aləti ixtira etdim”. “Müğənnə” və ya “Mügni” adlanan, uda oxşar, bir dirsək uzunlığında, çoxlu simləri olan bir musiqi aləti idi. Urməvi bu aləti İsfahan şəhərində olduğu vaxt icad etmişdir.

Türk musiqişünası Şükrullah bu alətləri belə təsvir etmişdir: “Dördbucaq formalı qırmızı söyüd, şümşad və ya sərv ağacından düzəlmış nüzə 108 girişdən (teldən) ibarətdir. Alətin uzunluğu iki qarış (təqribən 45sm) və dərinliyi dörd açıq barmaqdır (təqribən 16 sm). Onun hər yanı 2 hissəyə və hər hissə 27 bölgüyü qismət olunur. Beləliklə alətin hər tərəfində 54 bölge (54 sim) yerləşir. Nüzə, çəng kimi iki əl ilə ifa edilir. 39 girişdən (teldən) ibarət olan müğninin 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 (təqribən 60 sm), qalınlığı iki qoşa barmaqdır (4 sm)”. (51, 170)

Səfiyəddin Urməvi bəzi elmi mənbələrə görə ilk elmi əsərini 1252-ci ildə yazmışdır. Onun tam adı “Kitabül-Ədvar fi mərifətün-nəqəmu vəl ədvar”dır, qısaca isə “Kitabül-Ədvar”dır. Yəni “Dairələr və ya dövrlər kitabı”.⁴¹ Əvvəldə dediyimiz kimi bu əsərin bütün Şərq musiqi elmində böyük əhəmiyyəti oldu. “Kitabül-Ədvar”ı yazanda alimin yetkinlik dövrü idi, yeni-yeni

⁴¹ Faruk Həsən Ammarın yazdığını görə Farmer də belə hesab edir ki, Urməvi “Kitabül-Ədvar”ı 1252-ci ildə yazmışdır. Ammar isə deyir ki, bu tarix şubhəsiz səhvdir, çünki ondan əvvəl yaranan siyahı vardır. Onun dediyinə görə Farmer üç siyahı məlum idi: 1) Qahirə milli kitabxanasından olan 1326-ci il siyahısı, 2) Asitanda əl-fatih məscidinin kitabxanasında 1325-ci il siyahısı və 3) Londonda Britaniya muzeyi kitabxanasında 1663-cü il siyahısı. Beləliklə Farmer 1333–1334 ilə aid Oksfordda olan siyahı ilə tanış deyildi, 1236-ci ildə elmə məlum olan ən əvvəlki siyahını da bilmirdi.

əsərlər yaratmaq əzmiylə yaşayırıdı. Lakin təəssüflər olsun ki, bu uğurlu illər çox sürmədi.

Artıq 1258-ci ildə monqol xanı Hülakü sonuncu Abbasi xəlifəsi əl-Müstəsim və onun uşaqlarını öldürərək Abbasilər xilafətinə son qoydu. Hülakü xan bütün Yaxın və Orta Şərqi mədəniyyət ocaqları kimi, 600 illik İslam imperiyasının mərkəzi Bağdadı da dağıtdı, qarət etdi, xalqını kütləvi qırğına məruz qoydu. Bu vaxt Səfiyəddin həyata keçirdiyi ağıllı tədbirin nəticəsində onun yaşadığı məhəllənin əhalisi qırğından xilas olmuşdur. Köhnə paltar geymiş Səfiyəddin qapısına gəlmış Nano adlı monqol zabitini otuz nəfər adamı ilə evinə çağırır, qonaqlıq verir, çalğı və rəqslerlə. Zabit məclisi bəyənir. Səfiyəddin isə ona deyir: "Bu gün mənim qapıma xəbərsiz gəldiniz, lazımı hörmət edə bilmədiyim üçün sizdən üzr istəyirəm, insallah sabah daha şən məclis qurub xəcalətinizdən çıxaram". O, məhəlləsinin varlılarını yiğib qiyamətli hədiyyələr toplayıb sabaha hazırladı. Beləliklə Səfiyəddin, eləcə də həmin məhəllədə yaşayan camaat ölüm təhlükəsindən xilas oldu. Bu hadisədən sonra monqol xanının hüzuruna çağrılan Səfiyəddin özünü ağıllı və mərdanə aparrı. Həsən əl-Erbili ilə səhbətində Səfiyəddin deyir ki, udda çalmağım və müxtəlif sahələrdə olan biliyim Hülakü xanın xoşuna gelir və o mənə şəhərin və qalalardan birinin idarəsini təklif edir. Lakin Səfiyəddin bundan imtina edir və yalnız özünün yaşadığı kəndlə məhdudlaşır. Həsən əl-Əlbiri ilə səhbətində Səfiyəddin 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 Səfiyəddini Bağdad divanxanasının rəisi təyin edir. Sarayda Səfiyəddin 10 000 dinar maaş alır. O bu vəzifədə bir neçə il işlədikdən sonra 70-ci illərdə Təbrizə göndərilir. Burada Cüveyinin xahişi ilə onun oğullarının təlim-tərbiyəsi ilə məşgul olur, Şərəfəddin Haruna isə musiqi dərslərini verir.

1265-ci ildə o vaxtkı İraki Açəm əyalətinin mərkəzi olan İsfahan şəhərinə, tələbəsi Bahəəddin Cüveyni ilə gedir və bir müddət orada qalır. Lakin 1284-cü ildə Cüveyni ailəsi fəlakətə uğrayır,

Cüveyni qardaşları Şəmsəddin Sahibdivanın və Əlaməddin Ətaməlikin vəfatından sonra alimin vəziyyəti tamamilə dəyişir. Hər bir himayədən məhrum olan Səfiyəddin qoca yaşlarında yenidən vətəni tərk etməyə məcbur olur və Bağdada qayıdır. Təbrizdən Bağdada qayıtmış Səfiyəddinin vəziyyəti çox ağırlaşmışdı. Gəncliyində şöhrət və sərvət içində yaşayan Urməvi həyatını yoxsuluq içində bitirir. Bir tərəfdən din xadimlərinin hər cür təzyiqləri və şikayəti əsasında, guya 300 dinar borcundan ötrü, bu böyük alimi və alicənab insanı dini məhkəməyə cəlb edirlər və Bağdad qazisinin məhbəsinə salırlar. 1294-cü ilin 28 yanvarında 77 yaşına çatmamış Səfiyəddin Urməvi həbsdə vəfat edir.

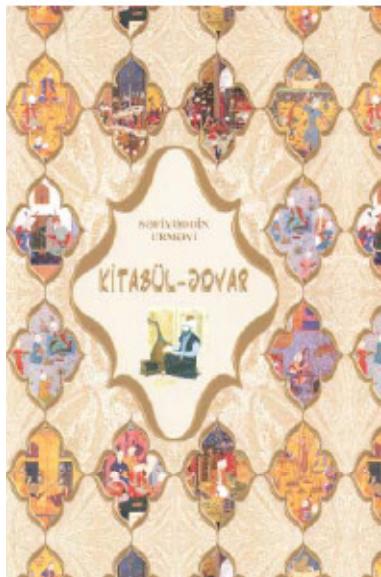
X fəsil

Səfiyəddin Urməvinin elmi irsi. “Kitabül-Ədvar” risaləsi.

Səfiyəddin Urməvinin elmi irsi dedikdə biz ilk növbədə alımin ümumdünya şöhrəti qazanmış iki risaləsini “Kitabül-Ədvar”ı və ”Şərifiyəni” nəzərdə tuturuq S.Urməvinin “Kitabül-Ədvar”ı 15 fəsildən ibarətdir. Onun birinci fəsli səsə, onun keyfiyyətinin müəyyənləşməsinə həsr edilmişdir. İkinci fəsildə müəllif pərdələrin bölüm qaydalarını təqdim edir. Üçüncü fəsil intervallar və onların nisbətləri məsələsinə həsr edilmişdir. Dördüncü – Dissonaslığın səbəbləri haqqındadır. Beşinci – tetraxordları, pentaxordları və onların nisbətlərini göstərir.

Altinci fəsil dairələrə, yəni müğam dairələrinə həsr olunur. Yedinci fəsildə müəllif iki simli alətlərdə çalmaq qaydalarından danışır. Səkkizinci ud haqqında, onun səsdüzümü və udda müğam dairələrinin ifa olunması haqqındadır. Doqquzuncu – məşhur, çox yayılmış müğamların adlarını təqdim edir. Onuncu fəsil müğamlarda səslərin paralelliyi haqqındadır. On birinci – müğam dairələrinin transpozisiyasını göstərir. On ikidə – udun qeyri-adi sazlaşmasından danışılır. On üç – ritm məsələlərinə və onların dairələrinə həsr olunur. On dörd – müğamların emosional təsiri haqqındadır. On beş – musiqi təcrübəsinin başlanğıcını nümayiş etdirir.

Səfiyəddin Urməvi “Kitabül-Ədvar” risaləsini belə başlayır: “Əməllərinə tabe olduğum və qəlbinin istəklərinə əməl etməkdə



xoş əlamət gördüğüm, mənə tapşırıdı 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, əvvəller bilmədiyi və çoxusunu zamanın məhv etdiyi bir sıra şeylərə vaqif olar” (89, 2a). (Risalələrdən sitatlar Z. Səfərovanın “Səfiyəddin Urməvi” (Bakı, 1995) kitabı üzrə gətirilir. Ərəb dilindən tərcümə T. Həsənovundur).

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 şəhərlərdə belə izah olunur: “Əsərlərinə bitkinlik vermək naminə alımlar əvvəldə müraciət etdikləri elmin tərifini açır, onun əsas prinsiplərini və tətbiq sahələrini göstərirler. Əgər bizim müəllif (yəni Səfiyəddin 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”. (176, 172)

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 işlətmışdır. “Şərəfiyyə”də isə “Sövtü” musiqi sədasi və səsi kimi vermişdir. D’Erlanje isə “Nəqamə”ni nota kimi tərcümə edib işlətmışdır.

“Kitabül-Ədvar”da Urməvi “Nəqamə”ni aşağıdakı şəkildə müəyyənləşdirir: “Nəqamə” (ton) vaxt ərzində, hansısa zillik və bəmlik arasında davam edən səsdir ki, ona təbii meyl duyursan. Hər tonun yüksəkliyi və aşağılığı etibarilə öz nəzirəsi, yəni ekvi-valenti 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 tonuya müqayisədə zil, simin səkkizdə birindən alınan tonla müqayisədə isə bəmdir.

Bu tonların hər biri başqasıyla analogidir və onların hər biri digərini kompozisiyada əvəz edə bilər". (89, 3b)

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

"Bəm səslənmənin səbəbləri uzun, yoğun və gərilməmiş simdir. Nəfəslə alətlərdə isə səbəb nəfəs yerinin genişliyi və uzaqlığıdır. Zil səslənmənin səbəbi isə bunun tam əksidir, yəni qısa, nazik gərilməş sim, dar deşik və onun nəfəs verilən yerə yaxınlığıdır". (89, 3b)

Yuxarıda bəhs etdiklərimiz "Kitabül-Ədvar" risələsinin bütün ilk fəsli təşkil edir.

Böyük alim, mahir ud çalan Səfiyəddin Urməvi "Kitabül-Ədvar" əsərinin ikinci fəslində oxucuları ud alətinin pərdələri ilə, daha dəqiq, o dövrün terminologiyası ilə desək, udun siminin dəstanlara bölünməsi ilə tanış edir. Urməvi bu haqda belə yazır:

"Dəstan simin müxtəlif hissələrində tonların (nəqamə) səsləndirilməsi yerini göstərmək üçün qoyulan nişanədir. Bu simin üzərində on yeddi ton vardır ki, bunların da üstündə melodiya (əlhan) qurulur". (89, 4b)

Bu fəsildə alim Şərq tonlar sisteminin əsas səs qatarı olan on yeddi pərdəli qammanı oxuculara təqdim edir.

A musical staff with a clef and a time signature. Below the staff is a series of numbers representing note values. The notes are represented by small circles (heads) on the staff, and the numbers are placed directly beneath them. The sequence of notes and their corresponding values are as follows:

0	90	180	204	292	334	408	498	511	678	792	832	904	996	1036	1136	1200
-	90	90	24	90	90	90	24	90	90	24	90	90	90	90	24	24

Urməvi onun ekvivalentliyini (nəzir) göstərir və yazır ki, bu qammanı o biri oktalavarda da, digər yüksəklikdə eynilə səsləndirmək mümkündür. O bu fəsildə simin bölünməsinin mürəkkəb sistemini təqdim edir. Bu bölünmə ekvidistant adı ilə də tanınır. Bu sistemi izah edərkən, biz orjinalda olan ərəb hərfəri ilə yanaşı, aydın olmaq üçün, kirili də veririk həmçinin dəstanların adını da notla qeyd edirik. (82).

“Kitabül-Ədvar” risaləsinin üçüncü fəslə intervallara, onların keyfiyyət və qarşılıqlı əlaqəsinə həsr olunmuşdur. Urməvi yazır: “Interval (bud) müxtəlif aşağı və yuxarı yüksəklilikli 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” (89, 5b) Müəllif yazır: “Bil ki, iki səs çalınanda onlar öz aralarında ya uzlaşırlar, yəni həmahəng, konsonans olurlar, ya da uzlaşmırlar, yəni dissonans olurlar. Onlar uzlaşırsa bu həmahəng interval, yəni konsonans, bud muttəfikat – harmonik interval, uzlaşmadıqda isə bu dissonansdır, bud mutənəfirət – disharmonik intervaldır”.

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

1. Bud zil kull marratayn – ikili oktava (2400 sent);
2. Bud zill kull vəl xəms – duodesima (1902 sent);
3. Bud zill kull vəl arbaa – undesima (1698 sent);
4. Bud zill kull – oktava (1200 sent);
5. Bud zill xams – təmiz kvinta (702 sent);
6. Bud zill arbaa – təmiz kvarta (498 sent);
7. Tanini – böyük ton (204 sent);
8. Mücənnəb – kiçik ton (180 sent);
9. Bakiyə – kiçik yarımton (90 sent).

“Kitabül-Ədvar” risaləsinin dördüncü fəslə dissonans (tənəffür) yaranan səbəblərə həsr edilmişdir. Urməvi yazır: “Bil ki, həqiqətdə Ba sekunda intervalı həmahəng intervallardan deyildir. Biz kvartadan do, fa-dan iki Tanini intervalını çıxdıqda mi-dən fa-ya, limma qalır. Limma öz-özlüyündə ahəngdar olmasa da, o biri intervallarla harmoniya təşkil edir. Çünkü o biri intervalı tamamlayır. Buna görə də Urməvi yazır ki, elə Ba bakiyə intervalının iki notunu çalsaq, onlar dissonans səslənər. Deməli notların hər hansı birləşməsi həmişə həmahəng ola bilməz” (89, 17a)

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

“Kitabül-Ədvarın” beşinci fəsl “Həmahəng və ya uyumlu kompozisiyalar haqqında” adlanır və məqam təşkilinin əsas hissələri – özəkləri olan tetraxord və pentaxordlara həsr edilir. Urməvi onları “kisimlar” adlandırır ki, bu da qism, hissə deməkdir. Çaminin “Musiqi haqqında” risaləsinə müraciət etsək, görərik ki, tetraxord və pentaxordlar burada “çinslər” adı ilə verilmişdir. D’Erlanjedə isə Fərabidəki kimi onlar janrlar adlanır.

Dissonansdan bəhs edən fəsildən sonra Urməvi beşinci fəslə belə bir fikirlə başlıyır: “Dissonansa yol vermədən, kvartanı yalnız yeddi “kism” (tetraxorda), kvintanı isə yalnız doqquz “kism” (pentaxorda) bölmək olar. Bir şərtlə ki, üç melodik interval kvar-tada birləşməsin, kvintada isə do notuna keçid yalnız si bemoldan olsun. Əgər kvintanın iki tərəfi saxlanarsa, si bemol tonunu keçə-rək bu kvintanı on üç kisma (pentaxorda) bölmək olar”. (89, 18b)

Urməvi burada 12 tetraxord və onların dairələrini bu çür izah edir. O deyir, əgər məqsəd qoysan on üçüncü tetraxordu da asanlıqla ala bilərsən. Daha sonra alim təbəqə adlanan aşağı registrin tetraxordlarının bölünməsinə keçir.

“Kitabül-Ədvar” risaləsinin altıncı fəslü tədqiqatın bilavasitə əsas mövzusu və probleminə – məqamlara və onların qarşılıqlı əlaqəsinə həsr olunmuşdur. Burada müəllif “Cəm” terminini məqam mənasında işlədərək, qeyd edir ki, “Cəmlər” birinci və ikinci təbəqənin birləşməsindən alınır.

Daha sonra Urməvi risaləsində “Cəm” terminini əduar, ədvar, daur (yəni dövr, dairə) terminləri ilə əvəz edir, bu da məqam səs qatarını daha aydın müəyyən və izah edir. Alim orta əsr Şərq nəzəriyyəsinə və elminə daur, dairə, dövr anlayışını gətirir ki, bu da daha sonralar işlənilən muğam, pərdə terminlərinə uyğun gəlir.⁴² Qeyd edək ki, səslərin (nəqamə) oktava (zilkul) çərçivə-sində ardıcıl olaraq düzülməsi və bu ardıcılıqla birinci səsin axırıncı səslə üst-üstə düşməsi dairə əmələ gətirir. Urməvinin risa-

⁴² Qeyd edək ki, “daur”, “əduar” terminlərinə biz hələ əl-Fərabidə rast gəlirdik, lakin o bu terminləri tamam başqa mənada işlədirdi və onlarla səslərin müxtəlif oktavalara aid olmalarını dəqiqləşdirirdi.

ləsinin adı da elə buradan “Kitabül-Ədvar və ya ədvar” yəni, “dairələr və ya dövrlər” (məqamlar) haqqında kitab adlanır. Risalədə bu məqam, həm də sonradan 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.

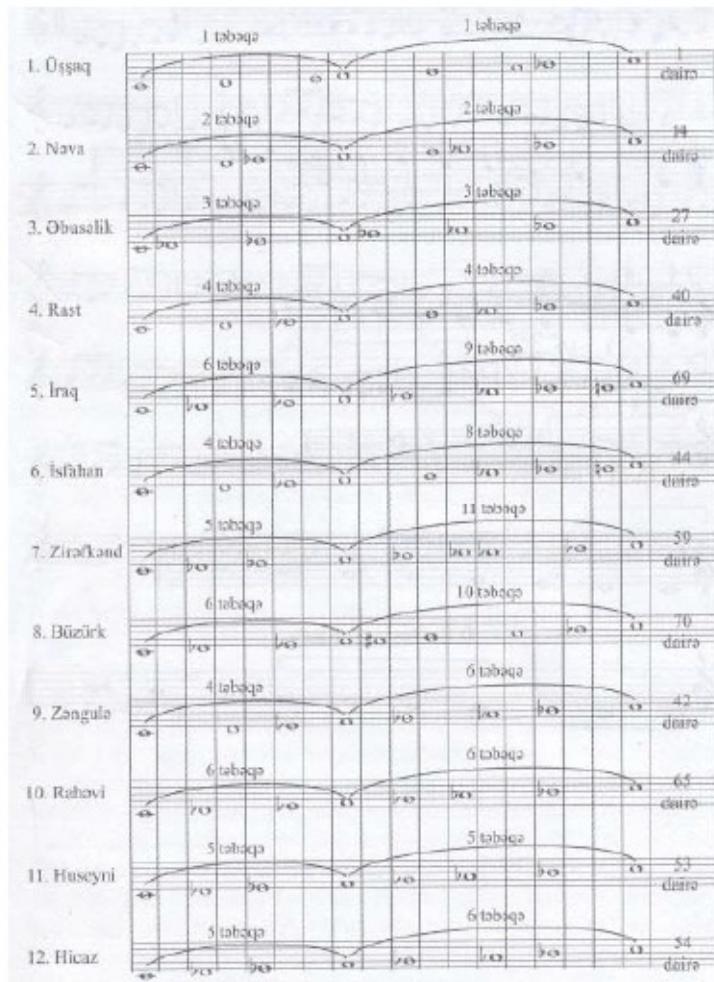
Urməvi dairələrin qurulmasını belə izah edirdi: “Əgər birinci təbəqənin “cəm”lərinə ikinci təbəqənin cəmlərini əlavə etsək, başqalarına və öz növlərinə əlavə edilmişlərlə birlikdə 84 dairə alınar. Lakin Urməvi həm də qeyd edir ki, onlardan bəziləri ahəngdar, konsonans, bəziləri isə orta dissonans səslənirlər. Dissonans səslənənlər Urməviyə görə intervalların birləşməsi zamanı yuxarıda göstərilən səbəblərdən birinin olması ilə yaranır. Orta dissonans səslənənlərdə isə başqa cürdür, onlarda münasibətlərin qarşılığı bərabərdir. Qeyd etmək lazımdır ki, əsərin IV fəslində verilən intervalların dissonantlıq nəzəriyyəsi Urməvinin məqam nəzəriyyəsində öz inkişafını tapmışdır. Alimin fikrincə məqamlar da konsonans və dissonanslara bölünür. Əgər dairədə məqamın bütün pərdələri arasında qarşılıqlı münasibət varsa, məqam konsonans, yox əgər qarşılıqlı münasibət təkcə sabit pərdələr arasındadırsa, bu dairə dissonansdır. Dissonanslığın səbəbləri məqamlarla yaranan üç kiçik yarımtonlu tetraxordda (üç bakiyə intervalı) olduğu kimiidir, nəticədə tetraxordun kənar səsləri kvarta əmələ gətirirlər. Daha sonra üç böyük ton-tanini, iki kiçik yarım ton (bakiyə) ardıcılılığı və müxtəlif növlü sekundaların – tanini, mücənnəb, bakiyə-ardıcılığıdır.

Əvvəl Urməvi birinci aşağı təbəqənin hər kismına yuxarı təbəqənin eyni kismını əlavə edir ki, bunların da sayı altıdır. Birinci dairə – birinci kisinin ikinci təbəqənin birinci kismına əlavə edilməsi ilə yaranır, ikinci dairə – ikincinin ikinciyə, üçüncüün üçüncüyüə və s. Beləliklə burada alim maraqlı altı dairə təqdim edir və dairədə pərdələri qeyd edərək kvarta kvintaların münasibətlərinin miqdarını göstərir.

7 cədvəldə cəmi 84 səs sırası verilir. Urməvi onlardan 47, 63, 67, 77, 78, 80-i dissonans kimi göstərir. 60-ci səs sırası orta dissonans olandır. 73, 80 isə dissonans deyil.

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

Aşağıdakı cədvəldə S.Urməvinin 12 məqamının dairəsi verilir:



Qeyd edək ki, müəllifin verdiyi məqam birləşmələri arasında artıq bir çox şöbələrin də səs qatarı mövcuddur, lakin hələ o zaman Səfiyəddin onları ayrı qrupa ayırmamışdır. Qalan dairələr

isə dissonans, ya orta dissonans, ya da heç dissonans olmayıaraq, ümumiyyətlə qarışiq səs sırasından ibarətdir. (89, 56–63)

“Kitabül-Ədvar” risaləsinin 7-ci fəslində Urməvi iki simli alətlərde çalmaq qaydaları haqqında danışır. Urməvi yazır: “Təcrübəli musiqiçilər, xüsusən məşğələlər nəticəsində müəyyən ustalıq və məharətə nail olmuş ifaçılar, barmaqlarının tez-tez bir notdan digərinə keçməsini təmin edən çevik hərəkətlərinə baxmayaraq, eyni zamanda bir simdə iki notu çala bilmirlər. Məhz buna görə bu ifanı asanlaşdırmaq üçün 2, 3 və daha çox simli alətlər ixtira olunmuşdur...” (89, 23b).

Müəllif izah edir ki, iki simli aləti kökləmək üçün musiqiçilər aşağı simin mütləq tonunu (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.

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, dəstanların adlarını təqdim edir.

Sonra Urməvi yazır ki, 1-ci simin mütləq bəm tonunun yüksək səslənməsi səbbab məsnə tonunun yuxarı səslənməsinə uyğundur. Səbbab bəm tonunun səslənməsi binsir mənsəyə, səbbab – məsləs tonunun səslənməsi binsir zirə, binsir məsləsin – mücənnəb səddə (5-ci simin), mütləq siminin səbbab həddə, səbbab məsnəsi – binsir həddə uyğundur.⁴³ Mütləq bəm tonunun və binsir 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 ustadları daurları “Şudud” adlandırırlar. Hər bir daurun öz əsası vardır ki, onun üzərində

⁴³ Burada səhv getmişdir: binsir məsləs mücənnəb səddə yox, zaid səddə və mütləq sim səbbab həddə yox, səbbab mənsəyə uyğundur. Görünür köçürücünün səhvidir.

qurulmuşdur. 12 daur vardır: Uşşaq, Nəva, Busəlik, Rast, İraq, İsfahan, Zirəfkənd, Büzürk, Zəngulə, Rəhavi, Hüseyni və Hicazi.

Uşşaq 1-ci daurdur, Nəva 14-cü, Busəlik 27-ci, Rast 40-ci, İraq 69-cu, İsfahan 44-cü, Zirəfkənd 59-cu, Büzürk 70-ci, Zəngulə 42-ci, Rəhavi 65-ci, Hüseyni 53-cü, Hicaz 54-cü daurdur. Adlarını çəkdiyimiz daurlar dissonansdır. Lakin bəzən onların köməyi ilə keçidlərdə zərif yönəltmələr yolu ilə melodiyalar (əsvat) yaratmaq mümkündür.

10-cu fəsl Urməvi məqamların paralelliyinə həsr etmişdir. O yazır ki, “Əgər sən silsilələri (daurları) diqqətlə nəzərdən keçirsən, görərsən ki, “Uşşaq”, “Nəva”, “Busəlik” vahid dauru təşkil edir. Doğrudan da, fərz etsək ki, “Nəva” re notundan başlanır, bu halda silsilənin pərdələri ilə “Uşşaq” məqamının pillələri uyğun gələcək. Əgər biz “Uşşaq”ı “Nəvanın” 7-ci tonundan və ya “Busəliyi” 6-ci tonundan başlasaq eyni nəticəyə gəlirik. Bu hal “Rast” və “Hüseyni” silsilələri ilə də baş verər, yəni əgər “Hüseyni”ni “Rastın” 2-ci tonundan başlasaq. Sonra Urməvi yazır ki, “Rəhavi”yə gəldikdə isə “Zəngulə”ni “Rəhavi”nın 2-ci tonundan başladığda onun tonları “Zəngulənin” 6-ci pilləsi ilə uyğun gəlir və bir notu sol tonu ilə fərqlənir. “İraq” “Zəngulə”dən bir tonla, yəni 2-ci tonla fərqlənir, belə ki, bu ton “İraq”da Cim, “Zəngulə”də isə D-dir. “Bütürk” “Zirəfkənd”in 2-ci tonundan başladığda “Zirəfkənd”的 daurları bir vahid daurda çəmləşir.

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

11-ci fəsil müğamların transpozisiyasına (intiqal-köçürüş) həsr olunmuşdur. Bu fəsildə Urməvi yazır ki, siz hər hansı bir dairəni istədiyiniz tondan başlaya bilərsiniz. Məsələn, “Uşşağı” Ba-re b notundan başlasanız o zaman re b, mi b, fa, sol b, lya b, si b, do və sair notlarına toxunacaqsınız. Bu halda deyirik ki, bu dairə öz yerində deyil, transpozisiya edilmişdir. Tonların sayı ilə cəmi 17 təbəqə⁴⁴ vardır. Birinci təbəqə do, ikinci fa, üçüncü si b, dördüncü mi b, beşinci – lya b və s., yəni təmiz kvartalar ilə yuxarı

⁴⁴ Təbəqəni Urməvi həm ton, pərdə, həm də registr mənasında işlədir.

istiqamətdə o qalxır və qalan təbəqələrin tonlarını göstərir. Urməvi risalədə 12 mügəmi 17 təbəqədə göstərən cədvəl təşkil edir.

“Kitabül-Ədvar”ın 13-cü fəsli orta əsr musiqi sənətinin mühüm nəzəri problemlərindən olan ritm nəzəriyyəsinə (“iqa”) həsr edilmişdir. Məlumdur ki, bu problemlə Urməviyə qədər Şərqiñ əl-Kindi, əl-Fərabi, İbn Sina və başqa alımları məşğul olmuş və onun funksional mahiyyətini, ritmik formullarını (mizan – üsul) və sair müəyyən etmişdilər.

Səfiyəddin öz risaləsində onların nəzəriyyəsini inkişaf etdirir və özünün ritm anlayışının tərifini təklif edir. “Kitabül-Ədvar”da o yazır: “Ritm aralarında müəyyən ölçülü zaman kəsikləri (əzminə) olan zərblərin (nəkra) məcmuudur. Bunlarda eyni ölçülü periodlar xüsusi qaydada yerləşdirilirlər. Zaman kəsiklərinin və periodların bərabərliyi insanın normal vəziyyətinin meyarı (mizan) kimi qavranılır”. (89, 41a)

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

Ritmin qısa izahından sonra Urməvi əruzun səbab, vətəd və fasılə kimi hissələri üzərində dayanır.

Bunu dərk etdikdə, o yazır: sən bilməlisən ki, bu sənətin ərəb ustادlarının altı növ geniş yayılmış ritmik silsilələri mövcuddur: 1. Birinci – ağır, 2. İkinci – ağır, 3. Xərif – ağır, 4. Rəməl, 5. Xərif rəməl və 6. Həzəc. Urməvi bunların hər birinin üzərində dayanaraq onları aydınlaşdırır.

Urməvinin bəzi əlyazmalarında alim, “Cahar-zərb” adlı ritm haqqında məlumat verir. Və yazır ki, bu ritm rübabda çalan Məhəmməd Şah adlı Azərbaycanlı tərəfindən yaradılmışdır. Britaniya müzeyində olan əlyazmadan istifadə edən d’Erlanjenin tədqiqatında deyilir ki, qeyri ərəb musiqiçiləri belə hesab edirlər

ki, bu ən ağır ritmdir. Hətta onlar ən ağır ritm kimi tanınan iki qat rəməldən iki dəfə uzun olduğunu göstərirlər.

Urməvi “Kitabül-Ədvar” risaləsinin 14-cü fəslini məqamların emosional təsirinə həsr etmişdir. Urməvi yazır ki, “hər bir şədd (yəni dəstgah və ya məqam) insanın qəlbinə xoş təsir etmək qüvvəsinə malikdir, lakin müxtəlif çür. Məsələn, onlardan bəziləri qüvvə və mərdlik aşılıyır və sevinc doğurur. Onlar üçdür Uşşaq, Busəlik, Nəva” (89, 48b). Müəllif bu məqamların türklərin, abbasilərin, zəncilərin və dağ sakinlərinin temperamentinə uyğun olduğunu qeyd edir.

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

Büzürk, Rəhavi, Zirəfkənd, Zəngulə və Hüseyni məqamları isə qüssə, kədər, üzgünlük hissələri aşayırlar.

D’Erlanjedə qeyd edilir ki, Hüseyni və Hicaz məqamlarının ifadə etdiyi kədər hissi müəyyən dərəcədə sevinc hissylə qarışdır.

Urməvi sonra bu fəsildə çox mühüm məsələyə – hər məqamin ona uyğun olan şeirlə əlaqələndirilməsinə toxunur.

Məsələn, Urməvi yazır, – əgər xanəndə Zirəfkənd məqamının ifası zamanı şadlıq vəziyyətini ifadə edən şeir söyləyərsə, bu səhv olar. Məsələn, o belə bir məzmunlu şeiri nümunə gətirir. “Axır ki, razılıq baş verdi, sevgililər birləşə bilərlər”. Bu məqamın təsiri doğrudan da bu şeirdə eks olunmuş məzmunu uyğun deyil.

Bu fəsildə müəllifin toxunduğu məsələlər Orta əsr musiqi risalələri üçün əmənəvi idi. Məsələn, Çami öz risaləsini məhz bu fəsillə məqamların emosional təsiri haqqında hissə ilə tamamlayır.

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

Sonra müəllif əsərin axırıncı on beşinci fəslinə keçir.

“Kitabül-Ədvar” risaləsinin son on beşinci faslı vacib və mühüm problemə həsr edilmişdir. Urməvi bu fəsli sadəcə olaraq “Musiqi təcrübəsinin başlanğıcı haqqında” adlandırır. Qeyd edək ki, d’Erlanjenin verdiyi şəhərlərdə də bu fəsil “Musiqi ifaçılığı haqqında” adlanırdı.

Səfiyəddin bu fəslı öyrənciyə, tələbəyə aid adı məsləhət, göstəriş cümləsi ilə başlayır. O yazır: “Siz mizrabın bir vurğusu ilə səbabların, vətədlərin və fasılələrin hər hərəkətini qeyd edə bilərsiniz... Özü də vurğu dairəvi olmalıdır, belə ki, hər səbabın “tə”si aşağı istiqamətdə, “nə”si isə yuxarı istiqamətdə vurulsun”. Sonra müəllif ifaçılığın üsullarını izah etmək məqsədi ilə ifa çəhətdən yüngül olan musiqi parçalarını, bir-birinin ardınca, dörd melodiyani nümunə gətirir.

Məlumdur ki, Səfiyəddin Urməvinin yaşadığı XIII əsrдə bizim bu gün işlətdiyimiz beş xəthli not yazılımı olmamışdır və o dövrün musiqisi də yazılı surətdə bizi gəlib çatmamışdır. Bəs onda Urməvinin “Kitabül-Ədvar”da verdiyi melodiyalar necə qeydə alınmış və hifz olunmuşdur? Əlbəttə ki, Urməvinin özünün içad 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 yazılı, rusların “Znamya”, “Kryuk” yazıları və müxtəlif xalqların tabulatura cədvəlləri məlumdur. Yaxın Şərq ölkələrində də bir çox alim not yazılışının müxtəlif üsul və qaydalarını irəli sürmüştür. Onlardan Xəlil ibn Əhmədi, Əl-Kindini, Mousilli İbrahimî, Əbulfərəc İsfahanını, Əbu Nəsr Fərəbin göstərmək olar. Lakin Səfiyəddin Urməvinin yaratdığı tabulatura daha mükəmməl və daha dəqiq hesab olunurdu və Yaxın Şərqdə XVI əsrə qədər bu not yazılışından istifadə edilirdi. Deməli, Azərbaycanda da ilk not yazılışını yaranan (XIII əsrдə) Səfiyəddin Urməvi olmuşdur. Urməvinin not yazılışının 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 hərfələri tərtibinin sırası ilə gələn işarərlə qeyd etmişdir. Onun not yazılışı əbcəd hərfərinin və riyazi rəqəmlərin əlaqələndirilməsi əsasında yaranmışdır. Əbcəd hesabında birinci hərf Əlif 1 rəqəmini, Bə iki rəqəmini, Cim 3 rəqəmini, Dal 4-ü, Hə 5-i, Va 6-i, Zin 7-i, Hi 8-i, Ta 9-u, Ya 10-u göstərirdi. On birdən sonra ya-ya

əlif, yəni ya əlif və sırə ilə o biri hərflər əlavə olunurdu. 21-dən başlayaraq Kafəlif 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 göstərir. Urməvinin cədvəli ilə tanış olan ifaçı bilirdi ki, məsələn melodiya "Novruz" məqamındadır, ölçüsü də, "Rəməl" bəhrindədir. Sonra alim səslə oxunan melodiyadan udda çalınan instrumental musiqi parçasının melodiyasını verirdi. Daha sonra isə o, oxunan mahni-nın mətnini, şeirini gətirir və verilən şeirin hər hecası altında hərflər və rəqəmlər ilə udun pərdələrini göstərir.

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

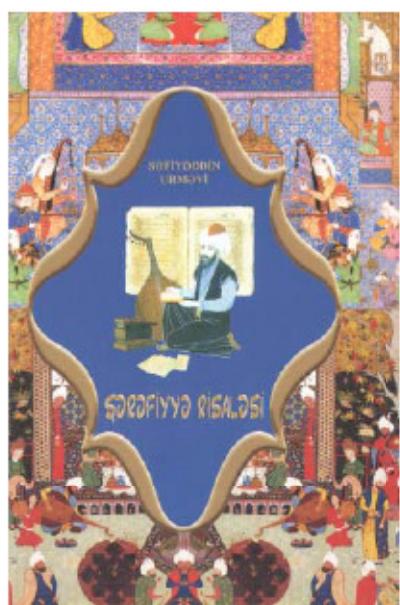
Urməvi melodiyalarının rəmzlərinin açılması ilə həm Qərbin, həm də Şərqi alımları məşğul olmuşlar. Onlardan ingilis alimi H.C.Farmeri, fransız alimi B.R.d'Erlanjeni, ərəb alımlarından Ədil əl-Bəkrini, Haşim Məhəmməd ər-Rəcəbi, bizim alımlardan Əfrasiyab Bədəlbəylini və özbək alimi N.R.Rəcəbovu göstərmək olar.

Bu sətirlərin müəllifi də Səfiyəddin Urməvinin melodiyalarının müasir not yazısına köçürülməsi üçün çox səy göstərərək alimin elə ilk melodiyası olan "Novruz" – "Rəməl"in açılmasını vermişdir.

Bununla da biz Səfiyəddin Urməvinin "Kitabül-Ədvar" risaləsinin Azərbaycanın musiqi nəzəriyyəsinin inkişafında oynadığı böyük rolü haqqında söhbəti bitirərək, alimin çox dəyərli ikinçi risaləsi olan "Şərəfiyyə"sinə keçirik.

XI fəsil

Səfiyəddin Urməvinin “Şərəfiyyə” risaləsi



Səfiyəddin Urməvinin ikinci risaləsi “Ər-risalei-əş-Şərəfiyyə fin nisab ət-təlifiyyə”, qısaca “Risalei-Şərəfiyyə” və ya elə “Şərəfiyyə” adlanır. Alim bu əsərini, 70-ci illərdə Təbriz şəhərində olarkən yazmış və istedadlı şagirdi Şərifəddin 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 müdriklerinin müəyyənləşdirdiyi əsaslar üzərində bəyan edir. Eyni zamanda onların əsərlərində və müasir alımlar tərəfindən yaradılmış əsərlərdə rast gəlmədiklərimi də bura əlavə etmişəm. Bu əsər “Hakimi-aləmin” kitabxanasının zənginləşdirilməsi namına yazılmışdır” (90, 2a). “Şərəfiyyə” risaləsi beş fəsildən ibarətdir. Müəllif fəsilləri bəhs adlandırmışdır. Bəzi müəlliflər onları səhbət kimi də tərcümə edirlər.

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

yətlərinə, ya da simlərin uzun-qısalığına görə əsaslanması, onların nisbətlərinin hesablama üsulu, intervalların konsonans və dissonanslara ayrılma üzrə təsnifatı kimi məsələlərdən danışır. Üçüncü fəsil də intervalların toplama əməlləri vasitəsilə yeni keyfiyyət alınması, intervallar vasitəsilə cinslər yaratmaq üsulu müəyyənləşdirilir. Dördüncü fəsil böyük intervallar təşkil edən kvarta cədvəlindəki növlərin tutduğu mövqelərdən, sistemlərdən, melodiyada seriya üsullarından və digər məsələlərdən danışır.

Beşinci fəsil ritm bəhsidir, həm də melodiya bəstələmək haqqındadır.

“Şərəfiyyə” risaləsinin ilk bəhsini səs məsələsinə həsr olunur. O elə belə də adlanır: “Səs (sövt) və bütün ona aid olanlar”⁴⁵

Urməvi “Şərəfiyyə”də həmin məsələyə, yəni səsə geniş yer verir. Başlangıçda biz onu digər alımların fikirlərinə, bəzi hallarda şübhəylə yanaşdığını, onlarla razılaşmadığını görürük. Risalədəki bu ilk bəhsini 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 yoğrulan cisimlər, deşilib keçilən sıyıq mayelər, habelə, heç bir müqavimət göstərmədən ilk zərbənin müqavimətində yenələn cisimlər. Yuxarıda göstərdiyimiz hər üç halda zərbə zamanı səs çıxmır. (90, 3a)

Sonra o deyir: “Başqa hallarda zərbə almış cisim ona tab edir, içində çəkilmir, içində buraxmir, habelə təkan istiqamətinə yönəlmir. Bu elə hallarda olur ki, cisim-bərkdir, və onunla toqquşan cismi möhkəmlik cəhətdən üstələyir. Belə halda bu toqquşmadan səs çıxır. Və sonra:

Zərbə – bərk cismin öz hərəkəti nəticəsində doğan təzyiq göstərdiyi başqa cisimlərlə toqquşmasıdır. Sonra qeyd olunur ki,

⁴⁵ “Şərəfiyyə”nin əlimizdə olan əlyazmasının fotosurətinin bəzi səhifələri qüsurlu olduğundan (yəni nöqtələrin düşməsi, bəzi yerlərdə isə rənglərin qarışması üzündən) risalənin araşdırılması da bəzi ixtisarlarla verilib. Ona görə o yerlərdə d’Erlangenin, bəzən də Karra de Vonun fransız dilinə etdikləri tərcümələrindən istifadə edilib. Lakin bu əlyazmanın əsas məziyyəti, böyük əhəmiyyəti və dəyəri ondadır ki, bu, Səfiyəddin Urməvinin özünü əlyazmasıdır.

“hava öz-özlüyündə qamçıyla qamçılanan zaman səsin yaradıcısı ola bilər”.

İkinçi bənddə Urməvi əl-Fərabinin yuxarıda gətirdiyimiz fikirlərdən yaranmış bəzi şübhələrini göstərir. Məsələn, o aşağıdakı fikri gətirir: “Bütün bu hallarda həmin cisimlərə vurulan heç bir zərbə 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”. Urməvi iddia edir ki, digər tərəfdən cismin zərbə zamanı sınmazı, zərbənin öz içindən buraxması, başqa cismin həmləsiylə dəyişməsi, yaxud yox olması, səsin mövcudluğu və qeyni-mövcudluğu baxımından vacib və kifayət dərəcəli şərt sayla bilməz.

Urməvi qeyd edir: “Hansi bir səbəbdənsə bir cisim başqasıyla toqquşursa, 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 sınarsa, 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 çıxa bilər. Məsələn, parçanın cirilması zamanı çıxan səs bu qəbildəndir” (90, 3a).

Müəllif davam edir: “Cisim sınmaya da bilər, öz içindən heç nəyi buraxmaya da, yerini dəyişməyə də bilər və bununla bərabər bütün burlarsız müqavimət göstərə və səs çıxarda bilər”.

Urməvi əl-Fərabinin aşağıdakı tərifini göstərir: Bir möhkəm cismin başqasıyla təması nəticəsində onun özündən təkan yaranır”. Bu tərifi Urməvi əl-Fərabinin öz fikriylə təkzib edir. “Hava özü də qamçıyla qamçılanan zaman səs çıxarda bilər...” (90, 3a).

Urməvi belə deyir: “Səs yalnız havadan çıxmır. O vuran cisimdən də, yəni yuxarıdakı misalı götürsək qamçıdan da yaranır. Bəzən müxtəlif səmtlərdən gələn hava axınları da toqquşa və səs çıxara bilərlər. O ki, qaldı təkanın hərəkətin nəticəsi olması şərti,

bu ançaq tavtologiya – söz oyunudur. Başqa çür desək, səsin yaradıcısı və toxunularaq səs yaradan cismin haqqında ayrı şəkildə təkrarıdır”. (90, 3b)

Urməvinin rəyincə səsin yaranmasının səbəbi onun bilavasitə yaxınlığında olan havanın sıxlamasıdır: bir hava titrəyişi başqasına təsir edir və bir-birinə ötürülə-ötürülə ehtizaza gəlmış hava nəhayət eşitmə üzvlərinə çatır. Məhz o vaxt biz səsi eşidirik. Səsin hardan gəlməsindən asılı olmayaraq biz onu eşidirik. Bu havanın sirkulyar və dairəvi dalğalarının nəticəsidir. Eyniyələ axmaz suya daş atarkən onun üzərində gördüyüümüz 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 lazımlı vaxt haqqında məlumat verir. Alim yazır ki, “bunu dərk etmək üçün yerə paz vuran adamın əlini müşayiət etmək yetər. Görəcəksiniz ki, zərbədən sonra əl havaya qalxıb və yalnız bu zaman səs sizin qulağınıza çatır. Əlbəttə sizinlə onun arasındaki məsafə çox böyük olmamalıdır ki, səs sizin qulağınıza çata bilsin. Əgər məsafə qıсадırsa, 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”. (90, 3b)

Alimin dediyi kimi onların hər ikisi təldən ibarət çütləşmiş simlərdir. Aydındır 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.

Risalənin dördüncü bəndində Urməvi yazır ki, toqquşan cisimlər nə qədər möhkəmdirlərsə çıxan səs də daha aydın və kəskindir, və əksinə. O, Fərabinin fikrini gətirir: Bir cismin o birinə dəyən zərbəsi nə qədər güclüdürse, səs də o qədər aydınlaşır, zərbə nə qədər zəifdirsə bundan çıxan səs də bir o qədər boğuqdur.

Alim qeyd edir ki, Əbu Nəsr əl-Fərabi istisnası olmayan mütləq bir qanun müəyyənləşdirə bilməyib. Urməvi qeyd edir ki, əgər belə olmasayı bir simli alətin müxtəlif kəskinliyi və yüksəkliyi malik olan pərdələrindən bu və ya digər dərəcədə dəqiq

güçü etibarilə müxtəlif zərbələr vurmaqla tonlar almaq mümkün olardı. Əslində isə, bu məlum olduğu kimi qeyri-mümkündür.

Alim tamamilə doğru olaraq göstərir ki, zərbə güclüdürsə səs daha yüksək yox, daha intensiv çıxır. Və əksinə, zərbə zəifsə, səs daha boğuş yox, daha yavaş çıxır.

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

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

“Musiqi sədası – müəyyən vaxt ərzində yarandığı cisimdən çıxan sadəcə səsdır”. (90, 4a)

Şeyx “Əbu Əli Ər-Rəis” musiqi sədasını başqa çür təyin edir: “Səda müəyyən vaxt davam edən müəyyən yüksəkliyi olan səsdır”.

Başqaları sədanın tərifinə “Xoş təsir bağışlamaq” anlayışını da əlavə edirlər. Urməvi özü sədanın tərifini belə verir: “Səda mətəriyadır, onun forması kəskinlik və yüksəklikdir. Bunlar ayrılmaz vəhdətdirlər. Kəskinlik və yüksəklik ümumiyyətlə, sədanın xüsusiyyətləridir. Bundan başqa səda möhkəm zəmin üzərində dərtilib aparılan 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, ya hər ikisinin möhkəmliyinə uyğundur və onların ehtiyacına münasib şəkildə yaranan səs, heç də həmişə musiqi sədası olmur. Deməli musiqi sədasının və ümumiyyətlə hər hansı səsin məxsus çəhəti olan başqa bir keyfiyyəti tapmaq lazımdır. Bu keyfiyyət aşağıdakı tərifdən doğa bilməz: “Sədaya təbii xoş meyl duyulması vacibdir”. Axi bəzən elə olur ki, qulağımız xoş gəlməyən səsi bəyənmir, amma bu səs hər halda yenə də musiqi sədası olaraq qalır”. (90, 4a)

Altıncı bəndi Urməvi belə bir fikirlə başlayır:

“Tutaq ki, iki səda var, onlar ya bərabərdir, ya da biri yüksək digəri aşağıdır. Əgər biz bu iki sədanın müxtəlif səviyyələrini duyuruqsa, əgər dılleyərkən dəqiqi qulaq onların bərabərliyini, yaxud birinin digərindən yarım ton, üçdə bir, ya dörddə bir ton, ya mümkün olan nisbətlərin hər hansı başqası qədər üstünlüyünü müəyyənləşdirirsə, onda deməli söhbət iki musiqi tonundan gedə bilər”. (90, 4a)

Beləliklə, aydın olur ki, kəskinlik və yüksəklik səda və ton arasında spesifik fərqləndirmə vasitəsi deyil, bizim qarşıya qoymuşuz 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.

Yedinci bənddə Urməvi “Kitabül-Ədvar”ın birinci fəslində bəhs etdiyi – sədanın yüksəkliyinin və kəskinliyinin səbəblərini şərh edir. O yazar: “Simin uzunluğunun, habelə yoğunluğunun gərilməsinin sədanın yüksəkliyinə çox təsiri var. Söhbət nəfəsli alətlərdən gedirsa deşiklərin böyüklüyü, sədanın yüksəkliyinə təsir göstərir. Tütək kəsiyinin diametri və habelə havanın çıxdığı deşiklər arasındaki məsafə və ifaçının dodaqlarına qədər olan məsafə də sədanın yüksəkliyinə təsir edir. Kəskinliyin səbəbləri isə bunun əksinədir”. (90, 4b)

Urməvi qeyd edir ki, bəzən nisbətən nazik və gödək simdən alınan səs daha uzun və yoğun simdən alınan səsə nisbətən aşağıdır. Buna səbəb ikinci, uzun simin daha artıq gəriliməsi və gödək simin nisbətən boş dərtılmasıdır. Buna baxmayaraq, tamamilə aydınlaşdır ki, nazik və gödək sim yüksək səslər çıxarmaq üçün daha yararlıdır”. (90, 4b)

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

Doqquzuncu bənddə alim nəfəslə alətlərdən alınan səslərə qayıdır. "Nəfəslə alətlərə birdən-birə kəskin şəkildə hava dolanda bu hava alətin içindəki divarlara toxunur, sonra yoluna davam edir, ta onacan ki, qarşidan gələn hava axını ilə toqquşur, əks təkan alır, geri çəkilir və çəkildikcə özü də təzyiq göstərir, itələyir, spiral üzrə hərlənir. Hava bax beləcə gah yığılıb, gah genişlənərək səs çıxarı". (90, 5a)

Risalənin 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. Hərəkət səbəbi olan zərbə simlə kontakt bitəndən sonra da havada bu təkanlar da davam edirlər. Bu zaman səs yayılır. Get-gedə təkanlar da zəifləyir və səs də yoxa çıxır". (90, 5a)

On birinci bənd aşağıdakı cümləylə başlanır, "Səslərin bir neçə növ mövçudluğu vasitələri var, məhz bununla onlar aydın, ya tutqun, kəskin ya məlahətli, gur ya zəif olurlar". Alim qeyd edir ki, səslər tıntın adamin danışlığında olduğu kimidirsə, deməli dodaqlar kip bağlıdır, hava bir qədər ağızdan və bir qədər də burunun pərdələrindən çıxır. Səsin əsas xüsusiyyəti kəskinlik və yüksəlikdir ki, yalnız bununla bir not başqasından, bir səs digərindən fərqlənir.

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

Urməvinin qeyd etdiyi başqa bir çəhət – ümumiyyətlə, bütün səslərə aid olan xüsusiyyətlər – fonemlərdə musiqi yaratmaqdır. Fonemlər bir-biriylə uzlaşaraq müəyyən ideyaların ifadəsi olan sözləri təşkil edirlər. Onların arasında notu xoşagelməz edənlər də var. Məsələn, Qa, Da, Ayn, Hayn, Sad, Dad, Xaf (boğaz səsi). Ələlxüsus da bunları 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 orjinalla müqayisə etdiğdə, deməliyik ki, bu mətn müəyyən şərhlərlə verilib. Belə ki, nəzərdən keçirdiyimiz birinci fəsil haqqında fransız alimi yazır: “Birinci fəsli diqqətəlayiq saydıq. Əl-Fərabiylə diskussiya maraqlıdır və filosofun xeyrinə deyil. Alim kimi Fərabiya çatmasa da Urməvi faktlarla, diqqətli münasibətiylə ondan üstündür. Musiqi tarixindəki bu kiçik münaqışın öz mənası var. O göstərir ki, bizim zamanın bu qədər fəxr etdiyi elmi üsulların reformasının mahiyyəti nədən ibarətmüş. Fərəstunun məşhur davamçısı (Yəni əl-Fərabi – Z.S.) müşahidələrə əsaslanmayan təriflər verir”. (191, 279)

Karra de Vo Urməviyə bir qədər yuxarıdan aşağıya baxır və deyir ki, xəlifənin yanında sadə bir ud çalan (Səfiyəddin – Z.S.) onu (əl-Fərabini – Z.S.) təkzib edə bilər. Sxolastika və Bekon arasında nə qədər böyük bir fərq! (191, 279)

Beləliklə, Səfiyəddin 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 alımların əsərlərində araşdırılmışdır. Lakin səsi onun yaranmağının fiziki qanunlarıyla əlaqədə tədqiq edən, öz müşahidləri və biliklərinə əsaslanaraq sələfləri ilə mübahisəyə girişən Urməvi fizik kimi onları üstləyir. 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 çıxarıır, bu səsin yüksəkliyi cismin təbiətindən asılıdır, amma çıxan səs – ehtizazdır, titrəyişdir, musiqi sədasi deyil”.

Urməvinin verdiyi tərifə görə musiqi sədasi elə bir səsdır ki, onun yüksəkliyini yalnız başqa bir səsin yüksəkliyi ilə müqayisədə

ölçmək olur. Bu şərtlərsiz heç bir səs musiqi kompozisiyanın fənni ola bilməz.

Gördiyümüz kimi, Urməvi əl-Fərabinin bəhs etdiyi bir məsələylə – səsin mütləq yüksəkliyi ilə razılaşmırı. 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 enməsini yüksək və yuxarı tonların müqayisəsiylə müəyyənləşdirirdi. Urməvinin bu qeydi tamamilə doğrudur və fizika qanunlarına uyğundur.

Musiqi elminin fizikanın səslər nəzəriyyəsindən əzx etdiyi və böyük alim Səfiyəddin Urməvinin risaləsində araşdırılan problemlər bunlardır.

Əsərin ikinci bəhsini 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 edir.

Urməvi bu bəhsdə intervalların kəmiyyət müqayisəsi sisteminin yiğcam ifadəsini verir.

O yazar 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 nisbətdə yerləşəcəklər:

- 1) Bərabərlik nisbəti,
- 2) Bərabərlik və hissənin nisbəti,
- 3) Bərabərlik və bir neçə hissənin nisbəti,
- 4) İkili kvadratın nisbəti,
- 5) İkili və hissənin nisbəti,
- 6) İkilinin 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 təsəvvür 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 alırıq.

- $5=3+2/3$ 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 külli sidir, cəmidir, 16 = külli və hissənin, 17 = külli 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 ilaxir nisbətidir. Urməvi deyir ki, bütün bu nisbət dərəcələri, külli miqdarda variatlardan ibarət cins təşkil edir.⁴⁶

Natamam hissələr nisbəti sırasında alim 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.

⁴⁶ Cins üç müxtəlif intervalda olan səsin məcmuudur.

Daha sonra Urməvi yazar 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.

Küllinin 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.

Urməvi 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 yazar: "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 qısaldırması mütləq kəskinliyin artmasına gətirib çıxarır, simin əks etdirə biləcəyi ən aşağı ton isə sərbəst sim vasitəsilə, yəni simin tam uzunluqda açılması zamanı səslənir.

Simi $1/3$, $1/4$ yarşıya qədər qısaltıldıqda 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". (90, 56a)

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 eks etdirdiyi ton həmin simin iki dəfə qısa tarımı nəticəsində eks etdirdiyi tondan iki dəfə aşağı səslənəcək. O, 3/4 simlə 1+1/3 (4/3) nisbətində olacaq. Belə ki, bu tonların arasındaki nisbət simin onlara uyğun müxtəlif uzunluğundan aslidir.



“Şərifîyyə” risaləsi, v.5b. S.Urməvinin əlyazması.

Urməvi risaləsinin 8-ci bəndində belə fərziyyə irəli sürürlər: “Fərz edək ki, kəskinliyi və yüksəkliyi müxtəlif dərəcəli olan tonlar, nisbətləri müəyyən etmək üçün olan məfhumdur, 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 bunnlardan belə nəticə çıxarmaq olar ki, nəfis, ahəngdar qavramaq və münasib melodiyani yaratmaq üçün müxtəlif kəskinlik və yüksəkliyə malik tonları uzlaşdırmaq kifayət deyil, yalnız nəcib ahəng nisbətində olan tonlar uzlaşırlar. Urməvi qeyd edir ki, insan qəlbini bu tonlara meyl edir, onları qəbul edir, onlardan həzz alır, onları arzulayırlar, hərçənd ki, eyni dərəcədə biçimsiz nisbətləri qeyzlə rədd edərək, zehni narazılıq və təfəkkür iztirablarının acısını çəkir”. (90, v. 55b)

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

“Kompozisiya dedikdə, Urməvi arasında kəskinlik və yüksəklik müxtəlifiyi ilə fərqlənən iki və daha artıq tonların ahəngdarlığını nəzərdə tutur. Əgər onlar tam oxşardırlarsa, yəni eyni yüksəklikdədirlerse, 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.

Urməvinin yazdığınına görə, Fərabinin dörddən az olmamaq şərtilə 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 surətdə bir-birini rədd edə bilər. Deməli, həməhəng və qeyri həməhəng intervallar vardır. Qrupları da belə təsnif etmək olar.

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

Urməviyə 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 bais 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 məmənuniyyət 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 gəlirsə, Urməvi qeyd edir ki, o zaman heç bir uyumluq, ahəngdarlıq hissinə nail olmaq mümkün deyil. Baxmayaraq ki, hər bir interval öz-özlüyündə həmahəngdir, ahəngdardır. Urməvi 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 qəlbini bu tənasübün qarvanılmasında 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 alim 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 uzunuşa gəlib çıxməq 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 müsiqici də cətin 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 artırılmışdır. Doğrudan da, insan səsi ən aşağı tondan ən yuxarıya təxliyə etməyə çalışıqdə, 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 qanuna uyğunluqları dərk etməyən musiqi ifaçılığı ilə məşğul olan insanlara rast gəlmək olar.

Urməvi göstərir ki, simli və ya nəfəslə alətlərdə bu hədd ton ən alçaq tonun dördüncü təkərədir. Bu haqda Şeyx-əl-Fərabi öz risaləsində məlumat verərək, onun ixtiraçısının İbn-əl-Əhvəs 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 bölmək və bu hissələri yuxarıdan M-dən başlayaraq qeyd edir:

Simin belə bölünmə üsulu qədimlərə məxsusdur.

Tamamilə aydınlaşdır 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.

Risalənin 16–17-ci bəndlərində alim 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 sırə mənfi səbəblər üzündən, məsələn kobud və xırılılı səs, melodiyanın pis şəraitdə səslənməsi nəticəsində baş verir.

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 “təmin 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.

Nisbəti 1+1/8-ə bərabər olan interval, eyni zamanda tanını 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. Tomun 12/4-nin də xüsusi ismi var. O, zəiflədilmə intervalı adlanır. Müəllif qeyd edir ki, fürsət düşən kimi onların nə üçün belə adlandırılmasını aydınlaşdırmağa çalışacaq.

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

Urməvi 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 qarışq intervallar (modullaşma intervalları) adlanır.

Qarışq intervallar öz növbəsində, böyük, orta, kiçik interval-lara bölünür. Böyük qarışq intervallar üçdür: $1+1/4$, $1+1/5$ və $1+1/6$ nisbətli.

Orta intervalların da sayı üçdür: $1+1/7$, $1+1/8$, $1+1/9$. Kiçik qarışq intervallar isə öz-özlüyündə böyük, orta və kiçik interval-lara bölünür.

Lakin biz bunların üzərində xüsusi dayanmayaraq 23 bəndə keçirik.

Bu bənddə müəllif deyir ki, musiqi ustadlarına gəldikdə, onlar təcrübədə yalnız üç qarışq intervallarla tanışdırırlar, $1+1/8$ ($9/8$) onlardan ən böyüydür. $1+1/13$ ($14/13$) orta, “fədlah” (limma), $256/243$ isə ən kiçiyidir. Gur (təmtəraqlı) melodiyalar, məhz bu üç intervalın əsasında bəstələnir. Qarışq intervallar, qavrama qabiliyyəti cəhətdən zahirən oxşardır. Belə ki, ifaçılıq sənətinin ustadları 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 qarışq interval-lar əvəzinə istifadə edirlər. Fədlah bütün kiçik intervalları əvəz edir, $258/243$ işlənir.

Səfiyəddin Urməvinin “Şərifiyə” risaləsinin üçüncü bəhsini intervalların birinin o birinə əlavə olunması, birinin digərindən çıxılması və orta intervalların köməyi ilə cinslər⁴⁷ yaratmaq üsul-ları haqqındadır.

Risalənin bu bəhsini 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”. (90, 10a)

Misal üçün Urməvi eyni nisbətli iki interval götürür. Simin bütün uzunluğu boyu verilmiş nisbətlər üzrə bölgüsünü keçirir.

⁴⁷ Fərabinin əsərlərində janr mənasında işlənir. D’Erlanje də cinsləri həmin mənada işlədir.

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 böltürük 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, beşinciyyə və s. əlavə etmək istəsək, eynilə hərəkət edəcəyik.

Beləliklə əməliyyat davam etdirilir və lazımi cinslər alınır. Gələcək əməliyyatla və alınacaq cinslərlə maraqlananlar Z. Səfərovanın “S.Urməvi” (B., 1995) və “Azərbaycanın musiqi elmi” (B., 2006) kitablarına müraciət edə bilərlər.

Risalənin 4-cü bəhsində böyük intervallar təşkil edən kvarta cədvəlindəki növlərin tutduqları mövqelərdən, onlara verilən adlardan, sistemlərdən və onların tərkibindən, ud alətində simlərin köklənməsi və onlarda çalınan dairələrdən, melodiyada modulyasiya yaradan notların seriyasından və onların üsullarından danışılır.

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

Bütün bunlar və sadaladığımız məsələlər “Səfiyəddin Urməvi” kitabının həmin fəslində araşdırılır.

Sonuncu beşinci fəsildə Urməvi ritm məsələsinə toxunur. Birinci ağır, İkinci ağır, Xərif-agır, Rəməl, Xərif-rəməl, Həzəc, İkiqat rəməl, Fahiti silsilələrinin xüsusiyyətləri göstərilir və onların nisbət münasibətləri verilir.

Beşinci bəhsin yeddinci bəndində isə Urməvi musiqi ifacılıq sənətinə necə başlamaq haqqında danışır və deyir ki, biz ifa üçün asan olan bir neçə melodik kompozisiya götürək. Tələbə isə son-

ralar öz alətində daha mürəkkəb əsərlər çalmağı öyrənər. Biz bir sim üzərində o vaxta qədər məşq edəcəyik ki, tələbənin əli asanlıqla bir boş simdən digərinə keçsin. Simə vuraraq tənə kimi ağır səbabları tələffüz edəcəyik.

Simə vurulan hər mizrab dilin damağa vurulmuş hərəkətinə uyğun hərəkət olacaq. Biz fikir verməliyik ki, hər “tənə”nin “tə” sillabı mizrabin aşağı enməsinə uyğun gəlsin.

Əgər biz mizrabin aşağıya olan hərəkəti ilə “nə” sillabını tələffüz etməyə çalışsaq, o halda biz çox tez onu yuxarı qaldırmağa məcbur olacaqıq.

Deməli, birinci simin kəsiyi 2 hissəyə bölünməlidir, bu halda simə qayıtməq olacaq, eks təqdirdə hərəkət çox tez baş verəcək.

Beləliklə, “tə” sillabını mizrabin aşağı salınmasına, “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 mizrabı saxlamaq üsulunu öyrənəcək onları bir neçə üsulla saxlamaq olar. Göstərdiyimiz bölgülərin notları altı müxtəlif üsulla sərbəst simin notları ilə uzaşır. Bu 6 uzaşma üsulu 6 qayda adlanır. Bu 6 qaydadan hər birinə uyğun birləşmələr aşağıdakılardır:

- I. Qalıq bölgüsü və qədim orta barmaq bölgüsünün uzaşması;
- II. Köməkçi bölgü və qədim orta barmaq bölgüsünün uzaşması;
- III. Köməkçi bölgü və fars orta barmağının bölgüsünün uzaşması;
- IV. Şəhadət barmağı bölgüsü və qədim orta barmağın bölgüsünün birləşməsi;
- V. Şəhadət barmağı və fars orta barmağı notlarının uzaşması.

Urməvi göstərir ki, notlara şəhadət barmağı və sərbəst simlərin notlarını əlavə edirlər, sonuncular çəçələ barmağın bölgü notları rolunu oynayırlar. Müəllif deyir ki, 6 qayda məhz bunlardır, qədimdə onları ”6 şəhadət” adlandırırdılar.

Risalənin sonunda Səfiyəddin Urməvi “Kitabül-Ədvar”ın axırında göstərdiyi dördüncü melodiyani tələbə ilə məşq etmək

məqsədi ilə təqdim edir. Bu, “Ağır birinci mütləq” adlanan qədim ritmdə yazılmış və doqquz cümlədən ibarət melodiyadır. 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 edir. Məqamın və ritmin adı melodianın hərəkətini, inkişafını və ölçüsünü göstərir. Bu melodiya artıq “Kitabül-Ədvar”da verilib açıqlandığına görə burada biz onu təkrar təqdim etməyi lazımlı bilmədik.

Səfiyəddin Urməvinin musiqidə nisbətlik, ahənglik, harmoniya, uyumluq haqqında böyük konsepsiyası ilə “Şərifiyə” rısaləsində tanış olduq və mümkün olduğu qədər onu araşdırıldıq. Musiqidə böyük tənasüblük, ahənglik carçası olan Urməvi bu konsepsiyani ardıcıl olaraq Şərq musiqisinin tərkib hissələri olan, öncə səs kateqoriyasında, sonra intervalların nisbətində, daha sonra onlardan yaranan cinslərdə və nəhayət cinslərdən əmələ gələn dairələrdə, məqam sisilərlərdə, ritm nəzəriyyəsində açıqlayır. Alim o dövrün mükəmməl aləti olan udun simlərində bu tənasüblüyü göstərir və bu alətdə bəstələnən “kompozisiyaları”, musiqi parçalarını təqdim edir. Bu göstərdiyimiz hissələrin hər birində Urməvinin irəli sürdüyü müddəalar, fikirlər, axtarışlar, tapıntılar, nəzəri açıqlamalar yenidir, orjinaldır, qiymətlidir, biz bunlara ondan əvvəlki alımlardə rast gəlmirik, sonrakı alımlar isə onları davam etdirməyə çalışmışlar. Bu da Səfiyəddin Urməvinin büyük nəzətiyyəçi alım olduğunu bir daha nümayiş etdirir.

Urmıyalı Səfiyəddinin həyat və yaradıcılığını, elmi ırsını xronoloji sürətdə izlədikdə və araşdırıldığda belə nəticəyə gəlirsən ki, XIII əsrдə yaxın Şərqiñ musiqi ələmində 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. Çünkü bunun üçün Urməvinin ifasının nə lent yazıları var (ola da bilməzdidi, çünkü o dövrдə bu texniki nailiyyət olmamışdı), nə də yazılı musiqi əsərləri və şeirləri qalmamışdır (bir necə not yazısı istisna olmaqla).

Lakin Səfiyəddin Urməvinin böyük və qiymətli elmi irsi qalmışdır, onun ixtira etdiyi “Mügni” və “Nüzhe” alətlərinin həm şəkli, həm də quruluşunun təsviri vardır. Əlbəttə, bu alətlərin bərpası, mümkündür və maraqlıdır. (Artıq qeyd edək ki, “Nüzhe” aləti bərpa olunmuşdur). Alimin elmi irsinə gəldikdə isə etiraf etməliyik ki, Azərbaycanda, eləcə də ümumiyyətlə musiqi elmində Səfiyəddin Urməvinin qiymətli elmi irsi indiyə qədər çox az nəşr edilmiş və görünür elə ona görə də tam təhlil və tədqiq edilməmişdir. (Əvvəldə göstərdiyimiz cüzi miqdarda nəşrlər istisna olmaq şərti ilə). Urməvinin əsərləri yalnız surətlər şəklində dönyanın müxtəlif kitabxanalarında, fondlarında saxlanılır. Azərbaycanda da “Kitabül-Ədvar” risaləsinin əlyazmasının foto-surəti var. Bu foto-surəti qırxinci illərdə Üzeyir Hacıbəyli Bakıya gətirmişdir.

Səfiyəddin Urməvinin əsərlərinin əldə edilməsi, bu əlyazmaların oxunması, tərcümə edilməsi, həm də dərk edilməsi, şübhəsiz, asan iş deyil, elə bu səbəblərə görə onun elmi irsi bu günə qədər çox az tədqiq edilmişdir.

Qeyd etdiyimiz kimi, Urməvinin elmi əsərlərinə Qərbin və Şərqiň böyük alımları şərhlər yazmışlar. Alimin elmi irsinə öyrənməyi davam etdirmək üçün bu şərhlərin bir yerə toplanması, tərcüməsi, tədqiqi çox vacibdir.

Biz bu araşdırmadada həm “Kitabül-Ədvarın”, həm də “Şərəfiyyə”nin təhlilində alimin özünün mətninə bilə-bilə çox yer vermişik. Bu da oxucuları alimin özünün üslubu ilə, onun bitkinliyi, risalələrinin mükəmməlliyi, məntiqliyi, ardıcılılığı, həmahəngliyi ilə tanış etmək məqsədini güdürdü. Ərəb dilinin mütəxəssisləri haqlı olaraq onun üslubunun və sintaksisinin xüsusiyyətini qeyd edirlər. Əlimizdə olan “Şərəfiyyə” risaləsinin əlyazmasının böyük dəyəri həm də ondadır ki, bu, böyük alimin özünün əlyazmasıdır.

Urməvi musiqinin nəzəri problemlərini elmi əsaslar üzrə dərindən işləyib qurmuşdur. Onun elmi axtarışları və ilk növbədə muğamların funksional mahiyyətinin və ümumən muğamat qaydalarının təhlili və tədqiqi işindəki elmi-nəzəri nəticələri indi də öz əhəmiyyətini itirməmişdir. Musiqidə harmoniya, uyumluluq

carçısı olan Səfiyəddin Urməvinin humanist estetikası XIII əsrдə bütün Yaxın və Orta Şərqi musiqi sənətinin inkişafında önemli rol oynadı.

Səfiyəddin Urməvinin elmi ırsınə yaxşı bələd olan Üzeyir bəy Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında, xüsusilə də məqam sistemi nəzəriyyəsində, onun “Kitabül-Ədvar” əsərinin təsiri böyükdür.⁴⁸ Üzeyir bəyin xalq musiqisinin əsasları kitabı qaldırılan və həll edilən məsələlərə görə, həm də quruluşuna görə “Kitabül-Ədvar” risaləsinə yaxındır. Bu əsər Urməvinin risaləsinin elmi müddəalarını yeni dövrдə, müasir Azərbaycan musiqi elminin tələblərinə cavab verən səviyyədə davam etdirmişdir. Ona görə də “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” ni biz yeni dövrün risalesi adlandırıraq.

Səfiyəddin Urməvinin zəngin yaradıcılığı, onun elmi ixtiraları Azərbaycan musiqişunaslığının təməlini qoymuş, onun qiymətli ırsını təşkil etmişdir. Urmiyəli Səfiyəddinin elmi ırsı eyni zamanda yalnız Azərbaycanın deyil, Orta və Yaxın Şərqi nəzəriyyəsinin və mədəniyyətinin inkişafında mühüm dövrdür. Səfiyəddin Urməvinin qoyduğu elmi ırs Şərqi musiqişunasları və eyni zamanda Azərbaycan musiqişunasları üçün böyük nəzəriyyə məktəbi olduğuna görə bu ırsı nəşr etdirmək, gələcək nəsillərin istifadəsinə vermək Şərqi, o cümlədən Azərbaycan musiqişunaslığının ən ümdə və təxirəsalınmaz vəzifələrindəndir.

⁴⁸ Bu barədə bax: Z.Səfərovanın “S.Urməvinin və Ü.Hacıbəylinin elmi əsərlərində muğam-məqam sistemləri” məruzəsinə. “Muğam aləmi” II Beynəlxalq elmi simpoziumunun materialları. Bakı, 2011.

DÖRDÜNCÜ BÖLMƏ

XIV–XV ƏSRLƏRDƏ AZƏRBAYCANIN MUSIQİSİ VƏ ELMİ. ƏBDÜLQADİR MARAĞAI

XII fəsil

Əbdülpadır Marağainin dövrü, həyatı və elmi irlisinin icmali

Şərqi qüdrətli simalarından XIV–XV əsrin böyük musiqişü-nas alimi, bəstəkarı, şairi, ifaçısı, xəttatı, Səfiyəddin Urməvi məktəbinin davamçısı Əbdülpadır Marağai olmuşdur. Biz alimin həyatı, dövrü, elmə gətirdiyi yeniliklər, musiqisi və şeirlərini təhlil və tədqiq edəcəyik.

Azərbaycan əslər boyunca təbiətin ona baxış etdiyi zənginlikləri ilə yadelli işgalçıları özünə cəlb etmişdir. XIV–XV əslərdə Əbdülpadır Marağainin yaşadığı dövrə alimin həyatı iki yadelli sülalənin – Cəlairilərin və Teymurilərin dövründə keçmişdir. Cəlairilərin hökmranlığı 1336–1431-ci ilə qədər sürmüdüd. Onlar monqol əsilli, yalnız türkləşmiş, sünni, dilləri türkçə olan sülalə idi. Mərkəz şəhərləri Bağdad, bəzən də Təbriz olmuşdu. Əbdülpadır Marağainin keşməkeşli həyatı Marağa, Təbriz, Bağdad, Səmərqənd və Herat şəhərlərində keçmişdir. Bu gün bu şəhərlər İran, İraq, Özbəkistan, Əfqanistan ölkələrinin ərazisində yerləşir. Bu şəhərlərdən başqa, Əbdülpadırın Şirazda, Misirdə və Bursada olduğu təxmin edilir, lakin bu fərziyyələr təsdiq və sübut edilməmişdir.

Əbdülpadır Marağai Cənubi Azərbaycanın o vaxtlar elm ocağı olan, böyük alim Nəsirəddin Tusinin observatoriyası yerləşən və bir sira 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 götürmüştü.



Əbdülcadir Marağai (1353–1435)

Əbdülcadirin atası Qiyasəddin Mövlana Qeybi Marağa şəhərinin tanınmış müsiqiçi alımlarından və hörmətli kişilərindən olmuşdu. Əbdülcadirə verilən “İbn Qeybi” adı elə atasının ləqəbindən irəli gəlmışdı. Əbdülcadirin savadlı müsiqiçi kimi böyüməsində və müxtəlif sahələrdə mükəmməl bilik almışında atasının böyük zəhməti olmuşdu. Marağainin istedadlı müsiqiçi kimi şöhrəti hələ gənc ikən bütün Azərbaycana və onun hüdudlarından

çox uzaqlara yayılmışdı. Əbdülfəzadə 4 yaşında ikən atası ona Quran oxumağı öyrətmiş, artıq 8 yaşında isə o, quramı 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 kalliqraf idi. Əbdülfəzadə 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 Əbdülfəzadılə müqayisə edilməsi mümkün deyildi.

Əbdülfəzadə atanı itirəndən sonra Cənubi Azərbaycanın mərkəz şəhəri olan Təbrizə, Cəlair sultanı Üveysin dəvəti 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 adlandırdılar), Marağai adları çəkilən bütün hökmədarların himayəsini, hörmətini görmüş və bunu alım həm elmi əsərlərində, həm də şeirlə yazılmış tərcüməyi-halında bildirmişdi. Hökmədarların, sultanların özləri də verdikləri fərmanlarda, yazıldılarında Əbdülfəzadə Marağaini dövrün nadir istedadı, ustاد bəstəkarı, musiqiçilərin padşahı adlandırmışdır. Bu barədə Teymurun verdiyi fərman, Şeyx Üveysin, Cəlaləddin Üveysin, şahzadə Şeyx Alının, Sultan Bəyazidin, Sadəddin Taftazinin, Seyid Şərif Cürçanının yazıları xüsusilə maraqlıdır. (146, 162)

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 Əbdülfəzadə 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 Soltan Hüseynin yanında bir elm və sənət məclisi qurulmuşdu. Bu məclisdə məşhur sənət adamları, şairlər, müsiqicilər iştirak edirdilər. Bunlardan Cəlaləddin Fəzlülahül Übeydi (Əbdülfadırın dediyinə görə o, Səfiyəddinin “Kitabül-ədvar”ına və “Şərifiyə”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 yazılışının belə çətinliyi və bəstəkardan böyük hünər tələb olunduğu söylənilirdi. Lakin bu məclisdə iştirak edən Əbdülfadır 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 xəber hamını çox çasdırmışdı, lakin Soltan Hüseyn bunu qəbul edərək, heyət (jüri) təşkil etmiş və onun başında Əbdülfadırın öncə gələn böyük bəstəkar Xoca Raziyyəddini təyin etmişdi (qeyd edək ki, Xoca Raziyyəddin Əbdülfadırın müəllimi, sonralar isə o, onun kürəkəni olmuşdu). Raziyyəddin Rizvanşah ibn Zəki ət Təbrizi həm də belə sərt şərt qoymuşdu ki, yazılıacaq əsərlərin müğamları, ritmi və şeirləri müəllifə bircə gün əvvəl verilsin. Amma bu cür sərt şərtlər çərçivəsində yazılıacaq əsərlər bitirildikdə 100 min dinarlıq mükafat veriləcəkdi. Əsərlərin sözləri isə məclisdə olan məşhur şairlərdən Əmir Zəkəriyyə, Cəlaləddin Übeydi, Şeyxüislam Küçəc, Xoca Salman Savəçi tərəfindən seçiləcəkdi. Müğamlar və üsullar da bir gün əvvəldən bəstəkara veriləcəkdi. Beləliklə, hörmətli heyətin başçılığı ilə Soltan Hüseynin sarayında keçirilən maraqlı və tarixdə qalacaq qeyri-adi Ramazan müsabiqəsi işinə başlamışdı. 30-cu gecə Əbdülfadırın parlaq qələbəsindən sonra Soltan Hüseyn 100.000 dinarlıq mükafatı, Rizvan şah isə evlənmək üçün öz qızını Əbdülfadır Marağainin evinə göndərmişdi. Bu hadisə, bu mükafat Əbdülfadır Marağainin şöhrətini daha da artırılmışdı.

Soltan Hüseyndən sonra Cəlaililərin taxtına Soltan Əhməd keçir. Marağai bu Soltan haqqında “Məqasid əl-Əlhan” əsərində

xoş sözlər demiş, onun musiqidə biliyini və məharətini qeyd etmişdi. Məhz Soltan Əhməd Səfiyəddinin qiymətli əsəri olan “Şərifiyə”ni ilk dəfə Əbdülqadirə şərh edərək oxumuşdur.

1386-ci ildə Soltan Əhməd yaxın adamları ilə, o cümlədən Əbdülqadirə Təbrizi tərk etməyə məcbur olur və Bağdada çəkilir, səbəbi Teymurilərin Şərqə müdaxilə etməsi idi. Onlar Azərbaycanı Cəlairilərdən tamamilə almağa çalışırdılar. Əbdülqadir Soltan Əhmədlə Bağdad şəhərində də uzun müddət qala bilməyərək cənüb-qərbə – Kərbəlaya qaçır, lakin yolda Əbdülqadir Teymurun oğlu Miran şah Mirzəyə əsir düşür və yenidən Bağdada Teymurun hüzuruna gətirilir. Bəstəkar Teymurun hüzurunda ona türkə müraciət edərək şeir oxuyur və hökmərin 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 Miateyni” onun şərəfinə yaradır.

Səmərqənddən Marağai Təbrizə Miran şahın sarayına gəlir, (bunun səbəbi məlum deyil) şahın nədimi, musiqiçisi olur, lakin çox tez oradan Bağdada, Misirdən qayıtmış Soltan Əhmədin yanına gedir. Bu da Teymurilərə qarşı bir xəyanət kimi qavranılır. Miran şah üç nədimin asılması barədə fərمان 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 məharətlə Qurandan bir ayə oxuyur və Teymur onu yenə əhf edir və onun haqqında yazılı surətdə təriflə dolu fərمان imzalayır. Teymurun ölümündən sonra (1405-ci ildə) onun yerinə nəvəsi Soltan Xəlil Mirzə keçir. Əbdülqadir “Fəvaid-i əşərə” adlı əsərində gənc hökmərlə yaxın olduğunu göstərmiş və özünün “Qumriyyə” adlı üsulunun onun şərəfinə yaratdığını söyləmişdir. Lakin 4 ildən sonra Teymurun böyük oğlu Şahruh Xəlili taxtdan salaraq hökmərləyi ələ keçirir və Herata köçür. Əbdülqadir də Şahruhun yanına Herat şəhərinə gedir. Əbdülqadir Şahruhdan böyük hörmət görür və onun şərəfinə “Dövri adı” (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 Əbdülrahman 1394-cü ildə, Nizaməddin Əbdülrahim 1398-ci ildə və Əbdüləziz 1412-ci ildə doğulmuşlar. Onların üçü də ustاد musiqiçi idi və müəllimləri də ataları olmuşdu.

Əbdülcadir Marağainin bu gün bizə məlum olan irsi içərisində 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 təessüflər doğurur. Adı məşhur olan və bütün mənbələrdə göstərilən bu əsərin özü günümüzə qədər gəlib çatmamışdır. Bəzi mənbələrdə onun bir nüsxəsinin Tehran kitabxanasında olması haqda məlumat verilir.⁴⁹

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, çünkü alım özü digər əsərlərində müxtəlif problemləri araşdırarkən bu əsərə istinad etmiş, həmin problemlərə orada toxunduğu və onları orada araşdırduğunu göstərmüşdür.

Beləliklə, Ə.Marağai bu əsərdə həm alim, həm də bəstəkar kimi çıxış etmişdir. Onun elmi müdədələri bəstəkarlıq yaradıcılığından alınmış nümunələrlə, özünün melodiyaları ilə təsdiqlənirdi.

⁴⁹ Tehran, Məlik kitabxanası, № 6317/2 (67).

Marağai bu melodiyalarını və ümumiyyətlə, digər musiqi əsərlərini Səfiyəddin Urməvinin sistemi ilə, yəni əbcəd not sistemi ilə yazmışdır. Əlbəttə, bu risalə əldə edilsəydi, günümüzə qədər qalsayıdı Əbdülfəzadənin Marağainin bəstəkarlığı haqda, o dövrün musiqisi haqda doğrudan da qiymətli xəzinə açılardı. Ona görə biz də görkəmli türk musiqişünası Rauf Yekta bəyin dediyi “Əbdülfəzadın ən mühüm əsərinin “Kənzül əl-əlhan” olduğundan “şübə yoxdur” sözləri ilə razılışırıq.

Əbdülfəzadə Marağainin həcmə ən böyük musiqişünaslıq əsəri onun 1405-ci ildə yazdığı və böyük oğlu Nurəddin Əbdülrəhmaṇa ithaf etdiyi “Came əl-əlhan” risaləsidir. (Melodiyaların cəmi, küllisi) və ya “Nəgmələri toplayan kitab” mənasındadır. Bu əsər üzərində alim çox illər işləmişdir. 1413-cü ildə Marağai onu yenidən gözdən keçirərək başqa variantını Soltan Şahruha ithaf etmişdir. Onun digər nüsxəsi 1415-ci ildə tamamlanmışdır. Oksford nüsxəsi Soltan Şahruhun oğlu Baysunğur Mirzə üçün yazılmışdır.⁵⁰

Bu əsər bir müqəddimədən, 12 hissədən (babdan) və bir hatimədən ibarətdir. Müqəddimədə Marağai deyir ki, bu risaləni iki oğluna musiqi öyrətmək üçün yazmışdır. Əsərdə səslər, səs qatarları, intervallar, tetraxordlar, məqamlar, üsullar, musiqi alətləri, xanəndələr, qədim musiqiçilər haqqında danışılır.

Alimin bir risaləsi də “Kitab əl-ləhniyyə” adlanır, yəni melodiyalar haqqında kitabdır.⁵¹

Əbdülfəzadə Marağainin digər elmi əsəri “Məqasid əl-əlhan”dır (Nəgmələrin məqsədləri mənasındadır). Burisalə “Came əl-əlhan”ın icmali 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. Əbdülfəzadə Marağainin 1423-cü ildə yenidən gözdən keçirərək tamamlamış və Osmanlı padşahı ikinci Soltan Murada ithaf etmişdir. Bu barədə müəllif əsərin müqəddiməsində də yazar. Bu əsərin bir nüsxəsi də Topqapı sarayının kitabxanasındadır ki, həmin nüsxə İranda basılmışdır.

⁵⁰ Rauf Yekta bəyin kitabxanasında saxlanılır.

⁵¹ Oksford, Bodleian kitabxanası, № 264.

İranın müsiqisünas alimi T.Binişin 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 şərhlərdə “Came əl-əlhan” və “Məqasid əl-əlhan” risalələrinin adlarının çəkildiyinə görə həmin risalənin bu əsərlərdən sonra yazılıması 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 şəklidir.

Əbdülqadirin “Kitabül-ədvar” adı ilə bir türkçə ədvari da qeyd olunmuşdur ki, onun tək nüsxəsi Leiden (Hollandiya) kitabxanasında (Şərq əlyazmaları arasında № 1.175) saxlanılır.

Əbdülqadir Marağainin son əsəri “Fəvaid-i 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 Osmaniye came kitabxanasında (№ 3, 65 1/2) və kopyaları İstanbul Bələdiyyə və İstanbul Türkoloji İnstitutundakı Arel kitabxanasındadır.

Bu qısa icmaldan sonra biz Əbdülqadir Marağainin müsiqi haqda risalələrinin dünya kitabxanalarında saxlanılan nüsxələrinin siyahısını veririk.

XIII fəsil

Ə.Marağainin “Came əl-əlhan” və “Fəvaid-i əşərə” risalələri

“*Came əl-əlhan*” risaləsi:

İstanbul, Nuru Osmaniye, № 3644 (müəllif xətti)
Nuru Osmaniye, № 3645 (eyni nüsxənin kopiyası)
İstanbul, Bələdiyyə kitabxanası (eyni nüsxənin kopiyası)
Oksford, Bodlean kitabxanası, № 282.

“*Kitab əl-Ləhnīyyə*”:

Oksford, Bodlean kitabxanası, № 264.

“*Məqasid əl-əlhan*”:

Oksford, Bodlean kitabxanası, № 385, eləcə də kopiyaları,
№ 1843 və 1844
Hollandiya, Leiden kitabxanası № 270, 271 və 1061.
İstanbul, Nuru Osmaniye kitabxanası, № 3656
İstanbul, Bələdiyyə kitabxanası, № K 4.
İstanbul, Topqapı sarayı kitabxanası, № 1726.
İran, Məshhəd, Rizavi kitabxanası, № 539 və 6454.
İran, Tehran, Məlik kitabxanası, № 832/1 və № 1656.

“*Şərhül kitabü'l-ədvar*”:

İstanbul, Nuru Osmaniye, № 3651.
İstanbul, Topqapı sarayı kitabxanası, № 3470.
İstanbul, Bələdiyyə kitabxanası, № 024.
İran, Tehran, Məlik kitabxanası, № 1647.
İran, Şiraz, Visal kitabxanası, № 29.

“*Fəvaid-i əşərə*”:

İstanbul, Nuru Osmaniye kitabxanası, № 3651/2.
İstanbul, Bələdiyyə kitabxanası, № 058.

Əbdülfəqadir Marağainin bütün risalələrinin adları, sərlövhələri ərəb dilindədir. Lakin özləri, yəni mətnləri farscadır.⁵² Bu risalələrin icmalı ilə tanış olduqdan sonra belə bir sual meydana çıxır ki, onlar bir-birindən nə ilə fərqlənir, çünki eyni nəzəri problemlər demək olar ki, bütün risalələrdə qoyulur. Məsələn, səslərin keyfiyyəti ucalığı və sərtliyi, tetraxordlar, pentaxordlar, intervallar, məqamlar, avazlar, üsullar və sair məsələlər hamisində yer almaqdadır. Lakin bu risalələrin özləri ilə daha yaxından tanış olduqda buna belə cavab vermək olar ki, risalələrdə problemlərin qoyuluşu, müəllifin onlara münasibəti, onların açıqlanması, təhlil və tədqiqdən çıxan ümumiləşdirmələr müxtəlifdir. Xüsusilə alimin son əsərində “Fəvaid-i əşərə”də nəzəri ümumiləşdirmələrə, daha dərin təhlilə rast gəlirik.

“Came əl-əlhan” [“Melodiyaların toplusu, məcmusu”]

Əbdülfəqadir Marağainin ən böyük risaləsi olan “Came əl-əlhan” (57, 136a) musiqi haqqında elmin özünəməxsus “əlifbasi” adlandırmaq olar. Bu risalədə müəllif sadə, lakin zəruri məsələlərin izahından daha mürəkkəb, spesifik problemlərin izahına keçir.

“Came əl-əlhan” əsərinin müəllif əlyazması hesab olunan və bir-birindən az fərqlənən iki nüsxəsi məlumdur:

Yazılışın başlanğıcı 808 h. /1405-ci miladi ilinə aid olunan, 816 h. /1413-cü miladi ilində tamamlanmış, müəllifin böyük oğlu Nurəddin Əbdülrahmana ithaf yazısı olan nüsxə və 818-ci h. /1415-ci miladi ilinə aid olan, Herat hökmdarı Şahruxa həsr edilmiş əlyazma nüsxəsi.

“Came əl-əlhan” musiqi risaləsi “Giriş”, müqəddimə, 12 bölüm (bab) və xatimədən (son söz, xülasədən) ibarətdir. Hər bölüm (müqəddimə və xatimə də daxil olmaqla) öz növbəsində bir neçə fəsildən ibarətdir.

Əsərin **“Giriş”** hissəsində alim məlumat verir ki, “bu kitabı öz oğulları Nurəddin Əbdürrəhmana və Nizaməddin Əbdürrəhimə

⁵² Bəzi məqalələrdə Əbdülfəqadir Marağainin əsərlərinin siyahısına səhvən türkçə yazılmış musiqi haqqında risalə daxil olunur. Həmin risalənin (“Kiabi-ədvar”, Leyden, Or.1175) elmi tədqiqi nəticəsində məlum oldu ki, bu əsər Ə.Marağaiyə aid deyildir və orta əsr musiqi elminin tamam başqa, “kosmoloji” istiqamətinin məhsuludur. Bax: Ağayeva S. Ruhpərvər (144).

– təhsil vermək üçün tərtib etmişdir və o, ümid edir ki, güc və kamillik onlara yar olacaqdır”. Əbdülqadir Marağainin məlumatına görə, o, materialı elə izah etməyə çalışmışdır ki, “onun risaləsini diqqətlə və lazımı şəkildə öyrənəcək oxucu” başqa əsərlərə müraciət etməli olmasın. Başlıca problemlərdən bəhs edən Ə.Marağai qeyd edir ki, “musiqi sənəti ilə məşğul olan hər bir şəxsə uğur qazanmaq nəsib olmur, bunun üçün istedad lazımdır. Mən müxtəlif elm sahələrində uca zirvələri fəth etmiş insanları görmüşəm, lakin onların bu sahədəki (musiqi sahəsindəki – S.A.) səyləri nəticəsiz olmuşdur, çünki onlar tonlar (avazlar, səslər), intervallar (iki tonun arasındaki məsafələr) və ritmik uzunluqlar (sürəklilik) arasındaki fərqi müəyyən edə bilmirdilər”

Müqəddimə 5 fəsildən ibarətdir. Həmin fəsillərdə musiqinin tərifi verilir, musiqi sənətinin mahiyyəti araşdırılır, bu sənətin əsası və məqsədi müəyyənləşdirilir.

Risalənin **1-ci babı** 4 fəsildən ibarətdir. Həmin fəsillərdə səsin və musiqi tonunun tərifi verilir, səsin və musiqi tonunun xüsusiyyətləri və dirləyiciyi çatdırılmasının üsulları, bəm və zil səslər haqqında bəhs edilir.

Əsərin **2-ci babı** üç fəsildən ibarətdir: Bu fəsillərdə S.Urməvinin (“Ədvar sahibinin”) üsulu ilə simin 17 pərdəyə bölünməsi, digər üsullarla bölünməsi və risalə müəllifin (Ə.Mərağainin) üsulu ilə bölünməsi məsələri şərh olunur.

Bu risalənin **3-cü babı** 5 fəsildən ibarətdir. Həmin fəsillərdə intervallar, onların birləşməsi, bölünməsi, bölünmə qaydaları haqqında məlumat verilir, dissonans (“qeyri-mülayim”) səslənmənin səbəbləri izah olunur.

3 fəsil əsərin **4-cü babını** təşkil edir. Bu fəsildə “cins”lərdən (tetraxord və pentaxordlardan), onların növlərindən, xoşahəngli (mülayim) bəstələnməsindən, ikinci təbəqə növləri ilə birinci təbəqə növlərinin birləşməsi nəticəsində əmələ gələn dövrlərin quruluşundan bəhs olunur.

4 fəsil əsərin **5-ci babını** təşkil edir. İki, üç, dörd və beş simli alətlərin əhəmiyyəti, simlərin “məhdud” tərzdə köklənməsi məsələləri bu babda izah edilir.

Risalənin **6-ci babı** 4 fəsildən ibarətdir. Bu babda “məşhur” dövrlər (12 məqam), dövrlərin təbəqələri, 6 avaz, Qütbəddin Şirazinin Səfiyəddin Ürməviyə olan etirazları və bu etirazlara cavablar, 24 şöbə haqqında bəhs olunur.

3 fəsil əsərin **7-ci babını** təşkil edir. Bu fəsildə intervalların uyğunsuzluğu, dövr (məqam) tonlarının qarşılıqlı əlaqəsi, böyük intervalların tərkibi və ədədi məsələləri izah olunur.

Əsərin **8-ci babı** 3 fəsildən ibarətdir. İki oktava diapazonunda olan “məşhur” məqam-dövrlər (səs düzümləri), mülayim səslərin ərəbcə və yunanca adları, pərdə (muğam), avaz və şöbələrin əlaqəsi haqqında məlumatlar məhz bu babda təqdim edilir.

3 fəsil risalənin **9-cu babını** təşkil edir. Simin düz və əks istiqamətdə pərdələrə bölünməsi, simlərin qeyri-məhdud tərzdə (üslubda) köklənməsi, ud musiqi alətində melodiyanın müxtəlif cür müşayiət olunması növləri haqqında bilgilərə bu babda təsadüf etmək mümkündür.

Əsərin **10-cu babı** 4 fəsildən ibarətdir. Bu babda ud musiqi alətində qəлиз tərzdə çalma qaydaları, xanəndəlik təlimi, melodiyanın müxtəlif istiqamətləri və 43 növ musiqi alətləri haqqında məlumat verilir.

4 fəsil risalənin **11-ci babını** təşkil edir. Bu babda ritmik dairələrin qədim növləri, müasir ritmlər, müəllifin (Əbdülqadir Mərağayının) icad etdiyi ritmlər, musiqi əsərinə “giriş” növləri haqqında məlumatlara təsadüf etmək olar.

Əsərin 3 fəsildən ibarət olan **12-ci babında** muğamların təsiri, qədim “6 pərdə ilə/barmaqla” çalma üsulu, musiqi ifaçıları və musiqinin bəstələnməsi qaydaları haqqında məlumatlar təqdim edilir.

Əbdülqadir Marağainin bu risaləsinin **xatimə** (nəticə) hissəsi 6 fəsildən ibarətdir. Musiqi məclislərində musiqiçilərin ədəb-ərkan, davranış qaydaları, musiqi sənətində təlim, çalışma üsulları haqqında bilgilər xatimədə verilir. Burada Xətay⁵³ türklərinin oxumaları, “kök”ləri⁵⁴, ud alətində ifa olunan bəzi xüsusi əsər-

⁵³ Xətay: Şərqi Türkistanın tarixi adı – müasir Çin respublikasında Muxtar Uygur bölgəsi.

⁵⁴ İstrumental əsərlərdə istifadə olunan məqamlar.

lərdən (“şüdud”) bəhs edilir ki, onlar “ağladar, güldürür və yatrıdır” (risalə müəllifinin ifadələridir – S.A.). Ərran/Aran (Azərbaycan) türklərinin musiqisinə xas olan və Segah məqamı üstündə ifa olunan “mötədil” (“müləyim”) janrı haqqında məlumat verilir.

“Came əl-əlhan”ın geniş “Xatimə” qismində musiqiçinin 45 müxtəlif musiqi məclisində çıxışlarının repertuarından bəhs edilir. Həmin musiqi məclislərindən hər biri müəyyən mövzuya həsr olunmuşdur. Bu mövzuların məzmunu müəllifin ərəb, fars və Azərbaycan (türk) dillərində təqdim olunan şeirlərində açılır. Əsər müəllifi melodiyaların seçimində böyük əhəmiyyət verir: Əbdülfəzadə Marağainin fikrincə, melodiyaların məqamları, pərdələri və ölçüləri poetik əsasın xarakterinə (təbiətinə) uyğun gəlməli və insanların duyğularına təsir göstərməlidir. Risalənin sanki ayrıca, müstəqil əsər, ön sözü olan kiçik şeirlər toplusu təsiri bağışlayır və öz həcmində görə fəsillərin həcmini üstləyir.⁵⁵

“Came əl-əlhan” risaləsindən məlum olur ki, görkəmli fars şairi Sədi Şirazi (XIII əsr) Əbdülfəzadə Marağainin sevimli şairi olmuşdur. Musiqiçi-alim bu sevgini öz övladlarına da aşılıyır. Əbdülfəzadə Marağai böyük oğlunun arzusuna, xahişinə əsasən “Came əl-əlhan” risaləsini Sədi Şirazının bu şeiri ilə bitirmişdir:

Hər bir zərrəmiz aləmə kül kimi yayılacağı halda,
Bu əlyazma uzun illər boyu bizdən yadigar qalar.
Məqsədimiz aləmdə izimizi qoymaqdır,
Çünki varlıqda (mövcudatda) daimilik (əbədilik) görmürəm.⁵⁶

Ə.Marağainin “Fəvaid-i əşərə” risaləsi

“Fəvaid-i əşərə” (“On fayda”) (İstanbul, Nuru Osmaniye, № 3651) risaləsi Əbdülfəzadə Marağainin son elmi əsəridir. Burada Marağai əvvəlki risalələrində toxunduğu nəzəri və musiqi-təcrübi problemlərin məğzini təqdim etmişdir. “Came əl-əlhan” və “Məqasid əl-əlhan”la müqayisədə “Fəvaid-i əşərə” müasir elm aləmində

⁵⁵ Tağı Binis bu risalənin “Xatimə” qismını (son hissəsini) yanlış olaraq Əbdülfəzadə Marağainin risalələrindən biri kimi qiymətləndirir. Bax: Nəşr olunan “Məqasid əl-əlhan” traktatının Ön sözüne.

⁵⁶ Şərti tərcümə S.Ağayevanındır.

daha az tanınmışdır. Onun adı “İslam ensiklopediyası”nda belə çəkilməmişdir. Səbəblərdən biri yəqin ki, risalənin Marağainin “Şərh əl-ədvar” musiqi-nəzəri işi ilə bir əlyazmasında olması idi. Bu isə öz növbəsində risaləni “Şərh əl-ədvar”ın ya davamı, ya da əlavəsi kimi qəbul etməyə əsas verirdi. Əslində isə “Fəvaid-i əşərə” musiqi haqda müstəqil tədqiqat işidir.

Risalə bu sözlərlə başlayır: “...daha sonra allah bəndəsi Əbdülcadır bin Geybi əl-Hafiz əl-Marağai (allah onu bağışlasın) deyir: “Şərh əl-ədvar” kitabının əvvəlində qeyd olunduğu kimi, mənə əziz olan [insanların] xahişi ilə “Kitab əl-ədvar”a şərhlər yazdım. Kitabda olan mürəkkəb bəndləri elmi və təcrübə tədqiqatlara əsaslanaraq bir çox yararlı nəticə və əlavələrlə şərh etdik. Kitabın sonluğu da məhz o faydalı nəticələrdən tərtib edildi. Onları, “Şərh əl-ədvar”ın sonunda ayrıca toplayaraq, “Fəvaid-i əşərə” – “on fayda” olaraq adlandırdıq. Bu haqda həmin risalədə bəhs ediləcəkdir (inşallah)...”

Risalənin adına M.Tərbiyatın “Danışməndan-e Azərbaycan”, “500 yıllık Türk musiqisi antolojisi” (Ankara, 1967) və bəzi başqa nəşrlərdə təsadüf edilir. 1979-cu ildə Marağainin “Fəvaid-i əşərə” risaləsi S.X.Ağayevanın dissertasiya işində tədqiq olunmuş, onun əsas müddəaları tərcümə və şərh edilmişdir. 1986-ci ildə risalə haqqında məlumatlar M.Bardakçının “Marağalı Əbdülcadır” və 1997-ci ildə Z.Səfərovanın “Əbdülcadır Marağai” kitabında nəşr olunmuşdur. 1991-ci ildə isə risalə Tehranda Tağı Biniş tərəfindən fars dilində nəşr olunmuşdur.

Əlli vərəqdən ibarət “Fəvaid-i əşərə”nın əlyazması hər biri iki hissədən (fəsl), on faydanın ibarətdir.

Gənc musiqicilərin azlığı və qeyri-kamilliyyi Marağaini ömrünün sonuna qədər məyus edib. Ahilliq dövründə yazılmış “Fəvaid-i əşərə” səksən yaşlı alimin zəngin təcrübəsinin gənc musiqicilərə vermək istəyinin sanki son imkanı idi.

Birinci faydada musiqinin əhəmiyyətindən bəhs edilir. Ə. Marağai “Fəvaid-i əşərə” (“On fayda”) əsərinin birinci fəslini (“Bab”ı) hədisdən, “gözel səs sənəti” (“sənəte soute-hüsн”) haqqında rəvayətdən başlayır: “Peyğəmbər (ə.) demişdir: Qurani

öz avazınız ilə bəzəyin. Ona görə ki, gözəl səs Quranın gözəlliyini artırır; O, yenə demişdir: “Hər bir şeyin bəzəyi vardır, Quranın bəzəyi isə gözəl səsdir”.

Birinci faydanın ikinci hissəsində “12 məşhur dövr”ün quruluş cədvəli verilmişdir. S. Urməvi örnəyini davam etdirərək Ə. Marağai səslərin yüksəkliyini ardıcıl hərfi işarələrlə – “əbcəd”lə, səslərin uzunluğunu, intervalların say nisbətini isə rəqəmlərlə göstərmişdir.

İkinci faydanın birinci hissəsi iyirmi dörd şöbəyə həsr olunub. Bilavasitə şöbələrin quruluşuna gəldikdə, Marağai ardıcıl olaraq Dügahdan başlayaraq onların hər birini araşdırır.

İkinci faydanın ikinci hissəsi altı avaza həsr olunub. Burada Əbdülqadir Marağai Səfiyəddin Urməviyə əsaslanaraq ayrı-ayrı dövrlərdə yaşamış alimlərin avazla bağlı ziddiyətli fikirlərini, xüsusən qəveşt, gərdaniyə və s. qələmə alır.

Üçüncü fayda. Birinci hissədə on iki mügamin səsqatarının cədvəli tamamlanmış sistemdə, iki oktava diapazonunda (“cam tam”) verilmişdir.

Dördüncü fayda kvarta və onun quruluşunun növlərindən bəhs edilir.

Beşinci fayda. Onun birinci hissəsi simli alətlərdə həmahəng səslərin tapılma üsulu haqqdadır. İkinci hissədə “ud alətinin qeyri-ənənəvi köklənmə üsulunun 1001 növünün tapılması” barədə bəhs edilir. Marağainin izahına görə köklənmə zamanı “açıq” simlər kvarta əlaqəsində deyil, hər hansı bir başqa interval əlaqəsində ola bilər.

Altıncı fayda. Birinci hissə – “Musiqi əsərlərinin növləri və quruluş qaydaları”dır. Marağai bunları sadalayaraq o dövrdə mövcud olan musiqi forma və janrlarını təsvir edir. Altıncı faydanın ikinci hissəsi müxtəlif melodiya hərkətlərinə həsr olunub.

Yedinci fayda ritm haqqında bəhs edilir. Burada Marağai yaratdığı yeni ritm silsiləsinin yaranma tarixi, quruluşu və buna əsaslanan musiqi əsərləri barədə açıqlama verir. “Dövrünün Sultanları musiqi elminə, təcrübəsinə böyük iltifatla yanaşırıdlar. Hətta özləri də musiqiçi idilər. Onlar mənə yeni, müasir ritm silsiləsini yaratmayı həvalə etdilər və yaranan bu əsərləri qəbul etdilər.”

Ritmik silsilənin hər birinə səciyyəvi ad verilmişdir. Yeddinci faydanın ikinci hissəsində musiqi əsərlərinə verilən ritmik müqəddimə, ritmik başlangıçın növləri və ritmik sonluqdan bəhs edilir.

Səkkizinci fayda. Bu faydanın birinci hissəsi oxuma – avaz haqda təlimdir. İkinci hissə qohum və uzaq məqamların quruluşu, oxuyaraq ifa edilən səslərin adları haqqındadır. Daha sonra Əbdülqadir Marağai bütövlükdə qohum məqam sistemini – altı avaz, iyirmi dörd şöbə və on iki məqam haqqında açıqlama verir. Sonrakı ifadə xanəndə səsinin diapazonuna həsr edilmiş, burada bir nəfəsə ifa olunan 41 səs növü sadalanmışdır.

Doqquzuncu fayda. Bu faydanın birinci hissəsində xanəndə sənəti, zəngulə növləri: “təhrirat” (“trel”) və “mərgulə” (“qlis-sandolu trel”) açıqlanır. İkinci hissə isə bütövlükdə musiqi alətlərinə həsr olunub (43 növ).

Onuncu fayda – sonuncudur. Bu faydanın birinci hissəsi keçmişin musiqi nümayəndlərinə aid olub tarixi məlumatlarla zəngindir. Buraya həm də musiqi alətlərinin yaranması barədə əfsanələr də daxil edilib. İkinci hissədə səs, fiziki hadisə kimi açıqlanır, musiqi sənətinin xüsusiyyətləri aydınlaşdırılır. Bu hissəyə Marağai Fərəbinin, Urməvinin, Şirazının mülahizələrini də daxil etmişdir. Bu alımların hər birinin şəxsi fikirləri üst-üstə düşsə də bəzi maddələrdə fərqlər vardır. Əbdülqadir Marağai bu maddələri şərh edərək bəzilərini təsdiq, digərlərini isə inkar edir. Marağainin toxunduğu bir məsələ də musiqinin mahiyyəti və onu incəsənətin digər növlərindən fərqləndirən cəhəti barəsindədir. Marağainin fikrincə, musiqidə poetik vəzn – əruzla bağlı ritmin əhəmiyyəti çox böyükdür. Bu fəsildə musiqi alətlərinin səslənmə keyfiyyəti baxımından icmalı da verilir (quru səs, iliq səs, soyuq səs və s.).

Ud alətinin hər simi insan orqanizminin əsas hesab olunan dörd mayedən birinə uyğunlaşdırılır (qan, qara öd, sarı öd, selik). Burada Marağai simlərin hansında, necə, hansı şəraitdə çalınması və bir çox başqa məsələlər barəsində dəyərli məsləhətlər verir.

Əbdülqadir Marağainin son elmi əsəri bir alim, musiqiçi kimi çoxşaxəli, uzun illər davam edən elmi-təcrübə fəaliyyətinin yekunu hesab oluna bilər.

XIV fəsil

Əbdülfəqadir Marağainin elmə gətirdiyi yeniliklər

Bu fəsildə məqsədimiz Səfiyəddin Urməvidən sonra Əbdülfəqadir Marağainin Şərq musiqi nəzəriyyəsinə və o cümlədən Azərbaycan musiqişünaslığına 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 Səfiyəddinin “Kitabül-ədvar” risaləsində vardır, ancaq böyük miqdarda digər məqam yaranmaları arasında şöbə kimi xüsusi qrupa ayrılmamışdır.

Əbdülfəqadir Marağainin “Came əl-əlhan”, “Məqasid əl-əlhan” və “Fəvaid əşəra” risalələrinin hər üçündə 24 şöbə haqda fəsillər vardır. Bu sahədə birincilik məhz Əbdülfəqadir Marağaiyə məxsusdur. Əbdülfəqadir bu fəsilləri belə fikirlə başlayır ki, musiqi sənətiinin ustadları dairələrdən 6 avaz, 12 pərdə və 24 şöbə seçirlər və hər birinə elmi ad verirlər. Əsərlərini də onların əsasında qururlar. Lakin Mövlana Qütbüddin Şirazi (Allah ona rəhmət eləsin) özünün kitabında bu məsələ barədə deyirdi ki, məlum olan şöbələr doqquzdur. “İndi bu barədə eşitmək təəccüblüdür, çünki hamiya məlumdur ki, şöbələrin sayı 24-ə bərabərdir”, – deyən Marağai 24 şöbənin adlarını gətirir:

- 1) Düğah.
- 2) Segah.
- 3) Çahargah.
- 4) Pəncgah.
- 5) Aşara.
- 6) Novruzi-ərəb.
- 7) Mahur.
- 8) Novruzi-xara.
- 9) Bayatı.
10. Hisar.
- 11) Nühuft.
- 12) Üzzal.
- 13) Oruc.
- 14) Neyriz.
- 15) Mübərqə.
- 16) Rəkb.
- 17) Səba.
- 18) Humayun.
- 19) Zabul.
- 20) İsfahan.
- 21) Bəstə Nigar.
- 22) Huzi.
- 23) Nihavənd.
- 24) Mühəyyər.⁵⁷

Əbdülfəqadir Marağai “Düğah”dan başlayaraq ardıcıl olaraq 24 şöbənin quruluşunu aydınlaşdıraraq təqdim edir. Biz də həmin

⁵⁷ M.Bardakçının kitabında iyirmi bir “Huzi”, iyirmi iki “Nihavənd”, iyirmi üç “Mühəyyər”, iyirmi dörd “Bəstə Nigar” kimi verilmişdir. Doqquz ilə onun da yerləri dəyişilmişdir.

ardıcılıqla həmin şöbələri sizə təqdim edirik. Beləliklə, Düğahın iki pərdəsi “bud tanini”, yəni böyük ton intervalı yaradır. Fa-sol.

Sonra Əbdülfəzadə belə sual verir ki, nə üçün “Düğah”ın başlangıcını do-dan yox, fa-dan etmişik, çünki fa-dan do-ya qədər melodiyanın daha gözəl ifası mümkündür.

Yuxarı tərəfdən isə gəzişməyə imkan yaranır. Oktavada Düğahı 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 “Düğah” kimi dairənin ortasında qurulur.

3) Üçüncü şöbə “Çahargah”dır. Bu “Segah”a bir mücənnəb, kiçik bütöv tonun birləşməsindən və ya “Düğaha” iki mücənnəb intervalının birləşməsindən əmələ gəlir. Onun pərdələri belədir. Do-re-mi fa-dır və ya fa-sol-lya koron si-bemol.

4) Dördüncü şöbə “Pəncəgah”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-ly-a-si koron-do-do diyez-re.

6) Altıncı şöbə “Novruzi-ərəb”dır. 4 pərdədən ibarətdir. Fa-sol-sol koron-ly-a diyez. Müəllif qeyd edir ki, melodiyanın gözəlliyi üçün aşağı tərəfdən “Bakiyə” intervalını və aşağıdan “tanini” intervalını əlavə edirlər.

7) “Mahur” şöbəsi, “Gərdaniyə” və “Üşşaq”dan ibarətdir. Do-re-mi-fa-sol-ly-a-si koron-do.

8) “Novruzi-xara” şöbəsi 6 pərdədən ibarətdir. İki mücənnəb intervalı kvartaya əlavə edilmişdir. Fa-sol koron-ly-a 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. Əbdülfəzadə 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 “Busəliy”ə yaxındır. Fa-sol koron-lya-si bemol-do.

11) “Nühüft” 8 pərdədən ibarətdir. 64-cü dairədir. Oktava intervalindadir. 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”nın ikincisinə tanını intervalının əlavə olunması ilə əmələ gəlir. Do-re koron-mi koron-fa-sol.

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”ın 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 “Zəngulə”nın 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 intervalı "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 "Dügah"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-İraq"ı "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.

Əbdülfəzadə 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, bəzilərinin adları, formaları başqalaşmışdır.

"Məqasid əl-əlhan" risaləsində Ə.Marağai X fəslində musiqi bəstələməyin üsulları haqqında adlandırır. "Fəvaid əşəra"da isə altıncı faydanın birinci hissəsi musiqi təcrübəsində bəstəkarlığın üsullarının aydınlaşdırılması və onun qurulması haqqındadır. Musiqinin ən qədim növlərindən Marağai birinci "Naşidi ərəb"ini göstərir. Sonra bəstəkar "Bəsit", "Növbəti-mürəttəb" (böyük silsilə əsəridir), "Küll əz-zərb", "Küll ən-nəqam" (nəğmələrin cəmi), "Küll əz-zərb" və "ən-nəqam" (Bütün ritmik vurgular və nəğmələr), "Zarbeyn" (2 vurgu), "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”nın üstündə yox, ritmsiz, vəznsiz səslənirdi. Beləliklə, “Naşidi” həm sərbəst vəzndə, həm də ritmik cəhətdən müəyyənləşmiş musiqidən ibarət idi. Birinci hissə “Novruzi ərəb”-də “Mühəmməs” ritmik dairədə ifa edildi, sonra ikinci hissə “Hicazi”də (4 beyt dən ibarət şeir oxunurdu) “Rəməl” ritmdə olurdu. “Naşidi-ərəb”dən sonra “Bəsit”də musiqi bəstələnərdi.

2) “Bəsit” tamamilə sərbəst bir formadır. Ərəb şeirləri əsasında “Saqili əvvəl” və ya “Saqili sanı” və yaxud başqa ritmik silsilədə oxunur. İki cür olur. Birinci “Sout əl-vəsət” və ya “Taşıyə”dən ibarətdir. İkincidə isə “Taşıyə” mütləq olmalıdır, sout əl-vəsət isə yoxdur. Bəzən Taşıyəyə nəqarət, bəzən də şeir əlavə olunur. Marağai qeyd edir ki, soltanlar arzulamışdır ki, onu iki “bozgəşt”, 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 şeirləri 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 nəkrən ibarətdir. Özü də Marağainin dediyinə görə, ifanı yeddinci vurğuda daxil olub başlamaq lazımdır. Əgər 24 nəkrən ibarət ağır rəməldə olarsa, o zaman ifanı doqquzuncu nəkrən başlamaq lazımdır. 4-cü hissə Forudəştin bəstələmək şərtləri Qaulda olduğu kimiidir. Tarikə və Taşıyə, 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, Soltan Üveysin fərmanı ilə müqaviləyə əsasən qoyulan şərtlərə görə bəstələnir. Qədimlər 4 hissədə bəstələyirdilər. Marağai isə kvadrat formasına uyğun olmasın deyə onu 5 hissədə bəstələyirdi. Beşinci hissə “Müstazad”dır (əlavə deməkdir). Bu hissədə ağır Rəməl ritmində əvvəlki mövzu

və şeirlər toplanmışdır. Müstəzad üç beytin əsasında bəstələnir, hər beyt isə 6 avazdan birinin melodiyasına əsaslanmışdır. Onlar iki muğamdan götürülmüşdür, aşağıdakı kimi:

1. Avaz Novruz, muğamlar Hüseyni və İsfahan.
2. Avaz Gəvəşt, muğamlar Hicazi və Bütürk.
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 saqılı-əvvəl, digər əllə saqılı-sani birləşdirib bir yerdə ifa olunur. Onların hər ikisinin vurguları bərabər olduğundan 16 nakra bu silsilələrin birləşməsi “iki bərabər ədvarın vurguları” 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 görəala bilərlər.

5) “Küll-ən-nəqam” iki cürdür. Birincidə bir əsərdə 12 muğam, 6 avaz və şöbələr bir qrupda toplanmışsa, ikincidə melodiyalar 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 vaxtimızda 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 beyt-lərinə əsərlər yazmışlar. Məsələn, müxəmməs, rəməl, xəzəc və onları “amal” adlandırmışlar. Aməl-mətlə, cədvəl, beyt, əlvəsət və taşıyədən 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”, “taşıyə”, “bozgəş” də adlanır. Marağai deyir ki, bütün bunlar musiqiçilərin terminologiyasıdır. Amələ iki mianxanə və iki bozgəşt daxil etməyə icazə verilir. Bəzən “mianxana” bəstələnmir, lakin “taşıyə” həmişə olur. “Bozgəştə” isə arzu edilərsə, şeir daxil olunur.

9) “Nakş” Amələ oxşayır, onda nə sout əl-vəsət, nə də taşıyə var. “Nakş” əvvəlki havanın təkrarıdır.

10) “Sout” – musiqiçilərin terminologiyasına görə əsərin orta hissəsi deməkdir, lakin lügət mənasına görə səs deməkdir. Sout elə formadır ki, şeir 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 xoşagələn tonlar əsasında bəstələnir, bəzən hər hansı ritmik silsilədə, əsasda olur. Pişrouda tarika, sout və taşıyə işlənmir və şeirlər də istifadə olunmur. Başlangıç havanın ikinci hissəsi “Sarband” adlanır. Bu “Sarband” hər hissənin axırında və əsərin sonunda təkrar olunur. Şeir oxunmur, ancaq musiqi səslənir. “Sarband”, “Pişrou”da, “Tarcbənd” 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.

Əbdülfəridər Marağai risalələrində ritm (iqa) nəzəriyyəsinə xüsusi yer ayırır, onu nəzəri və təcrübə cəhətdən işıqlandırır. Fərəbinin, Urməvinin və Şirazinin görüşlərinə də yer verir.

Məsələn, alim son risaləsi olan “Fəvaid-i əşərə”nin yeddinci fəslinin birinci hissəsini ritmin silsilərinin izahına həsr edir. Burada Marağai qədim altı ritmdən əlavə (Səfiyəddin Urməvinin “Kitabül-ədvar”da gətirdiyi ritmlərdən əlavə) öz dövrünün sultanlarının arzusu və sıfərişi ilə yeni müasir ritmləri yaratdığını və onların əsasında yeni musiqi əsərləri yazdığını bildirir. Onun hər bir ritmik silsiləsinin xüsusi adı olmuşdur, onlar aşağıdakılardır “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 rabin” (24 zamanlı),
“Devri şahi” (30 zamanlı),
“Devri Adl” (ədalətli) (28 zamanlı),
“Dövri Qumriyyə” (8 zamanlı),
“Dərbi cədid” (14 zamanlı),
“Dövri miateyn” (200 zamanlı).

Marağai “Fəvaid-i əşərə” risaləsində “Miateyn” üsulu ilə əla-qədar dairə cizmiş, amma vurğularını göstərməmişdir.

Qeyd edək ki, Marağai instrumental ritmik musiqi olan “Zərbeyn”i, “Küll əz-zərbə”ni və “Pişrou”da musiqinin forma və janrları arasında vermişdir.

Marağainin özünün icad etdiyi və yuxarıda adlarını çəkdiyimiz 7 üsuldan 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 eysat (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 gəlmışdır və bu kasaların sayı 76 olmuşdur. Kasalara müəyyən ölçüdə su töküldü və mizrabla vurulduqda hər birindən müxtəlif cür səs çıxırı. Aşağıdan yuxarıya, pəsdən zilə qalxdıqca kasaların boyları da kiçilirdi. Əbdülqadir “Məqasid əl-əlhan”da və “Fəvaid-i əşərə”də bu alətin şəklini, daha doğrusu onun planını çəkmişdi. Bu iki şəkil arasında kiçik fərq vardır. Bu planda kasalar cütləşmiş üç sıradə yerləşdirilib verilmişdir.

Sazı elvah, yəni lövhələr aləti. Marağai bu alətində planını “Məqasid əl-əlhan” və “Fəvaid-i əşərə” risaləsində verir. Bu alət üç sıradə düzülmüş 46 ədəd mis lövhədən ibarətdir. Birinci sıradə 10 ədəd, ikincidə 18 ədəd mis lövhə verilir. Bu alət ksilofona bənzəyir. Lövhələrin üzərinə mizrabla vurulmaqla çalınır.

Kanuni-Mürəssəi müdəvvər. Marağai yazar 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 qarşıq verilmişdir. İçi ovulmuş ağacdan qayrılmış bir dəyirmən 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 işlənilən böyük miqdarda musiqi alətlərinin adını çəkir, onların xüsusiyyətlərini

və quruluşunu açıqlayır. Musiqi alətlərini o bir neçə növə bölür, onlardan birincisi o, insan səsini hesab edir. Sonra isə simli və nəfəsləri alətlərdən danışır. Alimin gətirdiyi və açıqladığı simli alətlər bunlardır: Udi-qədim, Udi-kamil, Tarabül-fəth, Şəstəy, Tərabrud, Tanburi Şirvaniyan, Tanburi-türki, Ruh-efza, Qopuzi-Rumi, Ozan, Rübəb, Rudi-hani, Şahrud, Tarantay, Şidurğu, Tuhfətul-ud, Künkərə, Pipa, Kanun, Yatiqan, Çəng, Eqiri, Sazi-dolab, Muğni, Kamança, Çiyək, Nayi-tanbur, Yektay.

Nəfəsləri alətlər isə bunlardır: Nayi səfid, Zəmri siyeh, Nay, Surna, Nayçeyi, Balaban, Nayi cavər, Nəfir, Bak, Borğu, Nayi-hiyk, Musiqar, Çırçık və Ərğanundur.

Ə.Marağai dediyimiz kimi musiqi alətləri içərisində ən birinci və ən kamili insan səsini hesab edir və onun xüsusiyyətlərindən danışır. Diapozunu iki oktavaya (zilküll marrateyn) bərabər olan güclü səs səbəhi adlanır. Bu səs həm zəngulə, həm də qlissando eləməyi bacarıır, həm də boğaz və burun adlanan səsləri özündə birləşdirir. Marağai deyir ki, belə kamil səsə malik insan əgər yumşaq oxumaq istəyirsə göbəkdən yuxarı yerləşən üzvlərdən səs çıxardır, əgər orta səs çıxarmaq istəyirsə boğaz səsi ilə oxuyur. Əgər bərk oxumaq istəyirsə burun səsi ilə oxuyur və s. Maraqlıdır ki, Marağai göbəkdən buruna qədər olan məsafəni tarıma çəkilmiş 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-i əşərə”də isə o 41 növün yalnız adını çəkir. Məsələn, əl-Maud (uzanan səs), əl-qəsr (qısa səs), əl-layan (yumşaq səs), əl-ibtidə (başlangıç səs), əl-tərəddüd (tərəddüdü səs), əl-vakf (kəsik səs) və sair.

Marağainin elmi əsərlərində musiqimizin aşiq sənəti ilə bağlı məlumatlarına əsasən alimin verdiyi alətlər və janrlar bölmələrində rast gəlirik ki, onlardan da aşıqlar arasında çox yayılan alətlər – qopuzi-Rumini, Ozanı, Şidurqunu, 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 Əbdülfəzadının zəngin təcrübəsindən irəli gəlirdi. O yazırkı ki, əgər məclisdə başqa oxuyan və çalanlar varsa, onlar ilə dalaşmamaq, əgər onları mükafatlaşdırıblarsa, onlara paxılıq etməmək, əgər musiqicini əksinə mükafatlaşdırıbmışlarsa küsməmək, şikayət etməmək, əgər məbləğ azdursa yenə də təşəkkür və razılıq etmək lazımdır.

Maraqlıdır ki, Marağai əsərlərində məlum məqamlarla bərabər 9 kökün adını verir.

Uluq kök, Aslan çəp, Kutadğu, Borstarçay, Çentay, Hinsak, Şenrak, yurs və Məhzum. Onlardan Uluq kök ən qədim məqam olan Rasta uyğun gelir.

Marağai risalələrində melodiyani müşayiət edən instrumental müşayiətin qaydalarında mizrabın simə vurguların müxtəlif üsullarından da danışır.

Beləliklə, Əbdülfəzadı Maragainin bütün yaradıcılığını təhlil və tədqiq etdikdən sonra, ona içəridən nəzər saldıqdan sonra biz belə nəticələrə gəlirik.

Əvvəla ingilis alimi Corc Farmerin Ə.Marağai haqqında dediyi fikirlə razıyıq ki, Əbdülfəzadı Marağai musiqi haqda orta əsr elminin son klassikidir. O, özündən əvvəl gələn ənənələri yekunlaşdırılmış və eyni zamanda elmə çoxlu yeniliklər gətirmişdir. İlk növbədə elmdə 24 şöbə haqda nəzəriyyə təzədir və bu sahədə

birincilik Əbdülcadir Marağaiyə məxsusdur. O, 24 şöbəni açmış və bir-bir onun xasiyyətnaməsini vermişdir. Biz də oxucuları bu sistemlə tanış etdik.

Marağai eyni zamanda ilk dəfə risalələrində öz dövrünün musiqi formaları və janrlarının adlarını vermiş, xasiyyətnaməsini gətirmiştir.

Böyük alim Marağainin ritm və musiqi alətlər sahəsindəki ixtiraları, gətirdiyi yeniliklər musiqimizi əsrlər boyu təravətləndirmişdir. O, yeni ritmik silsilələr və yeni musiqi alətləri icad etmiş, mövcud olanlardan da geniş istifadə etmişdir.

Doğrudur, 12 muğam məqamlarının və 6 avazın yaranma xüsusiyyətləri artıq Səfiyəddin Urməvidə müfəssəl işlənmişdi, musiqiçilərin məclislərdə özlərini aparmaq qaydaları artıq "Qabusnamə"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, Səfiyəddin Urməvisiz, eləcə də Əbdülcadir Marağaisiz təsəvvür etmək mümkün deyil. Onların da gücü məhz ondadır.

XV fəsil

Əbdülfəzadə Maragainin musiqisi və şeirləri

*“Bu qulun yazdığını təsniflər yadigar olacaq
və aləmdə qiyamətə qədər həmişə qalacaq”*

Səfiyəddin Urməvi məktəbinin davamçısı, alimin “Kitabül-ədvar” risaləsinə yazdığı “Şərhül-ədvar” adlı tədqiqatının sonunda Əbdülfəzadə Maragai şeirlə yazmış tərcümeyi-halını epiqrafda gətirdiyimiz sətirlərlə bitirir. Çox təəssüflər olsun ki, bu misralarda deyilənlər tam həyata keçmədi. Çoxşaxəli istedada malik və zəngin irs qoyub getmiş, XIV–XV əsrlərdə Yaxın və Orta Şərqiñ musiqisində parlayan böyük bəstəkar, musiqışunas, şair, gözəl səsə malik və müxtəlif alətlərdə çalan ifaçı və bir sıra xətlərə sahib kalliqraf həmvətənimiz Maragai Əbdülfəzadərin musiqi və elmi irsi, əfsus ki, bütövlükdə zamanımıza qədər gəlib çatmadı.

Bu fəsildə biz Əbdülfəzadə Maragainin ən əvvəl musiqi və şeirləri haqqında söz açacayıq. Bu günə qədər Azərbaycanda Əbdülfəzadə Maragainin 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 günümüzə qədər gəlib çatmamışdır.

Qeyd edək ki, Səfiyəddin Urməvidən fərqli olaraq Əbdülfəzadə Maragainin 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 Maragainin musiqisi sayılan və qəbul edilən musiqi əsərlərindən bir qismi Türkiyənin radio və televiziyası ilə çalınır, konsertlərdə ifa edilir, kasetlərə yazılır, kitablarda alımlar bu musiqi nümunələrini şərh edir və artıq yeni nəsil onları məhz bəstəkarın musiqisi kimi təhlil və tədqiq edir. Bизdə olan məlumatə görə Türkiyədə Əbdülfəzadə Maragainin musiqi əsərləri hətta

ayrıca da çap edilib. Altı kasetdən ibarət və türk dövlət xorunun ifasında yazılış türk klassik musiqisi adı ilə məşhur olub dün-yaya 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 Atlıqdır).

Bakıda da Əbdülqadir Marağainin ilk dəfə məhz bu musiqi əsərləri 1993-cü ildə Bakı televiziyası ilə Z.Səfərovanın Səfiyəddin Urməviyə və Əbdülqadir Marağaiyə həsr etdiyi verilişində həmin xorun ifasında səsləndirilmişdi. 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 siyahımı biz müğam və şöbələrin adları ilə qruplaşdıraraq həmin ardıcılıqlı də gətiririk. Adları çəkilən əsərlər bəstəkarın mətnlə bağlı olan vokal əsərləridir. Marağainin instrumental əsərlərinin isə heç biri nota yazılmamış və tabii ki, bizə çatmamışdır. Bu əsərlərin bir neçəsinin sözləri Əbdülqadirin müasiri böyük şair Hafızındır. Bu əsərlərin əksəriyyətinin mətni fars dilindədir, ikisi ərəbcədir. Bəzi mətnlərin yazılışında və ifasında məna və vəzni təhriflərinə yol verilmişdir. Bu da əsasən türk musiqiçilərinin fars dilini bilmədikləri ilə izah edilirdi.

Ə.Marağainin əsərlərinin siyahısı:

- 1) “Üşşaq həfi Kari Lika”.
- 2) “Nəva Hafif Kari Tuhfə”.
- 3) “Rast Sofyan Kari Haydarnamə”.
- 4) “Rast Devri Kari Möhtəşəm”.
- 5) “Rast Kari Şövqnama”.
- 6) “Rast Devri Hindi Nakış Bəstə”.
- 7) “Rast Fer Naxış Bəstə”.
- 8) “Rast Duyek nakış Bəstə”.
- 9) “Rast Hafif Nakış Bəstə”.

- 10) "Rast Nakış Aksak (ağır) Səmai".
- 11) "Rast Nakış yürük Səmai", (Ahu biya Mirzəli, ahu 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) "Irak Nakış yürük Səmai".
- 16) "Irak Düyek Kar".
- 17) "Segah ağır həfif kari şeş-avaz".
- 18) "Pəncgah Həfif kari mürəssə".
- 19) "Pəncgah Aksak Səmai".
- 20) "Pəncgahnakış 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 Marağinin musiqi əsərlərinin siyahısına diqqət yetirsək görərik ki, bəstəkar Üşşaq, Nəva, Rast, Hicazi, Hüseyni, Rahəvi, Irak, Segah, Pəncgah, Mahur, Səba, Nihavənd, Acəm və sair məqam 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), Müxəmməs, yürük Müxəmməs (32/4 və 32/8), Həfif və Ağır (32/4, 32/2), Sakil (48/4) və başqa üsullarda əsərlər bəstələmişdir. 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 müsiqiçilər, bəstəkarlar bu əsərləri öz dövrlərində olan formalar və üsullara salaraq nota yazmışlar.

Marağainin “Bəstə” və “Səmai”lərinin çoxu “Nakış”dır. Cox 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 Əbdülfəzadə Marağaiyə aid olduğunu tam qətiyyətlə iddia etmək çətindir. Ümumiyyətlə, bu müsiqi parçaları haqqında söz açmaqdan önce Marağainin müsiqisi haqqında mövcud olan bir neçə fikir və mülahizələri gətirməyi lazımlı və vacib sayırıq. Əvvəla, bu müsiqinin Əbdülfəzadə Marağaiyə aid olmasını tamamilə inkar edənlər onun risalələrində verdiyi melodiya, forma, üsul nümunələrinin tam uyğun gəlməməsini söyləyirlər və bu fikirdədirler ki, Əbdülfəzadə Marağainin heç bir müsiqi əsəri bizə gəlib çatmamışdır. Digerləri isə əksinə, bu müsiqi əsərlərinin məhz Marağaiyə aid olduğunu iddia edir və onları Marağainin müsiqisi kimi qəbul edirlər. Bu əsərlərin xalq müsiqisinin nümunələri kimi, mahnilar, rəqslər və muğam nümunələri kimi ağızdan-ağıza, nəsildən-nəslə, ustaddan-ustada keçmiş olduğunu və günümüzə qədər gəlib çıxdığını bildirirlər və XIX əsrдən başlayaraq nota yazıldığını göstəirlər.

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, ləntə yazırlar, təhlil və tədqiq edirlər. Bu proses gedir, biz yalnız ona təəssüf edə bilərik ki, Əbdülfəzadə Marağainin daha gözəl, mürəkkəb, daha qiymətli əsərləri günümüzə 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 edilsəydi, günümüzə qədər qalsayıdı,

Əbdülfəqadir 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 günümüzə qədər gəlib çatmamasına çox təəssüf edirik.

“Növbəti mürəttəb” XIV–XV əsrlərdə Şərqi musiqisində çox geniş yayılmış böyük formanın adı idi. Əbdülfəqadir 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 – “Tərəna” hissəsi, farsca rübaidən, dördüncü “Müstəzad”, sözləri farsca qəzəldən və beşinci “Fürudəş” hissəsi, yenə ərəbcə qəzəldən ibarət idi. Xatırlayaq ki, Ə.Marağai risalələrində “Səlmək” avazı ilə əlaqədar göstərirki, bu muğamda əsər yazmaq çox çətindir, istisnalığı yalnız dairələr kitabının müəllifi (yəni Səfiyəddin Urməvi – Z.S.) təşkil etmişdir ki, o 4 hissədən ibarət ardıcıl Nouba yazmışdır. Marağainin dövründə isə bəstəkarın özü bu muğamda sıfariş ilə bir sırə 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 barədə bir dəfə yox, min dəfə, hər nəfəs çəkəndə təəssüflənmişəm”.

Əlbəttə, Marağainin bu məşhur sözlərini, bu etirafını həyəcansız oxumaq olmur.

Qeyd edək ki, ona görə Əbdülfəqadir Marağainin yalnız orta dərəcəli əsərlərinin bir qismının tələbələrinin vasitəsilə yayılma bildiyi təxmin edilir. Bu orta dərəcəli əsərlərin də çox az bir qismi zamanımıza qədər gələ bilməşdir. Marağainin bu əsərlərində “çox şəxsi və mətin üslub müşahidə olunur. Düz və sadə motivlərin daha bir sahə içində işlənmiş, hətta bəzilərində heç bir keçki

(modulyasiya – Z.S.) olmayan bu əsərlər monotonluq yaratmadığı üçün eyni əsərləri dəfələrlə təkrar dinləmək istəyi yaradır. Təqlidi imkansız şah əsərləridir” (196, 77). Bu sözlərin müəllifi türk bəstəkarı və musiqişünası İsmayıł Baba Surelsandır.

Bu gün artıq Əbdülfəzadə Marağinin musiqi əsərləri orta əsrin klassik nümunələri kimi qavranılır, öyrənilir, təhlil və tədqiq edilir. Əlimizdə Marağinin notları olan 30-a qədər musiqi əsərlərindən biz beş musiqi nömrəsini seçib onların üzərində xüsusi dayanaraq musiqimizə və müsiqişünaslığımıza təqdim edirik. Bunlar “Rast Kari Möhtəşəm”, “Rast Nakiş Bəstə”, “Rast Kari Haydarnamə”, “Mahur Kar” və ya “Mahur Kari Mürəssə”, “Segah Kar” və ya “Segah Kari şəş-avaz” əsərləridir (Bu əsərlərin notları İstanbul radiosunun arxivindən, İstanbul dövlət konservatoriyanın arxivindən, bəstəkar, indi mərhum Sadəddin Haperdən, professor, doktor Neyzad Atlıqdan, qocaman musiqişünas Yılmaz Öztünədən, N.Yağızdan, E.Sağdincədən və başqalarından götürüb tutuşdurulmuşdur. Onların hamısına öz dərin minnətdarlığını bildiririk).

Marağinin bu gün məlum olan musiqi əsərlərindən həcmə ən böyüyü demək olar ki, “Segah kar” və yaxud digər adı “Segahkari şəş-avazdır”. Bu əsər Marağinin ən gözəl əsərlərindən olub “Segah”da “Kar” formasında “Həfi” üsulunda 32/2-də yazılmışdır. “Segah” muğamının əsas xüsusiyyətlərini göstərən “Kar” forması Şərqi musiqisinin ən təntənəli və XVIII əsrə qədər ən geniş yayılmış formalarından biri idi. Hər bir bəstəkarın qüdrəti, bacarığı bu formada yazılın əsərlərlə ölçülürdü. Marağinin də məlum olan əsərlərinin böyük hissəsi bu formada yazılmışdır. Çünkü bu forma bəstəkara daha böyük sərbəstlik verirdi. Qeyd edək ki, “Segah” muğamı o zamanlar, yəni Marağinin vaxtında hələ 12 əsas muğam içərisində deyildi, 24 şöbədən biri idi. Vaxt keçdikcə “Segah”da sonralar əsas muğamlardan biri olmuş, “kar” forması isə dəyişmiş, başqa ad daşmış, “kar” kəlməsi isə guşələrdən birinin adı kimi qalmışdır.⁵⁸

⁵⁸ Ə.Bədəlbəyli özünün “İzahlı lügət”ində “kar” terminini dəstgahların tərkibinə daxil olan guşələrin adı kimi vermişdir. Mir Möhsün Nəvvab da “Kar”ın adını guşələrin siyahısında gətirmiştir.

“Segah kar” bir mədhiyyədir, Xorasan şahı Əli Müsərrizayə “mədhiyyə” kimi yazılmışdır. Bu əsərin məzmunu və sözləri belədir:

Ey Xorasanın şahı, şahların şahı əzmlı kişinin oğlu ey imam!
Başım sənin basdığın torpağa fəda olsun, şah Əli Müsərriza!
Ey mərdlik, mərhəmət, lütf timsalı!
Savaş meydanının şahı və o meydanın əfəndisi!
Ey Əli, Allahın Aslanı, meydanın əfəndisi Əli!
Səni sevən dostun başı sənin basdığın 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 xüsuslu 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.

Marağainin “Mahur kar” və yaxud digər adı “Mahur Həfif Kari Mürəssə” əsəri “Mahur” müğəminin şah əsəri hesab olunur. “Mahur” da klassik müğamların 24 şöbəsindən biridir. Bu əsər “Kari Mürəssə” formasında və “Həfif” (32/4) üsulunda bəstələnmişdi. Forması ABCB-dir.

“Mahur” suh, nəşəli, fərəhverici bir müğamdır. Bəstəkarın bu əsəri də eyni əhval-ruhiyyədədir. Çox sadə və böyük dəyərə malikdir. Sözləri Əbdülgadir Marağainin müasiri böyük şair Hafiz Şirazinindir. Sözləri belədir:

Gül sevgilinin üzünü yada salmırsa nəyə lazıim,
Şərabsız bahar nəyə lazıim,
Lalə yanaqlı bir dılber yoxsa,
Çəmən, bağ, bağça nəyə lazıim.

Əbdülgadir Marağainin “Rast” qrupundan olan əsərlərindən ikisini təqdim edirik, onlardan da birincisi “Rast Kar”dır və ya digər adı “Haydarnamə”dir. “Düyük” (4/4) üsulunda yazılmış bu əsər klassik şərq musiqisinin təməl əsərlərindən hesab olunur. Bu həcmcə kiçik əsərdə bəstəkar “Rast” müğamının pərdələrində gəzişərək onun xüsusiyyətlərini bacarıqla verə bilmış, modulyasiyaları böyük ustalıqla yerləşdirmişdir.

Bu əsərin sözləri belədir:

Günəşin halqası səmanın qulağında bir nümunədir.
Dinin ulduzu Heydər qulağına nişan taxılanların dairəsindədir.

Ə.Marağainin “Haydarnamə” əsərinin notlarını sizə təqdim edirik (Bax əlavələrə. Not nümunəsi: “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 inkişafi 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 verir, xüsusilə də melodiyada 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 mevzindən çıxar,
Bunun və onun yolu xəbərsizdir, bu da deyildir.

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 xanəli “Bəstə” az-az işlənmişdir. Bir ənənə olaraq daima “Ləng Fatihə” üsulunda bəstələnilərlər. “Nakış Bəstə”, “Dövti Rəvan” və gətirdiyimiz “Düyek” üsulunda da olurlar.

Lügətdə “Nəqş” melodiyanın ayrı-ayrı səsini oxşamaq, avazın hər nəfəsinə 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 əmdi, onu incitməsindən qorxuram,
Ənbər qoxulu zülfünün hərəkəti,
onu incitməsindən qorxuram.
Ey mənim Soltanım, mənə mərhəmət et,
Can dodağa gəldiyi zaman, imanıma yoldaş ol.

Z.Səfərova hələ 1990-cı illərdə Türkiyədən Əbdülqadir Marağainin bir sıra musiqi əsərlərinin notlarını, həm də disklerini gətirmişdi. Demək olar ki, elə o vaxtdan da S.Urməvi adına “Qədim musiqi alətləri ansamblı”nın rəhbəri Məcnun Kərimov onları ansamblın repertuarına saldı. Marağainin “Heydərnama” və “Naxış Bəstə” əsərləri ansamblın vizit kartına çevrildi və indiyə qədər böyük uğurla ifa edilir. (Bax əlavələrə. Not nümunəsi: “Rast Nakış Bəstə”)⁵⁹

Əbdülqadir Marağai böyük bəstəkar olmaqla bərabər, həm də istedadlı şair idi. O, şeirlərini Azərbaycanca, farsca, türkçə yaz-

⁵⁹ Ə.Marağainin digər əsərləri haqqında bax: Z.Səfərova. Əbdülqadir Marağai. Bakı, 1997.

mışdır. 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 aşağıdakı qəzəlin tərcüməsi verilmişdir.

“Təbiblər bir əlac edin bu dərdə mübtəla canə,
Əgər yoxdursa dərməni, sözüm nədir bu nadana.
Mənə şərbət, dəva lazım, deyirsən ki, hələ səbr et,
Bu dərdə mərhəmin yoxdur, gücün çatmırı dərmana.
Danışma əsla “Qanun”dan “Şəfa” bəxş etdiyin yoxdur,
Nicat versin xuda qəmdən, 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 Əbdülqadırə nolar,
Şəfəsi bağlıdır onun özü söylər ki, qurana”. (40, 258)

Lakin təəssüflə qeyd etməliyik ki, əldə edilən mənbələrdən məlum olur ki, “Unutma” qafiyəli birinci qəzəl ki, bizim ədəbiyyat müntəxəbatında Marağainin qəzəli kimi verilmişdir, Əbdülqadır Marağainin qələminə məxsus deyil, lakin ona xitabən yazılmış və Teymur və Şahruh vaxtının ordu baş komandanı Əmir Şah Məlikə aiddir. Bunu Kənül Alpay Təkin “Teymura aid iki türkçə şeir” yazısında açıqlamışdır (175, 850) ki, bu məlumatı da Ə.Marağainin tədqiqatçısı türk musiqişünası Murad Bardakçı “Marağalı Əbdülqadır” kitabında vermişdir. M.Bardakçı bu qəzəlin iki misrasını öz kitabına epiqraf kimi də göttirmiştir.

Müəllif Əbdülqadır Marağainin türkçə 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. Türkçə olan bu şeirin dilimizə tərcüməsinin labüdüyü şübhə doğurmur.

Bu gün Əbdülfəzadə Maragainin neçə qəzəlinin, neçə beytinin və misrasının mövcud olduğunu söyləmək çətindir. Əbdülfəzadın bizə məlum olan şeirlərindən biri də 30 beyt dən ibarət şeirlə yazılmış şairin tərcüməyi-halıdır. Özünün bu tərcüməyi-halını Əbdülfəzadə Maragai yuxarıda dediyimiz kimi Səfiyəddin Urməvinin “Kitabül-ədvar” əsərinə yazdığı “Şərhül kitabül-ədvar” risaləsinin sonunda vermişdir. Özü də bu tərcüməyi-hal yalnız bir Məşhəd nüsxəsində verilmişdir, çünki digər nüsxələrdə və bizdə olan “Nuru Osmaniyyə” nüsxəsində bu tərcüməyi-hal yoxdur. Bu nüsxənin surətini ilk dəfə Bakıya gətirən məşhur xalçaçı mərhum Lətif Kərimov olmuşdur. (51, 119)

Bu son dərəcə maraqlı və qiymətli mənbə aşağıdakı misralarla bitir:

“Bu qulun yazdığı təsniflər⁶⁰ yadigar qalacaq” (*sətri tərcüma*).

Əbdülfəzadə Maragainin əsərləri yadigar olaraq onun dediyi kimi “qiymətə qədər həmişə qalmadı” və günümüzə qədər gəlib çatmadı. Lakin onun qalan əsərlərinə, həm də günümüzə qədər gəlib çıxan elmi əsərlərinə – “Came əl-əlhan”, “Məqasid əl-əlhan”, “Şərhül kitabül-ədvar”, “Favaid-i əşərə” və b. risalələrinə daha çox qayğı ilə yanaşmaq, onları hifz etmək, təhlil və tədqiq etmək, nəşr etmək ilk növbədə onun həmvətənlərinin üzərinə düşür, onların müqəddəs borcu və vəzifəsidir.

⁶⁰ Təsniflər burada əsərlər mənasındadır.

XVI fəsil

Fətullah Şirvaninin həyat və yaradıcılığı

Qüdrətli şairlər, alimlər və müsiqicilər yetişdirmiş Şirvan torpağı XV əsrde yaşayıb-yaratmış və Şərqdə böyük nüfuz qazanmış görkəmli alim Fətullah Şirvanının də vətəni olmuşdur.

Fətullah Şirvani istedadlı müsiqisənas alim olmaqla bərabər, həm də riyaziyyat, həndəsə, astronomiya, coğrafiya, biologiya, ədəbiyyat və s. sahələrdə boyuk uğur qazanmışdır. Onun müsiqi, kəlam, təfsir, astronomiya və riyaziyyatla bağlı risalələri və şəhərləri məşhurdur. Hərtərəfli biliyə malik Fətullah Şirvani müəllim kimi də şöhrət qazanmışdır.

Onun tam adı Fətullah Əbdüləziz İbrahim əş-Şəbəranı əş-Şamaxı əş-Şirvanidir. Alimin adını müxtəlif cür yazırlar. Katib Çələbi ondan “Şah Fətul-lah” kimi bəhs edir. Şirvaninin “Musiqi məcəlləsi” əsərinin titul vərəqində isə müəllifin adının əvvəlinə Mövlana və Mōmin sözləri əlavə edilmişdir.

Orta əsr mənbələrinə görə, Fətullah Şirvani 1417-ci ildə Şamaxıda anadan olmuşdur. O, ilk təhsilini Şamaxıda atasının yanında almış, sonralar biliyini artırmaq, təhsilini davam etdirmək üçün məşhur təhsil ocaqları olan şəhərlərə getmiş, öz dövrünün görkəmli ustadlarından dərs almışdır. Şirvani dövrünün çox önemli fənləri olan həndəsə, astronomiya, riyaziyyat, kəlam və məntiq sahəsində mükəmməl biliyə sahib olmuşdur. Şamaxıdan sonra o, Shirazda və Tusda təhsilini davam etdirmiş, 1435-ci ildə Səmərqəndə getmiş, məşhur astronom-alim Uluqbəyin açdığı mədrəsədə dərs almışdır. O, Uluqbəyin “Əl-Ənvar li əmalil-əbrar” əsərinə fars dilində şərh yazmış və müəllifə bağışlamışdı.

Fətullah Şirvani Shirazda olarkən Sadəddin ət-Təftəzanının qəbrini ziyarət etmiş, onun “Əl-İrşad fin-nəhv” əsərinə şərh yazmışdır.

1453-cü ildə Fətullah Şirvani İstanbulda Fateh Sultan Məhəmmədə özünün məşhur “Məcəllə fil-musiqa” əsərini təqdim etmiş-

dir. Həmin il onun Bursada olması haqda da məlumat var, amma ora getməyinin səbəbi məlum deyildir.

Fətullah Şirvani II Murad dövründə (1421–1451) Anadoluya getmiş və Kastomonuda Candaroğlu İsmayııl bəyin qonağı olmuş, bir müddət orada qalmış və dərs demişdir. Kastonomuda Fətullah Şirvanının özünün iqamətgahı da varmış və bəzi mənbələrə görə, guya o burada vəfat etmişdir.

Onun yetişdirdiyi tələbələrdən ən məşhurları kimi Mühiddin Niksar, Nəcməddin Qazi Aslan, Cəmaləddin ibn Zahirə, həmyerliyi Hüseyin Şirvanini və başqalarını göstərmək olar.

1465-ci ildə Fətullah Şirvani həcc ziyarətinə getmiş, 1467-ci ildə bir müddət Məkkədə qalmış və orada dərs demişdir. Məkkədən sonra o, Qahirəyə, sonra İstanbul'a getmiş, burada dərs demiş, yaradıcılıqla məşğul olmuşdur. Həyatının sonunda Fətullah Şirvani vətəninə qayıtmış və 1486-ci ildə (h. 891 ilin səfər ayında) Şamaxıda vəfat etmişdir. Bu faktlar bir sıra mənbələrdə və alimin özünün “Şərhüt-Təzkirə fi elmil-heyat” əsərində gətirilir.

Fətullah Şirvani Şərqiñ müxtəlif yerlərində – İraqda, Hicazda, Misirdə, Anadoluda və sair yerlərdə ustad alim və müəllim kimi tanınmışdı. Aşağıda Fətullah Şirvanının kəlam, təfsir, astronomiya, riyaziyyatla bağlı əsərlərinin siyahısını təqdim edirik:

1. “Əl-Müləxxəs fil-heyət” Fətullah Şirvanının Qazızadə Çağmininin (6.1221) astronomiyaya dair əsərinə yazdığı şərhə haşiyədir. Şirvani bu əsər haqqında qeydlərini hələ Səmərqənddə olarkən yazmağa başlamış və 1473-cü ildə onu Fateh Sultan Məhəmmədə ithaf etmişdir.

2. “Haşriyei-Şərhi-Eşkalı Tesis” – Şirvanının bu əsəri də Qazızadənin riyaziyyatın, həndəsənin əsaslarma aid “Eşkalı Tesis” risaləsinə açıqlamadır.

3. Nəsirəddin Tusi İbn Sinanın məntiqlə bağlı “Əl-İşarat və-tənbihat” əsərinə şərh yazımışdır. Mənbələrdə bu əsərlə bağlı Şirvanının də araşdırmasının olduğu barədə məlumat vardır. Təəssüf ki, araşdırmanın özü hələ ki tapılmamışdır.

4. Fətullah Şirvani Sadəddin Məsud Ömrə ət-Təftəzanının (1322–1389) əsərinə “Haşiyətüt-Təlvih” adlı izahat yazılmışdır.

5. Ədudin Əbdürrəhman əl-İcinin (1281–1355) “Kitabül-məvaqif fi elmil-kəlam” adlı əsərinə Seyyid Şərif Cürçani (0.1413) və bir çox başqa alımlar şəhrlər yazmışlar. Şirvani isə Cürçaninin həmin şərhinə izahat vermişdir.

6. “Haşıyə əla ilahiyyati-Şərhil-Məvaqif”. Şirvani bu əsərini II Bayazidə ithaf etmişdir.

7. “Təliqat əla əvaili-Şərhil-Məvaqif”. Şirvaninin bu əsəri mənbələrdə müstəqil əsər kimi qeyd olunur.

8. “Şərhi-Təhzibil-məntiq vəl-kəlam”. Təftəzaninin məşhur əsərinin şəhidir. Şirvani ona izahat yazmışdır. Təəssüf ki, adı bizə məlum deyil.

9. “Şərhüt-Təzkirə fi elmil-heyət”. Bu Nəsirəddin Tusinin “Ət-Təzkirə fi elmil-heyət” əsərinin şəhidir. Şirvani bu əsəri Tus və Səmərqənddə müəllimlik etdiyi vaxt yazmışdır.

10. “Şərhül-Ənvar li-əmalil-əbrar”. Şirvani bu əsəri farsca yazmış və Şirvanşah Fərrux Yəssara həsr etmişdir.

11. “Şərhül-Əvamil” – Cürçaninin məşhur əsərinə yazılmış şəhdir.

12. “Təfsiri-ayatil-Kürsi”. Şirvani bu əsərində Quranın Bəqərə surəsinin 255 ayəsini geniş şəkildə təfsir etmişdir.

Fətullah Şirvani bu əsərlərdən başqa, Əbdülcədir Marağainin “Zübtədül-ədvar” əsərinin müəllif əlyazmasının surətini çıxarmışdır.

Gördüyüümüz kimi, Fətullah Şirvaninin əsərlərinin çoxu şəh və izahat şəklindədir. Bu, bir tərəfdən, o dövrün tələblərindən irəli gəldirdi. Büyük alımların mürəkkəb nəzəri əsərlərini aydınlaşdırmaq, açıqlamaq üçün sonrakı alımlar bu risalələrə şəh yazmaq ehtiyacı duyurdular, onlara öz münasibətlərini bildirmək istəyidilər. Digər tərəfdən isə, öz elmi əsərlərini izahat, açıqlama adlandırmaq bu alımların təvazökarlığından irəli gəldirdi; halbuki açıqlama və izahatların özləri, şübhəsiz, müstəqil elmi dəyərə malik əsərlər idi.

F.Şirvaninin musiqiyə aid çox dəyərli risaləsi “Məcəllə fil-musiqa”dır ki, biz bu əsər haqqında daha ətraflı məlumat vermək istərdik.

Fətullah Şirvaninin (“Musiqi məcəlləsi”, “Məcəllə fil-musiqa” yəni “Musiqi məcmuəsi, toplusu”) əsəri onun musiqi sahəsində məlum olan yeganə əsəridir. Alim bu əsərini Soltan Muradın oğlu II Soltan Məhəmmədə ithaf etmişdir.

Fətullah Şirvaninin musiqiyə aid bu əsəri onun çox yönlü alım olduğunu sübut edir. Əsərin yalnız bir tam nüsxəsi təqdim edilmişdir. Alman alimi Ekhard Nöybauer bu əsəri təqdim etmiş, Fuad Sezgin isə 1986-cı ildə, alimin ölümündən düz 500 il sonra Frankurt-Mayn şəhərində əsərin əlyazma faksimilesini alman şərqşünasın tədqiqatı ilə birlikdə nəşr etmişdir. Əsərin cəmi 29 vərəqdən ibarət digər əlyazma nüsxəsi Rampur kitabxanasında qeydə ahnmişdir ki, Nöybauer onu qüsurlu sayır.

Nəşr edilmiş müqəddimədə Ekhard Nöybauer Şirvaninin adının saxlanması, onun Şamaxıda anadan olduğunu göstərməsinə baxmayaraq, alimin əslən iranlı olduğunu iddia edirdi. Bu, əlbəttə ki, onun səhvidir.

Fətullah Şirvaninin musiqi təhsili aldığı vaxt onun hansısa bir musiqi alətində çaldığı haqqında məlumat yoxdur. O dövrün mükəmməl musiqi aləti olan udun araşdırılmasına alimin nə “Məcəllə”sində, nə də digər əsərlərdə rast gəlmirik.

Şirvaninin “Məcəllə” risaləsi dövrünün çox qiymətli əsəri olub, Ekhard Nöybauerin dediyi kimi, bütünlükdə musiqi nəzəriyyəsinə ətraflı və istiqamətlənmiş bir baxışdır.

Risalənin əvvəlində Fətullah Şirvani əsərinin məqsədini, qayəsini orijinal bir şəkildə bildirir və ithaf etdiyi şəxsə (II Soltan Məhəmmədə) müraciətini və mədhiyyəsini təqdim edir.

F.Şirvaninin “Məcəllə” risaləsi iki hissə, müqəddimə və yekun-dan ibarətdir. Hər hissə beş fəsildir.

Birinci hissə-tonun tərifi və onun əhatə etdikləri haqqında, intervallar, intervallanın toplanması, çıxılması, yarıya bölünməsi və ikiyə vurulması haqqında, cəmin səslər sisteminin və kompozisiyanın uyumsuzluğunun (dissonanslığın) səbəbləri və nəhayət, ahəngdar kompozisiya haqqında fəsillərdən ibarətdir.

Ikinci hissənin birinci fəsli dövrlər, ikinci fəsli dövrlərin, yəni muğamların təsirləri, doğurduqları ovqatlar və onların dinlənilmə

vaxtları haqqında, üçüncü fəslə ritmin (“iqə”nın) tərifi və onun tərifindən irəli gələn məsələlər haqqında, dördüncü fəslə ritmin növləri, beşinci fəslə isə ritm dairələri haqqındadır.

Ən maraqlı və təəccüb doğuran “Məcəllə” risaləsinin sonluğu, yekunudur. Şirvani yazır: “Onu da bil ki, onlar (alim özündən əvvəl gələn bir çox risalə müəlliflərini nəzərdə tutur – Z.S.) nəğmələrin (melodiyaların) kompozisiyasının qurulmasından (“təlifindən) və ritmindən bəhs etdikləri kimi, alətlərdən, o cümlədən də ud və... bərbət adlı alətdən də bəhs etmişlər... Bu alımlər adı çəkilən alətlərin vəziyyətlərini, dastanların (pərdələrinin) nisbətlərini dərindən aşadılar... Mən isə [bu məsələləri] aşadırmadan yayındım, çünki əksər halda əsər-oxumaq və onları bilərkəndən dinləmək haramdır. Əgər belə olmasayı, mən də bu məsələdə onların adəti üzrə hərəkət edər və musiqi bəhslərinə bir yeni şey artırı, həmin bəhslərin aşadırmalarının nəticələrindən faydalı olanlarını yazardım. Beləliklə, mən bu məsələdə bildirmək istədiklərimin sonuna gəlib çatdım”.

Fətullah Şirvaninin bu etirafı Mömin təxəllüsü daşıyan bir şəxsin şəriətin ənənələrinə dəqiqliklə riayət etdiyini bir daha sübut edir.

Lakin onu da qeyd edək ki, Şirvani risaləsində özü ondan iki əsr əvvəl yaşamış Səfiyəddin Urməvinin udun üzərində oktavaların və digər intervallarm bölünmə cədvəlini təqdim edir. Şirvaninin müasirləri XV əsrin böyük alımları Əbdülqadır Marağai, Əbdürəhman Cami və başqaları udun aşadırılması ilə əsaslı surətdə məşğul olmuşlar. Ona görə Şirvaninin “haramlıq” haqqında etirafı, bir qədər qəribə görünə də, gətirdiyi səbəbə görə məqbuldur.

Yenə risalənin başqa yerində Fətullah Şirvani Səfiyəddin Urməvinin “Kitabül-ədvar” risaləsinin “həməhəng və ya uyumlu kompozisiyalar” adlı beşinci fəslinə müraciət etmişdir. Urməvi bu fəslə belə başlayır: “Dissonansa yol vermədən, kvartamı yalnız yeddi qismə, kvintamı isə doqquz qismə bölmək olar. Bir şərtlə ki, kvartada üç melodik interval birləşməsin, kvintada isə do notuna keçid si bemoldan olsun”. Alim deyir ki, kvintamı iki tərəfi saxlanarsa, si bemol notunu keçərək, bu kvintam on üç qismə bölmək

olar. Urməvi burada on iki qısmın dairələrini verir və qeyd edir ki, “əgər məqsəd qoysan, on üçüncü qismi və dairəni də asanhqla ala bilərsən” (89, 18a). Fətullah Şirvani risaləsində S.Urməvinin göstərişinə əməl edərək, on üçüncü dairəni alır və onu təqdim edir.

“Məcəllə” risaləsinin müqəddiməsi də bir neçə hissədən ibarətdir. Ənənəvi bəsmələ hissəsindən sonra əsərdə qaldırılan mövzular haqqında məlumat verilir, əsərin Muradın oğlu II Sultan Məhəmmədə ithaf olunduğu bildirilir və onun şeirlə (daha doğrusu, qafiyəli nəşrlə) tərifi verilir. Risalənin müxtəlif yerlərində təqdim olunan ərəb və fars dillərində şeir parçaları Şirvanının poetik istedadını nümayiş etdirir.

Müqəddimədə musiqinin yaranması haqqında orta əsr musiqi ədəbiyyatında əsərdən-əsərə keçən rəvayət burada da nəql edilir. Risalədə riyaziyyat elminin əsasları, təlif elminin qolları və sair məsələlər haqqında da məlumat verilir.

Qeyd edilir ki, riyaziyyatın əsasında dörd elm durur: həndəsə elmi, astronomiya elmi, ədəd (hesab) elmi, “təlif” (bəstəkarlıq) və ya “musiqi elmi”.

Müqəddimədə verilən hekayələrin birində deyilir ki, biri o birinə çoxdan kin bəsləyən iki şəxs içki məclisində bir araya gəlirlər. Şərab onları tutanda hər ikisinin kini qaynayır, düşmənçilikləri yada düşür. Onlar bir-birinin üstünə atılırlar. Çalğıçı məharətli bir şəxs olduğundan melodiyamı düşmənçiliyi yatırıb nəğmə ilə əvəz edir, onların ikisinin də ürəkləri yumşalır, qucaqlaşıb bir-birindən üzr istəyirlər.

Müqəddimədə verilən hədis Quranın tilavəti, onun avazla oxunması ilə bağlıdır: “Hər şeyin bir bəzəyi var, Quranın da bəzəyi gözəl səsdir”; “Quranı ərəb səsləri ilə oxuyun”, deyilir. Habelə: “Quranı öz səslərinizlə bəzəyin, çünki gözəl səs Quranın gözəlliyyini artırır”.

Fətullah Şirvani “Məcəllə”də qaynaq, mənbə kimi böyük alımlərdən İbn Sinanın yaradıcılığına, onun “Əş-Şifa” əsərinə, Səfiyəddin Urməvinin “Kitabül-ədvar” və “Şərifiyə” risalələrinə, Nəsirəddin Tusinin əsərlərinə və başqa görkəmli alımlərin ırsının müraciət edərək, onlardan sitatlar gətirir. Bu da onu göstərir ki,

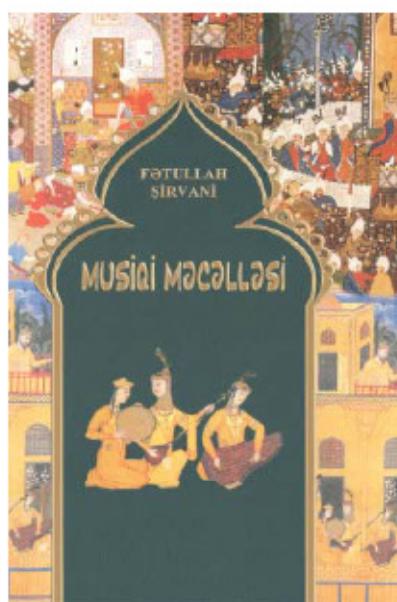
Fətullah Şirvani görkəmli sələflərinin yaradıcılığma yaxşı bələd idi və onları yüksək qiymətləndirirdi.

Nəticədə qeyd etmək istərdik ki, Fətullah Şirvaninin “Musiqi məcəlləsi”ni nəşr etməklə, biz həm musiqi tarixi elmimizi yeni bir dəyərli əsərlə zənginləşdiririk, həm də xalqımızın Şirvan bölgəsinin məşhur adları siyahısına – Xaqani Şirvani, Fələki Şirvani, Nəsimi Şirvani, Seyid Əzim Şirvani, Bahar Şirvani, Sabir, Abbas Səhhət, Zeynalabdin Şirvani, Mahmud ağa Şirvani cərgəsinə Fətullah Şirvaninin də adını əlavə edib, böyük alimi vətəninə, xalqına qaytarmış oluruq.

Fətullah Şirvanının elmi əsəri isə qiymətli orta əsr qaynağı kimi neçə-neçə tədqiqatın yaranmasına səbəb olacaq və respublikamızda çoxşaxəli muğam layihəsinin uğurla həyata keçməsinə kömək edəcəkdir.

XVII fəsil

F.Şirvaninin “Musiqi məcəlləsi risaləsi”



Fətullah Şirvaninin dediyimiz kimi musiqiyə aid bircə əsəri məlumdur, o da “Məcəllə fil-musiqa”dır. Biz əsərin əlyazma nüsxəsinin yerini və şifrəsini gətiririk:

– Topqapı Sarayı Kitabxanasının [Sultan] Burada III Əhməd şöbəsi, JNb3449.

Bu tək nüsxədən başqa, alimanın bizə məlum olan və qeyd etdiyimiz digər əsərlərinin əlyazmalarının adları ilə bərabər yerlərini və şifrələrini də göstərmək istərdik:

Fətullah Şirvani Çağmininin (ö. 1221) “Haşiyə əla Şərhil-Çağmini” və yaxud “Əl-Mülexxəs fil-heyət” adlı əsərinə yazdığı izahatdır. Astronomiyaya aid bu əsərdən son zamanlara qədər mədrəsələrdə istifadə edilirdi. Onun əlyazmasının yeri və şifri:

– Topqapı Sarayı Kitabxanasının [Sultan] III Əhməd şöbəsi, JNb3294.

Ədudin Əbdürəhman əl-İcinin “Kitabül-məvaqif fi elmil-kəlam” əsərinə Seyyid Şərif Cürcani, Fənari, Əlaüddin ət-Tusi, Fətullah Şirvani və başqaları izahat yapmışlar. Şirvaninin bu əsərə yazdığı izahatın bir neçə nüsxəsi mövcuddur:

- Raquib paşa Kitabxanası, Nq760;
- Münhen (Hof und Staatsbibliothek), JNb677/4.

Şirvaninin II Bayazidə ithaf etdiyi “Haşiyə əla ilahiyyati-Şərhil-Məvaqif” əsərinin əlyazma nüsxələri:

- Süleymaniyyə Kitabxanası, JNq2991;
 - Atif əfəndi Kitabxanası, JNb1219.
- “Şərhüt-Təzkirə fi elmil-heyət” əsəri Nəsirəddin Tusinin “Ət-Təzkirə fi elmil heyət” əsərinə yazdığı şərhdir. Əlyazma nüsxələri:
- Topqapı Sarayı Muzeyinin kitabxanası, III Əhməd şöbəsi, JNb314;
 - Süleymaniyyə Kitabxanası, İbrahim paşa, JNb847.
 - “Şərhül-Ənvar li-əmalil-əbrar” adlı əsəri farscadır.
 - Tehran, Mərkəzi Kitabxana, JNb2991.
- “Şərhi-Əvəmü”:
- İzmir, Milli Kitabxana, JNb512.
- “Təfsiri-ayatil-Kürsi” əsərinin əlyazmaları:
- Süleymaniyyə Kitabxanası, JVbl67;
 - Bayazit, Dövlət Kitabxanası, JNb628.
- Bu əsərlərdən başqa, F.Şirvani Əbdüllqadir Marağainin “Zübdətül-ədvar” əsərini müəllif xəttindən köçürmüştür:
- Tehran, Sipehsalar Kitabxanası, JNb565.
- Qalan nüsxələrin – Tehranın Məlik Kitabxanasındaki və Milli Kitabxanasındaki nüsxələrinin şifrələri biza məlum deyil.

F.Şirvanının “Məcəllə” risaləsinin bir neçə hissədən ibarət müqəddiməsi forma və məzmunca digər orta əsr risalələrindən xeyli fərqlidir. Əvvəldə, əsərdə Allah-təalaya və Məhəmmədə xeyir-dua və salavat hissəsindən sonra, risalənin ithaf edildiyi şəxsə, yəni Soltan Məhəmmədə həsr olunmuş tərif hissəsi gəlir.

Bütün bu hissə səc, yəni qafiyəli nəsrlə yazılmışdır. Risalənin müxtəlif səhifələrində ərəb və fars dillərində yazılmış şeirlər vardır. Bu şeirlər, qeyd etdiyimiz kimi, F.Şirvanının həm də istedadlı şair olduğundan xəbər verir.

Risalədə müəllif əsərin quruluşundan, musiqinin yaranmasından, onun mənasından, başqa elmlərlə əlaqəsindən, xüsusilə riyaziyyat və astronomiya elmləri ilə bağlılıqdan danışır. Alim bu bağlılıqdan yaranan elmin bir sıra şöbələrini göstərir: misahə (sahə, coğrafiya, geodeziya) elmi, hiyəl (mexanika) elmi, yüklerin qaldırılması və dərtüləşəsi elmi, çəkikələr (ağırılıqlar) və tərəzilər

elmi, hərbi alətlər elmi, mənazir (müşahidəçilik) elmi, güzgülər (optika) elmi, meliorasiya elmi, ziclər (astronomik cədvəllər) və təqvimlər elmi, təfriq elmi, cəbr və müqabilə (məchulların islahı) elmi, alətlərin və ləhnlərin seçilməsi elmi və sair.

F.Şirvani “ləhn” sözünün terminoloji mənasını “müəyyən bir qayda ilə tərtib edilən mənalara malik sözlərin qoşulduğu tonların məcmusu” kimi başa salır. O deyir ki, Quran oxuyanların və xüfbə söyləyənlərin öz səslərinə verdikləri rövnəq avaz adlanır, onlara “iqə” adlanan vəznlərə bölünmüş zamanlarda şeir qoşulduğu səs-lər də deyilir.

Müqəddimədə F.Şirvani böyük alim Pifaqorun yuxusundan və onun ixtirasından, Ərəstunun ərqənun (orqan) alətini icad etməsindən, Əflatunun mahnını kamil şəkildə dinləməsi ilə əla-qədar fəlsəfi fikirlərindən bəhs edir.

Elə bu hissədə F.Şirvani musiqi sözü və musiqi elmi haqqında öz mülahizələrini irəli sürür. “Görünür, bu elm ona görə “musiqi” adlanır ki, öz lüğəti mənasına əsasən elmi əhəmiyyət kəsb edir. Belə də deyilmişdir ki, insana zövq verən vəznlı melodiyalar ona görə “musiqi” adlandırılmışdır ki, “musiqi” sözü onların (yunan-ların) dilində melodiyalar mənasında olan “musi” və “vəznlərə bölünmüş zövq verən” mənasında olan “qa” və ya “qı” sozlərinin birləşməsindən yaranmışdır. Belə də deyilmişdir ki, “musiqaqiya” ən böyük fələyin adı ilə, onların ikisinin (melodiya və vəzni) mütənasibliyinə görə belə adlandırılmışdır. Sonralar ondan bir neçə hərf düşmüştür”.

Risalənin birinci hissəsi “Səsin (tonun) tərifi və onun əhatə etdikləri haqqında fəsildir. F.Şirvani tonu hiss olunan bir zaman kəsiyində çıxan səs kimi xarakterizə edir və ona “hiss olunan qədər uzunluqda olan” ifadəsini artırır. O qeyd edir ki, səsin tərifə ehtiyacı yoxdur, ancaq onların (yəqin ki, ondan əvvəl gələn alımların) səsə havada sərt toxunulmasından olan zərbə, yaxud sərt qopma nəticəsində suyun çırılmasına və nazik kətan parçanının cirilması zamanı olduğu kimi, vurulanın vurana, qoparıların qopana müqavimət göstərməsi sayəsində havanın dalğalanması səbəbi ilə baş verən keyfiyyət kimi tərif verməsini göstərmişdir.

Sonra Şirvani insan boğazında yaranan səslər və simli alətlərdən çıxan tonlar haqqında danışır və bəzi şərhçilərin “Kitabül-ədvar”da Səfiyəddin Urməvinin tona verdiyi tərifə münasibətlərini, həm də etirazlarını bildirir, lakin alimin digər əsəri “Şərəfiyyə”də bu haqda deyilənlərlə razılışdıqlarını qeyd edir. Bu məsələ Səfiyəddin Urməvinin əsərlərində və bizim verdiyimiz şərhlərdə o qədər əhatəli açıqlanmışdır ki, burada o məsələlərə qayıtmağa və onları şərh etməyə heç bir ehtiyac qalmır (89, 27a). Ümumiyyətlə, qeyd etmək istərdik ki, Fətullah Şirvaninin “Məcəllə”-sində əsas qaynaq əsərləri S.Urməvinin “Kitabül-ədvar” və “Şərəfiyyə” risalələridir. Alım əsərində bu risalələrə dəfələrlə müraciət etmiş və bəzi məsələlərdə onları təkrar etmişdir.

Birinci hissənin ikinci fəsli intervallar (“bud”, cəmdə “əbad”) haqqındadır. F.Şirvani intervalı öz yüksəkliyinə və ağırhığına (bəmliyinə) görə müxtəlif olan iki tonun məcmusu kimi xarakterizə edir və göstərir ki, sanki onlarm ikisinin arasında aşağıdan yuxarıya qədər bir məsafə (ara) vardır. F.Şirvani S.Urməvinin “Kitabül-ədvar”ının bəzi şərhçilərinin intervallar haqqında təriflərini və həmçinin Şeyxin, yəni İbn Sinanın “əş-Şifa” əsərində intervallara verilən tərifləri və təsnifatı sitat gətirir. Məsələn, burada deyilir ki, tonların birləşmələrinin toplusu “cins” adı ilə xüsusiləşir. Cinsin intervallarının sayı birdən az olmur. Onların toplusu “cəm” adı ilə xüsusiləşir. Cəmin cinslərinin sayı birdən az olmur. Cəmin tonlarının sayının uyğun düzümdə, uyğun keçid (modulyasiya) və ritmlər üzrə idarə olunmasına gəlinçə, o, “təlhin” – kompozisiya, mahni adlanır. Cəmin iki növü vardır: mülayim (konsonans) və mütənafir (dissonans). Mülayim cəm “ləhn” – melodiya, təranə adlanır.

Sonra F.Şirvani ikili oktava, oktava, kvinta, kvarta və kiçik intervallar haqqında danışır, tənini intervalını cingiltili, rezonans verən interval kimi xarakterizə edir.

F.Şirvani də S.Urməvi kimi, simi 17 dastana, yəni pərdəyə bölgərək, onu müvafiq hərflərlə ayıır. S.Urməvinin məlum cədvəlindən başqa, Şirvani digər iki cədvəl də gətirir: biri aşağı tonlar, öz ekvivalentləri ilə, yəni öz bənzərləri ilə və digəri də yuxarı

oktavada – yüksəkliklərin öz ekvivalentləri, öz yüksəklikdə bənzərləri ilə olan cədvəllərdir.

Üçüncü fəsil intervalların toplanması, çıxılması, yarıya bölünməsi və ikiyə vurulması haqqındadır. Bu hesablamaları şərh etməyə heç bir ehtiyac yoxdur, çünki bu artıq “Şərəfriyyə” risaləsində əhatəli şəkildə şərh edilmişdir. Özü də bu hesabın daha çox riyaziyyat elminə aidiyiyatı vardır. (90, 1056)

Dördüncü fəsil “cəm”in, yəni səslər sisteminin və kompozisiyanın uyumsuzluğunun (dissonanslığının) səbəbləri haqqındadır. Bu fəsli Fətullah Şirvani orta əsr risalələrinin coxları üçün xarakterik olan xitabdan, ənənəvi “bil ki” müraciətindən başlayır. Şirvani yazır: “Bil ki, intervallann qarşılıqlı əlaqəsini yaratmaq və onları bir-birinin üstünə gəlmək nəticəsində müləyim (konsonans) səslər də alınır, mütənafir (dissonans) səslər də; “el-Ədvar” kitabında yazıldığına görə, dissonanslığın dörd səbəbi var”. Burada F.Şirvani S. Urməvinin göstərdiyi dörd səbəbi göstərir.

Bu kiçik fəsildən sonra Fətullah Şirvani “Ahəngdar kompoziya haqqında” adlanan beşinci fəslə keçir. O yazır ki, ifaçular böyük intervalları üç məlum intervala bölmədən işlətmirlər. Çünkü melodiya onlardan yaranır. Beləliklə, onlar böyük intervalları orta intervallara, orta intervalları isə kiçik intervallara böldür. Şirvani ikili oktavını iki ayrı-ayrı oktavaya, oktavını iki kvartaya və “tənini”yə və kvartanı daha kiçik intervallara böldür. Müəllif qeyd edir ki, kiçik intervallardan qurulan kompozisiya heç bir vəchlə konsonans, harmonik ola bilməz, çünki burada S. Urməvinin göstərdiyi dissonansı yaradan dörd səbəbin mövcud olması qəçilmezdir. Eləcə də kvartanın yeddi dənən çox hissəyə bölünməsi mümkün deyil, kvintanın da, təbii ki, yalnız doqquz hissəyə bölünməsi mümkündür.

F.Şirvani burada aydınlaşdırıcı iki bölgü cədvəli təqdim edir və onlarda dərəcələri, qisimləri və notları göstərir. O, ahəngdar intervalların sayının yeddi olduğunu bildirir.

Risalənin ikinci hissəsi də beş fəsildən ibarətdir. Onlardan birinci fəsil dövrlər, dairələr, müğamlar haqqında fəsildir. Şirvanının göstərdiyi kimi, dövr, dairə və şədd bir oktavadan ibarət

olan musiqi kompozisiyasına deyilir. “Əl-Ədvar” müəllifinin göstərdiyi kimi, kvintanın qisimlərindən hər birini kvartanın qisimlərindən hər birinin üstünə geləndə və yeddini on üçə vuranda doxsan bir dairə alıñır. Qeyd edək ki, Səfiyəddin Urməvi “Kitabül-ədvar”da yeddini on iki tetraxorda vurur və 84 dairə alır. F.Şirvani isə burada belə yazır: “Mənim qeyd etdiyimə görə isə, dairələrin sayı bundan artıq alıñır. Bu dövrlərin bəzisi qarşılıqlı əlaqədə uyumsuzluq baş verdiyinə görə, dissonansdır. Bəziləri isə konsonansdır”.

F.Şirvani onlardan məşhur dövrlərin adlannı, intervallarnı sırasını və tonlarını gətirdiyi cədvəldə göstərir.

Sonra F.Şirvani farsca beytdə muğamların sıralanmış adlarını gətirir. Son beyt isə Səfiyəddin Urməvi ilə bağlıdır:

Əbdülmömin özündən sonra qoydu bir xeyir,
İrad da göstərilsə, bizə yox, ona dəyir.

F.Şirvani yazır ki, “görünür, sonuncu beytdə o, ərəblər və əcəmlər arasında Hicazinin mayə əsası ilə bağlı mövcud olmuş ixtilafa işarə etmişdir.

Sonra F.Şirvani əlavə edib demişdir: “Bu sənətdə hamidən üstün Əbdülmömin isə Hicazini əsaslardan (köklərdən), onun mayəsini isə şöbələrdən, yəni avazlardan biri kimi götürmüştür. Onun bu fikri düzgündür”. Sonra müəllif dövrlərin sıralanmış siyahısını gətirir. İfaçılardan bu məşhur dövrləri “muğam”, “pərdə”, “guşə” adlandırmışlar.

Şirvani qeyd edir ki, muğamların sayının on iki olduğu məsələsində heç bir fikir ayrılığı yoxdur. Fikir ayrılığı yalnız Hicazinin təyin edilməsi (dəqiqləşdirilməsi) məsələsindədir. Avazlara gəlinçə, onların sayı altıdır. Şöbələrə gəlinçə, onların sayı iyirmi dörddür. Müəllif bir-bir onların adlarını gətirir.

F.Şirvani qeyd edir ki, bu məcəllənin həcmi onda avazların və şöbələrin təfsilatının verilməsinə imkan yaratmır. Bunlar yəqin ona görə şöbə adlandırılmışlar ki, muğamın melodiyalarına keçid formaları olub, muğamdan ayrırlar, şaxələnirlər.

F.Şirvani burada avazlara həsr olunmuş şeir parçasını gətirir və avazların da şöbələr adlandırılmasını qeyd edir:

Altı şöbə ki, altı avaz adını almış,
On iki muğamıyla qapılar açıq qalmış.
Gərdaniyyə, Gəvəştirdir, o biri də Novruzdur,
Sonra Mayə, Səlməkdir, başqası Şahnaz olmuş,

Sonra F.Şirvani müxtəlif ölkələrdə bəzi muğamların adlarının müxtəlif cür adlanması haqda damşır. Məsələn, Rumda (Türkiyədə) Nəvaya Bahur, İraqda İsfahana Müxalif, Xorasanda Düğaha Mehri deyilir.

Daha sonra F.Şirvani muğamlarda ortaq olan tonlardan danışır, onların bir-birindən başlangıcılarından başqa heç nə ilə fərqlənmədiklərini qeyd edir, məsələn: Üşşaq, Nəva, Əbusəlik kimi.

Şirvani deyir ki, əgər sən Üşşagın ikincisini başlangıç etsən, Nəva olur, Nəvanın yeddincisini başlangıç etsən, Üşşaq olur. Üşşagın üçüncüsünü başlangıç etsən, Əbusəlik olur və sair. Şirvani bunları göstərmək üçün bir neçə dairə gətirir.

“Kitabül-ədvar”ın müəllifi Səfiyyəddin Urməvi bu məsələyə əsərinin 10-cu fəslini həsr etmiş və muğamların, məqamların paralelliyyinə aid maraqlı bir dairə təqdim etmişdir.

Bu fəslin sonunda F.Şirvani 12 cədvəl gətirərək, muğamları 17 təbəqədə göstərmişdir. F.Şirvani qeyd edir ki, hər bir təbəqənin başlangıcını özündən sonrakının kvarta nisbətində olmayan başlangıclla da götürmək olar və bunun üçün o, “tənini” intervalının götürülməsini misal gətirir və bununla fəsli bitirir.

Risalənin ikinci hissəsinin ikinci fəsli muğamların təsirləri, doğurduqları ovqatlar və onların dirlənilmə vaxtları haqqında fəsildir. Üşşaq, Nəva və Əbusəlik insana təsir edərək, ona güc, cəsarət verir və yüksək dərəcədə sevinc gətirir. Bu üç muğam türklərin, həbəşlərin, zəncilərin, dağ sakinlərinin təbiətlərinə uyğun gəlir. Deyildiyinə görə, şöbələrdən Mahur və Nəhavəndə bu muğamların doğurduğu təsiri yaradır. Muğamlardan eləsi də var ki, orta dərəcədə sevinc, fərəh, şadlıq, incə hissələr doğurur.

Bunlar Rast, İraq, İsfahan muğamlarıdır. Deyildiyinə görə, avazlardan Novruzun və Gərdaniyyənin, şöbələrdən Pəncəgah və Zabulun təsiri bu muğamların təsiri kimiidir.

Muğamlardan eləsi var ki, az sevinc gətirir, habelə bir növ kədər və süstlük aşılıyır. Səfiyəddinin “Ədvar”ında və bəzi risalılarda deyildiyinə görə, bunlar Zirəfkənd, Büzürg, Zəngulə, Rahəvi, Hüseyni və Hicazi muğamlarıdır. Avazlardan isə Gəvəşt, Şahnaz, şöbələrdən Hisar, Humayun, Mübəriqə, Bəstənigar və b. Büzürg, Rahəvi, Zirəfkənd muğamları kimi təsir edir. Avazlardan Mayə və Səlməyin, şöbələrdən Nühiyt, Üzzal, Ovc və Xuzinin təsiri Hicazi və Zəngulənin təsiri kimiidir.

Deyilənə görə, Səfiyəddin Urməvi Rahəvi pərdəsini ağladan, Zirəfkənd pərdəsini kədərləndirən, Büzürgü qorxu doğuran, İsfahanını səxavət doğuran, Əraq pərdəsini ləzzət, zövq verən, Üşşaq pərdəsini güldürən, Zənguləni yuxu gətirən hesab edir. Nəva pərdəsi şücaət, qorxmazlıq gətirən, Əbusəlik güc verən, Hüseyni barış hissi doğuran pərdələr, Hicazi təvazökarlıq hissi doğuran pərdə adlandırılmışdır. Sonra F.Şirvani hansı muğamı harada ifa etmək məsələsinə keçir. Məsələn, belə demişlər ki, Rahəvi, Zirəfkənd və Büzürg muğamlarını əksər hallarda qəriblərin məclislərində çalmaq lazımdır ki, o onlara sevdikləri adamlarını, ölkələrini xatırlatsın. Demişlər ki, İsfahan muğamını əsasən sevgililər məcli-sində çalmaq lazımdır. Çünkü o, könüllərdə böyük sevinc doğurur.

Müəllif qeyd edir ki, digər məsələ də hər bir muğama uyğun gələn şeir seçməyi bacarmaq haqqındadır. Burada F.Şirvani ovqata uyğun bir neçə şeir parçası gətirir.

Bu fəslin sonunda isə hansı muğamın nə vaxt çalınması haqqında da məlumat verilir. İbn Sinanın dediyinə görə, yalançı sübh çağrı Rahəvi, doğruçu sübh çağrı Hüseyni, günəşin üfüqündən ucaldığı vaxt Rast, hava tam işıqlananda Əbusəlik, günün yarısında Zəngulə, zöhr çağrı Üşşaq, iki namaz arasında Hicazi, əsr çağrı Əraq, qürub çağrı İsfahan, məğrib çağrı Nəva, gecə namazından sonra Büzürg, yatmaq vaxtı Müxalif çalınmalıdır. Yatmayıb, çalğı dinləmək istəyənlər üçün Şahnaz çalınmalıdır, çünkü o, nəfsdə tutqunluq doğurur və yuxu gətirir.

Qeyd edək ki, bu məlumatları F.Şirvani böyük alim İbn Sinaya əsaslanıb vermişdir.

İkinci hissənin üçüncü fəsli ritmin tərifi və onun tərifindən irəli gələn məsələlər haqqındadır.

Məsələn, Şeyx İbn Sina demişdir ki, musiqi sənəti iki hissəni əhatə edir. Birincisi kompozisiyadır ki, onun mövzusu tonlar (melodiylar) olub, burada onların konsonansından və dissonansından bəhs olunur; ikinci ritmdir ki, mövzusu nəğmələr və zərbələr arasında zamanlar olub, burada onların vəznindən, vəzn ölçülərindən kənara çıxmamasından bəhs olunur. Onların ikisinin ümumi dəyəri isə melodiya (musiqi) sənətidir. “Ədvar”ın müəllifi isə demişdir ki, o, aralarında müəyyən zamanlar olan zərbələr qrupudur ki, onların xüsusi vəziyyətlərdə və bərabər kəmiyyətli dövrləri mövcuddur. Zərb isə istər melodik olsun, istər sadə, vurma deməkdir.

Belə də deyilmişdir ki, ritm zamanı mütənasib hissələrə ayıran bir hərəkətdir. Belə də deyilmişdir ki, miqdarı və nisbətləri məhdud olan zamanlarda melodiyalara keçiddir. Kim tonların (melodiyanın) başlangıcılarını ritmlər adlandırmışsa, deməli, o, zərbi melodik vurğu ilə dolaşıq salmışdır. Beləliklə, F.Şirvani bu fəsildə ritm haqqında bir çox tərifləri gətirərək, onlara öz müünasibətini bildirir. F.Şirvani deyir: “Bil ki, ritmin zamanlarının təsəvvür edilməsində hərflər (danışiq səsləri) insanların köməyinə çatır”. Hərflər (danışiq səsləri) isə ya qapalı (bunların sayı ondur: bə, tə, cim, dəl, ta, qaf, kəf, ləm, mim və nun), ya da açıq olur ki, bunlar da qalın hərfəldir (səslərdir). Açıq səslərin ən qısa zamanı qapalı səslərin zamanının bir mislinə bərabərdir. Bu məsələ ilə əlaqədar da müəllif oxucunu məlumatlaşdırır.

Dördüncü fəsil ritmin növləri haqqındadır. F.Şirvani yazır ki, ritm ya birləşdirilən (bitişik, fasıləsiz), ya ayrılan (ayrı, fasıləli) olur. Çünkü əgər onun zərbələri (vurğuları) bərabər zaman fasılələrində ardıcıl olsa, o, birləşdirilən olub, həzəc də adlandırılır. Belə olmasa, əksinə, zərbələrindən bir neçəsi başqa bir neçəsindən ayrılmış olsa, o, ayrılandır. Bu ayrılıq, sözsüz, zamanla bağlıdır. Həmin zaman “fasilə” adlanır. Fəsilə qısa da ola bilər, uzun da.

Bir neçə zərbdən iki fasılə arasına düşən isə “dövr” adlanır. Dövrün zərbləri isə “ayaqlar” adlanır. Sonra F.Şirvani birləşdirici ritm haqqında məlumat verir və onun dörd növünü göstərir, yəni həzəcin dörd növünü gətirir və onlar haqqında izahat verir.

Beşinci fəsil ritm dövrləri haqqında fəsildir. Bunlara “zərb dairələri” də deyirlər. F.Şirvani burada musiqi alimlərindən birinin verdiyi tərifi gətirir: “Ritm dairəsi xüsusi bir vəziyyətdə düzülmüş ritm zamanları toplusudur, qurtardıqdan sonra keçmiş xətt üzrə yenidən başlayır və melodiyanın daha mütənasib və daha təravətlə olması üçün onun üstündə qərarlaşır. Əvvəlki dövrün özündən sonrakı dövrdən ayrılmazı, ya sonuncu zamanın başqa zamanlardan daha uzun olması ilə ayrılır ki, o da dairənin fasiləsi adlanır.

Dairənin zərblərindən iki zərb kifayət edir ki, onun hansı dövr olduğu müəyyənləşdirilsin. Onu müəyyənləşdirmək yalnız musiqini kamil bilən şəxslərə müyəssər olur”.

F.Şirvani burada qeyd edir ki, “əl-Ədvar” müəllifinin bildirdiyinə görə, məşhur ərəb zərb dairələrinin sayı altıdır; birincisi birinci ağır dövrdür, dairəsidir. Deyildiyinə görə, əcəmlər onu “vərəsan” adlandırırlar.

Onun birinci zərb dairəsinin hər bir dövrünün zamanı səkkiz ağır səbbabın qarşılığıdır, yəni səkkiz ağır səbbaba bərabərdir, zərblərinin sayı isə on altıdır. Ancaq ifaçılar onlardan on birini çıxır, beşini çalırlar. Bunlar birinci, dördüncü, yedinci, on birinci və on üçüncü zərblədir. Ritm ustaları bu səbbabların əvəzinə iki məcmu vətədi və iki kiçik fasiləni bir yüngül səbbab kimi qəbul etmişlər. Tənən tənən tənənən tən tənənən. Bu beş fasilədən hər birinin əvvəlinə bir zərbə uyğun gəlir. Vurulan (çalınan) zərbələrin işaretisi M hərfi, vurulmayanların işaretisi isə sıfırdır. Sonra müəllif birinci ağır adlanan dövrün dairəsini, ikinci ağır dövrün dairəsini, ağır dövrün yüngülünü, ağır rəməlin dairəsini, rəməlin dairəsini, yüngül rəməlin dairəsini, həzəcin dairəsini, yüngül həzəcin dairəsini, ağır həzəcin dairəsini, faxiti dövrünün dairəsini, uzun rəməl, yüngül rəməl, ağır rəməl dairələrini, zərb pişrou, zərbülövsət (ən orta zərb), turkiyyül-əsl dairəsi, caharzərbin birinci dai-

rəsi, caharzərin ikinci dairəsi, zərbül-fəth, zərbüt-təbi dairəsi, şahzərb dairəsi və nəhayət zərbülməteyn dairəsini gətirir və bütün bu dairələrin izahatını verir. Məsələn, "Həzəc" dairəsi ilə əlaqədar Fətullah Şirvaninin qeydi xüsusi maraq doğurur. F. Şirvani yazır: "Azərbaycan əhalisi, xüsusilə təbrizlilər onu "xəbir" adlandırırlar". Bu qeyd onu göstərir ki, F.Şirvani Azərbaycan musiqisini yaxşı bilir, onu izləyirdi, ritmik dairələrinə gözəl bələd idi. Qeyd edək ki, S.Urməvi də "Kitabül-ədvar" risaləsində "Çahar-zərb" adlı ritm haqqında məlumat verərkən bu ritmin rübabda çalan Məhəmmədşah adlı Azərbaycanlı tərəfmədən icad etdiyini vurgulamışdır. Britaniya muzeyində olan əlyazmadan istifadə edən fransız alimi d'Erlanjenin 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 göstərirdilər.

F.Şirvani ritmik dairələrin izahatından sonra heç bir fasılə və keçid vermədən musiqi alətlərinin "haramlılığı" haqqında fikirlərini bildirir və bununla risaləni bitirir.

Beləliklə, Fətullah Şirvanının "Musiqi məcəlləsini fəsil-fəsil araşdırıldıqdan sonra belə nəticəyə gəlirik ki, alimin məqsədi və qayəsi ortaya yeni musiqi nəzəriyyəsi qoymaq, kəşflər və ixtiralar etmək, yeni musiqi alətləri, ritmləri yaratmaq deyildi. F.Şirvanının məqsədi özündən əvvəl gələn görkəmli sələflərinin əsərlərinə istinad edərək, sistemləşdirilmiş qanunlar külliyyatı və toplusunu yaratmaq idi. Alim bu məqsədinə risalədə nail olmuşdur. O, görkəmli sələfləri İbn Sina, Səfiyəddin Urməvi, Nəsirəddin Tusi və başqalarının əsərlərinə dəfələrlə müraciət edib onlardan sitat gətirmişdir. Bu da ona dəlalət edir ki, F.Şirvani bu alimlərin yaradıcılıqlarını mükəmməl bilir və onları geniş təbliğ edirdi. Elə onun əsərinin adı da, risalədə qaldırılan məsələlər, qayda-qanunlar da bu ali məqsədə xidmət edirdi.

İnanırıq ki, musiqiçilərimiz, musiqi alimlərimiz Fətullah Şirvanının dəyərli əsərini öyrənəcək, onu tədqiq və geniş təbliğ edəcəklər.

BEŞİNCİ BÖLMƏ

XVI–XVIII ƏSRLƏRDƏ AZƏRBAYCANIN MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİ

XVIII fəsil

Dövrün ümumi xasiyyətnaməsi

XVI əsr, Osmanlı imperiyası və Monqol hökmranlığı ilə yanaşı, o dövrün ən qüdrətli Asiya dövlətlərindən biri olan Səfəvilər Dövlətinin yaranması ilə xarakterizə olunur. “Səfəvilər dövləti Zaqafqaziya və İran xalqlarının tarixi müqəddaratında mühüm rol oynayaraq, şərq istiqamətində Osman təcavüzü üçün ciddi sədd olmuşdur. Səfəvilər dövləti sosial-iqtisadi inkişafın müxtəlif pillələrində duran, dil, mədəniyyət, din cəhətdən müxtəlif olan bir çox xalq və tayfaları vahid dövlət hakimiyyəti altında birləşdirmiş, bu ölkələrdə feodallaşma prosesini sürətləndirmişdir.” (168, 4)

Səfəvilər dövləti Azərbaycan zadəganları – əmirlər tərəfindən yaradılıraq, onların sinfi mənafeyini qoruyurdu. Azərbaycan əyanlarının əsas funksiyası qızılbaş əmirlərin hakimiyyətinin möhkəmləndirilməsi və genişləndirilməsinə yönəldilmiş dövlətin hakim qüvvəsinə çevrilmişdir. Ölkənin ilk paytaxtı Təbriz şəhəri idi. Təkamülün nisbətən daha yüksək səviyyəsində duran Azərbaycan tərkibinə Ermənistən, şərqi Gürcüstan, kiçik Asiyanın şərq vilayətləri və demək olar ki, bütün İran daxil olan qüdrətli feodal dövlətinin özülünü təşkil edirdi. Azərbaycan dövləti aşağıdakı xanlıqlara bölündü: Şirvan, Qarabağ, Çuxur-Saad və Azərbaycan (və ya Təbriz). Şirvan xanlığının paytaxtı Şamaxı, Qarabağın – Gəncə, sülaləsinin ilk şahı taxta 1501-ci ildə məhz Təbriz şəhərində çıxmışdı. Təbriz 1555 ilədək dövlətin paytaxtı olaraq qalmışdı.

XVI əsrд türk, daha sonra XVII əsrin əvvellərində İran ordusunun təcavüzünə məruz qalan Azərbaycanın dövlət sərhədləri tədricən dəyişilirdi. Bu cəhətdən Səfəvilər imperiyası, o cümlədən Azərbaycanın vəziyyətini eks etdirən və XVII əsrin birinci yarısında yazılmış “Tazkirətəl-mülk” əsəri çox yüksək qiymətləndirilir. Əsərin təqnid təhlili əsasında onun digər mənbələrin fragmental dəllərlə ilə müqayisəsi əsasında A.Rahmani XVII əsrд Azərbaycanın inzibati-ərazi bölgüsünün aşağıdakı təxmini mənzərəsini təqdim edir:

- I. Talış xanlığı: buraya Talış, Astara, Qaradağ, Vergixanə, Sərab, Təşkin, Kəpənət, Xalirud, Harirud, Muğan, Zünüs, Qoris, Marağa, Ürmil, Lahic daxildir.
- II. Mərkəzi Gəncə şəhəri olan Qarabağ xanlığı Kür və Araz çayları arasında geniş torpaqları əhatə edirdi.
- III. Çuxur-saad xanlığı – İrəvan, Naxçıvan, Mahu.
- IV. Mərkəzi Şamaxı olan Şirvan xanlığı – Səlyan, Bakı, Quba, Kalxan, Dərbənd, Şəki, Ərəş, Ağdaşdan ibarət idi.

Səfəvilər dövlətinin dini mərkəzi olan Ərdəbil şəhəri Azərbaycan xanlığına daxil deyildi. Bu vilayət əlahiddə statusuna malik idi.

Nəzərdən keçirdiyimiz dövrdə Azərbaycanda feodal sinfi 5 qrupdan ibarət idi: 1) şah və hökmən sülalə üzvləri; 2) yarımköçəri qızılbaş qövmlərinin hərbi əyanları; 3) ali şia ruhaniləri; 4) mülki bürokratiyanın yuxarı təbəqələri; 5) oturaq zadəgənlər.

Səfəvilər dövlətində şah ən qüdrətli torpaq sahibkarı idi. O, feodal iyerarxiyasının başçısı idi. Səfəvilərin əcdadları Ərdəbil və onun yaxınlığında yaşamış, kənd təsərrüfatı və ticarətlə məşğul olmuşlar. Onlar Azərbaycanın qədim oturaq əyanlarından idi. Səfəvilərin ana dili – Azərbaycan dili olmuşdur. Bu dil səfəvilər sülaləsinin bütün hökmənligi müddətində işlənmişdir.

Bu dövrdə Azərbaycanın şəhərləri arasında sözsüz ki, Təbriz əlahiddə yer tutur. Təbriz şəhərini yalnız 3 günə dövr etmək olardı. “Bura 320 məhrab, 1060 yaxın məhəllə, 1070 yaxın imarət,

200-ə qədər karvansaray, 70-ə qədər mehmanxana var idi”.
(165, 126)

Təbriz bağ-bağatları ilə də məşhur idi. Şəhərin təmizliyinə ciddi riayət edilirdi. “Təbrizin bazar və küçələri o qədər təmiz və sərin idi ki, yayın dəhşətli istisi bazarda camaati narahat etmirdi”.
(165, 133)

XVI-XVII əsrlərdə Təbrizdə sənətkarlıq yüksək inkişaf etmişdir. “Təbriz malları”, Venesiya taciri Alessandrinin məlumatına görə, Avropanın İsviç, Polşa, Danimarka və başqa ölkələrinə ixrac edilirdi.

Təbriz Azərbaycan mədəniyyətinin qüdrətli mərkəzi idi. XVI əsrin əvvəllərində Səfəvilər dövlətinin yaranması ilə əlaqədar olaraq, Təbrizin mədəni mahiyyəti xüsusi əhəmiyyət kəsb etmişdir. XVII əsrдə türk səyahətçisi E. Çələbi öz kitabında yazar ki, “Təbrizdə nümunəvi dərs ocağı olan 47-dək mədrəsə, quran oxumaq üçün 20 yaxın ev, 600-dək məktəb var”. (165, 125)

Səfəvilər dövlətinin digər iri mədəni mərkəzi Şamaxı şəhəri idi. Şamaxının Şirvanın ipəkçilik mərkəzində yerləşməsi bunu şərtləndirmişdi. Şamaxının karvansaraylarında Türkiyədən, Hindistandan, Rusiyadan və Avropanın digər ölkələrindən gələn tacirlər qalırdılar. E. Çələbi Şamaxı barədə yazırıdı: “Şamaxı şəhəri çox qədim və yaşayış üçün çox rahat şəhərdir... Şəhərdə təxminən 7000 əsashı ev var. Hər evin qarşısında suyu var, bağların və meynənliliklərin sayı-hesabı yoxdur. Burada 770-ə yaxın mehrab var... Burada 7 mədrəsə, 40 yaxın məktəb və 7 hamam var. Şəhər təhlükəsizdir, oğurluq yoxdur... Gözəlləri bütün dünyaya məşhurdur”.
(165, 163-164)

XVI-XVII əsrlərdə Səfəvilərin feodal dövlətinin mərkəzi Ərdəbil olur.

Şübhəsiz ki, Şah İsmayııl Səfəvilər sülaləsinin mərkəzi və parlaq nümayəndəsi idi. O, görkəmli şəxsiyyət idi. Cəsarətli və mahir sərkərdə olmaqla yanaşı, o həm də Xətai təxəllüsünü daşıyan məşhur şair idi. Şah İsmayııl bütün bunlarla bərabər gözəl musiqi duyumuna malik insan və bərbəd alətinin ifaçısı idi. O həm də xəttatlıq və miniatür sənətlərinə yiyələnmişdi. Şah İsmayıılın

Təbrizdə yaratdığı kitabxanada dünyanın ən nadir və qiymətli nəşrləri toplanmışdı. Digər kitabxanalar Ərdəbil, Qəzvin, Məshəd şəhərlərində yaradılmışdı. Zəngin kitabxanalar iri mədəniyyət və bilik mərkəzlərinə çevrilmişdi. Burada xəttatlıq, miniatür, musiqi və şeir sənətlərindən dərs deyilirdi. Şah kitabxanasında istedadlı rəssamlar – Soltan Məhəmməd və Bəhzad – yazib yaratmışlar, onu da qeyd etmək lazımdır ki, məhz Təbriz məktəbinin nümayəndələri Yaxın və Orta Şərqdə miniatüra incəsənətinin inkişafında aparıcı rol oynamışlar.

Şah İsmayılin sarayda təşkil etdiyi ədəbi-bədii musiqi məclisləri məşhur idi. I Şah İsmayılin hökmranlığı zamanı o dövrün ən istedadlı və kamil adamları, bir çox ölkələrin elm və mədəniyyət xadimləri şah sarayında yazib yaratmışlar. Azərbaycan nəzminin Həbibi başda olmaqla, Süruri, Şahi, Matəmi, Tüfeyli kimi mahir ustaları ədəbi saray məclislərinin daimi üzvləri idilər.

Hökmran feodal – zadəgan təbəqələrinin mədəni həyatda iştirakı əhəmiyyətli idi. Saraylar bədii və musiqi yaradıcılığı, xüsusilə memarlıq və nəqqaşlığın mərkəzi olaraq qalırdı. “Şəhər eyni zamanda həm siyasi, həm iqtisadi, həm də mədəni müstəqilliyə malik idi. Sənətkarlar, tacirlər, kiçik mülkiyyətçilər mədəni həyatın xadimləri idi. Bu dövrdə şəhər əhli klassik mədəni irlərin tam hakimi idi”. (110, 411)

Musiqi cəmiyyətin həyatında görkəmli rol oynayırırdı. Əslizadə mənşəli dairələrdə ona böyük təlabat var idi. Adlı-sanlı əyanların evlərində-məclislərdə, ovda, şeir müsabiqələrində musiqi səslənirdi.

XV əsrдə Azərbaycanın şah sarayındaki Venesiya səfiri Ambrazio Kontarini öz yanında musiqiçilər saxlamaq ənənəsini qeyd edir: “Şahın yanında (Uzun Həsənin) həmişə onun əmrinə əsasən oxuyub oynayan çoxlu rəqqaslar olur”.

Əlahəzərət şah şəhərdən və ya kənddən keçib getməsindən asılı olmayaraq hər yerdə sadə xalq-kisi, qadın və uşaqlar qaçıb gəlir və əl-ələ tutaraq halay qurur, adətləri üzrə hər bir sözdə gah hoppanmaq, gah da çömbəlməklə oxuyub oynayırdılar. Hər bir dövrenin ortasında iki və ya üç nəfər, bir tərəfdən dörd mis halqa ilə

dartıb çəkilmiş üzü olan dəflerdə çalırdılar. Onlar dəflerdə çox özünəməxsus bir şəkildə çalır və beləliklə də şahı nəğmə və əl çalmaqla salamlayırdılar.

XVI-XVII əsrlərdə musiqi incəsənəti şifahi ənənəli professional janrin – müğamin və onun hissələri olan təsnif və rənglərin təkmilləşdirilməsi ilə səciyyələnir. Hafiz Lələ Təbrizi XVII əsrin məşhur xanəndələri arasında idi. Yadelli müəlliflər coxsaylı xalq ayınlarını təsvir etmişlər. Onlar həmçinin hökmdarların saraylarında şair, musiqiçi, xanəndə və rəqqasələrin iştirakı ilə keçirilən ziyafətləri də təsvir edirdilər. XVII əsrə rəqqasələr arasında Dilfərib xüsusişə məşhur idi.

O dövrün alimlərinin idrakinin universallığı və hərtərəfli olması mədəniyyətin xarakter cəhəti idi. Buna misal olaraq, XIX əsrə Azərbaycan maarifçisi və elm xadimi, Məhəmmədəli Təbiyətin “Danişməndani-Azərbaycan” (Bakı, 1987) əsərindən bəzi sitatları nəzərdən keçirək. Burada müəllif Azərbaycanın görkəmlı şəxsiyyətləri haqqında ilk növbədə səfəvilər sülaləsinin banisi və şahı – Şah İsmayıл Xətai haqqında söhbət açır. Xətainin bədii irsi çox zəngindir. O, türk və fars dillərində əsərlər yaradırdı. Təbiidir ki, belə bir ziyalı hökmdarın sarayında dövrün görkəmlı mütəfəkkirləri və istedadlı şəxsiyyətləri cəmləşmişdir. Şah İsmayıл öz sarayına xalq arasından çıxmış zəkalı adamları cəlb edirdi. Onun himayədarlığı sayəsində xalq Qurban kimi aşağı tanılmışdır. Təbiyət Bərgüşad rayonunun Göyçay kəndindən gəlmış Həbibi haqqında da yazır: “Həbibi yoxsul çoban idi, lakin öz iti ağlı ilə şahın diqqətini cəlb etdikdən sonra o, saraya dəvət olunmuş və burada gözəl bədii istedadını bürüzə vermək imkanını əldə etmişdir”.

Təbiyət XVI əsrin II yarısında yaşamış, Şəkəroğlu təxəllüsü ilə tanınmış Həsənbəyin adını da çəkir. Həsənbəy şair, xəttat, 2 divan müəllifi olaraq, musiqiyə xüsusi meyl göstərirdi.

Bədrəddin Əmir – XVI əsrə Azərbaycanın məşhur alimi idi. O, Şirvan, Təbriz və Xorasanda təhsil alaraq, stilistika, məani, fəlsəfə, riyaziyyat, rəlam, hadis, təfsir və digər elmləri öyrənmişdir.

Təbiyət Şah İsmayılin oğulları – Bəhrəm Mirzə, Səm Mirzə, Ağlas Mirzənin mahir söz ustası və xəttat olduğunu qeyd edirdi.

“Təbrizin ən məşhur alımlarından biri də Emin Seyid İsmayııl Şamqazanlı idi. O, elmlə bir müddət Heratda, sonra isə Shirazda məşğul olmuşdur. Şamqazanının ən kamil əsəri Fərabinin “Füsüsil hikam” kitabına yazdığı şərhləridir.

Mırzə Məhəmməd Təbrizi Şah Abbasın hökmranlığı dövründə yaşamış, fils, üsul, xadis, riyaziyyat, rəml, musiqi və bu kimi digər elmləri tədqiq etmiş, 13 xəttlə yazmağı bacarmışdır.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, alımlar Şərqiñ müxtəlif ölkə və şəhərlərində təhsil alır, bütün şərq regionunda incəsənət və elmin inkişafının əməkdaşlığı məhz bununla izah edilir.

İncəsənət ustaları bir çox əsərlərini şaha həsr edirlər. “Şur”, “Şah Xətai” muğamlarının bəzi bölmələri, mahnilar, şahın adı ilə bağlı dastanın yaranması bununla izah olunur. Xətai özü aşiq poeziyasının təsiri altında yaranmış, lətifliyi, melodikliyi ilə fərqlənən gözəl mahnıların müəllifidir. XIX əsrin məşhur yazıçı və elm xadimi Ə.Ə.Bakıxanovun qeyd etdiyi kimi, şahın “Xətai” təxəllüsü altında bəstələdiyi mahnıları indiyədək xalq arasında oxunulur”. (104, 78)

Mir Möhsün Nəvvab “Şah Xətai” təxəllüsü altında məşhur olan təsnifi qeyd edir. Sayat Novanın şeirlərində Xətainin obrazı incəsənət, musiqi və bədii sözün rəmzi kimi təqdim olunur.

“Şah İsmayııl o dövrün görkəmli aşıqları – Qurbani və Misnən Əbdala Səfəvilər dövlətinin fəxri fərmanını vermişdir”. (147, 23)

Aşıqlar Xətainin qəzəllərini sazda ifa edərək, onların geniş xalq kütłələri arasında yayılmasına imkan yaradırlar. “Aşıqlar məclisin məhz şahın qəzəlləri ilə açılmasını özləri üçün böyük şərəf sayırdılar.” (54, 42)

Səfəvilərin hökmranlığı zamanı aşiq incəsənəti öz çıçəklənmə dövrünə təsadüf etmişdir. “Bütün sarayların qapıları onların üzünə açıq idi. Azsimli, zəifsəsli qopuz və tənbür coxsımlı və gursəsli saz ilə əvəz olunurdu”. (149, 24)

Bu dövrün aşıqları sırasında Qurbani, Tufarqanlı Abbas, Sarı Aşıq, Xəstə Qasım əlahiddə yer tutur. Aşıq Nəzminin əsas janrları qosma, tacnis, gəraylı idi. Sarı Aşıqın lirik bayatısını misal götirək:

Mən aşiq gülə bağlar,
Gözlərim güləb ağlar,
Bülbül qorxmaz tikandan,
Meylini gülə bağlar.

Eynilə, Qurbaninin təcnisinə müraciət edək:

Qurbanı gül dəstə bağlar oxuna,
Sinəm buta, yarın müjgan oxuna,
Bir namə yaz, hər divanda oxuna,
Görən deyə var əllərin bir də yaz. (149, 64)

Bir sıra alımları XVI əsrlə musiqinin mühüm rol oynadığı teatrlaşdırılmış dini tamaşaların iki formasının tərtibatı və Azərbaycanın ictimai həyatına tətbiqi birləşdirir: matəm misteriyaları və Üzeyir Hacıbəylinin tərifinə görə, Şəbeh oratoriyasına yaxın olan musiqili-səhnə janrı. Hər iki hadisə Səfəvilərin daxili siyaseti ilə bağlı idi: bir tərəfdən hökmən təbəqənin Səfəvilər dönəmində hakim islami məzhəb olan şəliyin məharətlə istifadəsini, digər tərəfdən qədim vaxtlardan xalqa xas olan tamaşalarda sevgini təsdiq edirdi. Təziyə və Şəbeh Sasanilər dövründə Mitraya həsr edilən və geniş xalq kütlələrinə böyük emosional təsir gücünə malik olan misteriyaların uzaq varisidir.

Təziyə İslam tarixində şələr üçün matəm ayı olan məhərəmliyin ongönlük Aşurasi zamanı keçirilir və zalimcasına qətlə yetirilmiş imam Hüseynin xatirəsinə həsr edilirdi. Təziyə imamın şəhidlik tarixini canlandırır. Y. Streys Şamaxıda rəmzi səhnə avadanlığı və yardımçı vasitələrlə zəngin olan və şox təsirli qurulmuş Aşura Şəbeh tamaşasını ətraflı təsvir etmişdir. O musiqinin müşayiəti ilə kecirilən mərasimin bir necə mərhələsini təsvir etmişdir.

Şübhə yoxdur ki, həmin halda Streysi Azərbaycan xalq mahnılarının və ya klassik təsniflərin təranələri cəlb etmişdi. Təziyədə dini mətnə uyğunlaşdırılmış müğamlardan, xalq mahnıları və təsniflərdən istifadə edilirdi.

XVI əsrд məhərrəm günlərində dini dramların-Şəbehlərin tamaşa ənənəsi yaranmışdı. Şəbehlər şeirlərlə oxunan bir pərdəli pyeslərdir. Təziyələr kimi Şəbehlər də məsciddə deyil, açıq səma altındakı meydanda və ya köşk tipli xüsusi otaqlarda oynanılırdı. Müəlliflərin adları naməlum olsa da, bu janr professional idi. Bu teatrın quruluşçu rejissorun rəhbərlik etdiyi öz aktyorları, dramaturqu və ifaçılıq qayda-qanunları var idi. Şəbehin süjetini imamın hakimiyyətə can atması, onun düşmənlərlə mübarizəsi, İmam Hüseyn tərafdarlarının şəhidliyi kimi əfsanəyə çevrilmiş və dramatik toqqışmalarla zəngin olan hadisələr təşkil edir. Burada döyüş səhnələri böyük yer tuturdusa da, bütövlükdə tamaşa statik səciyyə daşıyırırdı: Şəbehin iştirakçıları meydanda antifon xoru kimi yerləşib bir-birinə replika atırlılar. Dialoq musiqi alətləri olmadan uzada-uzada aparılırdı. Bu və ya digər obrazın, ayrı-ayrı personajların səhnəyə gəlmə vaxtını orada duran çəbihgərdün göstəriridi. Tamaşa qızışdırıqca Şəbehə məişətdəki dəfn mərasimində geniş yayılmış matəm nəğməsi-mərsiyə daxil edilirdi. İnnstrumental musiqi Şəbehdə mühüm rol oynayırdı. O, tamaşa qabağı, həmçinin bəzi epizodlarda, o cümlədən döyüş səhnələrində səslənirdi. Adətən “orkestrin” tərkibinə nəfəs (balaban, zurna) və zərb alətləri (nağara, təbl, metal boşqablar-sinilər) daxil idi. Bu növ musiqi janr etibarilə qəhrəmanlıq “çəngi”sinə yaxın idi.

Şəbeh janrı Azərbaycanda inqilaba qədər qalmışdı və Üzeyir Hacıbəyli onu özünün yaratdığı ilk operası “Leyli və Məcnun”un mənbələrindən biri kimi göstərmişdir.

Əvvəla mərsiyəxanlığının qrup halında məscid divarlarından kənarə çıxmazı əks olunmuşdur. Sonra Streysin diqqətini İmam Hüseyni içində ot doldurulmuş və allegorik şəkildə qanlı döşəyin üstündə olduqca məlahətli bir musiqinin müşayiəti ilə götürüb aparmaq naminə bir-birinin başını qılıncla yaralayan iştirakçılarından ibarət bir qrupun “qəribə və qeyri-adi rəqsi” də cəlb etmişdi.

Füzuli və musiqi

XVI–XVII əslərdə Azərbaycan nəzminin çiçəklənmə dövrü məhz Füzulinin yaradıcılığında öz parlaq təcəssümünü tapmışdır. Dahi şair öz əsərlərində dövrünün ən mütərəqqi ideyalarını eks etdirmişdir. “XVI əsrд Yaxın Şərq və Azərbaycanda fəlsəfə və elm çox inkişaf etməmişdir. Bu uzunmüddətli müharibələr, qəbilə davaları, Mərkəzi və Orta Asiyanın köçəri tayfalarının basqınları nəticəsində xalqın maddi rifahının aşağı səviyyəyə enməsi ilə əla-qədar idi. Bütün bunlara baxmayaraq, XVI əsr bəşəriyyətə Füzuli kimi zəkalı, istedadlı şair, mütəfəkkir və alim bəxş etmişdir”.

Füzulinin yaradıcılığında musiqi haqqında dəyərli fikirlərə rast gəlirik. Bu cəhətdən musiqinin poetik mövzu kimi şerhi diqqəti cəlb edir. Füzuli qəzəl ustası idi. Dahi sənətkarın dühası ilə yaranmış qəzəllər oxucunu məzmunun dərinliyi və emosionallığı, lirik etirafın təcəssümü və həzin mütəəssirliliyi ilə valeh edir.

Qəzəl şərq lirikasının əsas janridir. Qəzəl forması lirik mövzulu kiçik şeirlər yazmaq üçün çox əlverişlidir, o geniş xalq külələrinə yaxındır. Professor Bertelsin fikrincə, “qəzəl bədii janrdan çox musiqi janrına aid olan nəzm nümunəsidir”. Braqinskinin qeyd etdiyi kimi, klassik poeziyanın qəzəl və rübai janrları şifahi xalq yaradıcılığı, ilk növbədə xalq mahnıları ilə sıx bağlıdır (111). Qəzəllər əzbərlənərək, dildən-dilə ötürülür, beləliklə, əhali arasında tez bir surətdə intişar olunurdu. Bu cəhətdən qəzəlləri ifa edən xanəndələrin rolu çox böyük idi, çünki musiqi qəzəllərin daha tez qavranılmasını təmin edirdi. Qəzəl oxumaqdan çox, melodik ifa üçün nəzərdə tutulmuşdu.

XVI əsrд qəzəl janrı böyük inkişaf yolu keçərək Nizami, Xəqani, Sədi, Nəsimi, Hafız kimi dahi şairlərin yaradıcılığında təqdim olunmuşdur. Lakin Füzulinin yaradıcılığında Azərbaycan qəzəli özünün çiçəklənmə dövrüne təsadüf etmişdir. Qəzəllərin əsas mövzusu məhəbbətdir. Füzuli qəzəllərinin dahiliyi hər şeydə: məzmun dərinliyi və forma dürüstlüyündə, emosional səlistlikdə və əlbəttə ki, mətnin xüsusi məlahətində özünü bürüzə verir. Füzuli bədii zövqün inkişafında musiqiyə xüsusi yer verir, kök

nizam haqda, bu və ya digər musiqi alətlərinin səslənmə xüsusiyyətləri haqda bir musiqişunas kimi maraqlı ideyalar irəli sürür, bütün bunları bədii söz vasitəsilə təsbit edirdi. Şairi qəm, küdurət bürüyərkən, o öz əhvalını musiqi ilə qaldırır, dərd-qəmini musiqi ilə bölüşürdü. Xüsusən, bunu ney haqqında demək olardı:

“Sinəm həvayı-eşqin ilə doludu ney kimi,
Dəli vücudunla ahu fəqandır çıxan nəfəs”
Niyə məhz ney şairin daxili aləminə yaxın idi?

Füzuli buna belə cavab verir:

“Ney səsi başdan ayağa dərdi qəmdir, nalədir.
Varmı bir kəs, kim onu vəcdə gətirməz ol nəva.”

Başqa bir parçada:

“Eşqidir ol nəşeyi-kamil kim, ondandır müzam,
Meydə təşviri-hərarət, neydə təsiri-səda.”

Digər şeirdə sənətkar çənglə mübahisə edir:

“Ün verir can riştəsi, kəm qamətindən çəksən ah,
Yel dəyib çəng üstünə avazə gəlmış tar tək.”

Füzuli Azərbaycanın bir çox qədim musiqi alətlərinin – qopuz, saz, nəfir, rübai, nağara, təbir, qənul, həmçinin bir sıra istilalarının – nəgmə, pərdə, litrəb, müğənni, nəgməkar, dəmsaz – adını çəkir. Məsələn anası Leyliyə nəsihat verir:

“Səcavər kimi gəzməyi haram et,
Nəgmə kimi pərdədə məğam et!”.

Rübab haqda Füzuli deyir:

“Fəğamı ərinə çıxan bir elə rübabam ki,
Cahanı güldürərəm, birgə sən məni ansan.”

Şair udu:

“Yüz gülruh əlində məcməri-ud
Eylərdi həvayı ənbəramud.
Yüz məhmia olub cinasız,
Qoşmuşdu sədayi-sazə avaz.”

Təbili belə xatırlayır:

“O təbilinin səsi ilə oyandi cümlə-cahan,
Cəzayız əhli oldu bütün xabdan bidar”.

Bahar haqqında qəzelində Füzuli muğamların bölmələrinin adını çəkir:

“Mürəyyəb eylədi bir bəzm gülşən içrə bahar.
Ki, verdi zövqi-tamaşası nəşəyi-səhba.
Ənadıl etdi bəyani – mərabidi-məğamat,
Sədayı-mürc buraxdı büzürgü küşikü zövq,
Surudi-ab ilə üşşaqə hasıl oldu nəva”.

Gördüyüümüz kimi, şair dövrünün yayılmış muğamları – Büzürg, Kuçik, Üşşaq, Nəvanın adını çəkir, bir muğamdan digərinə keçidləri qeyd edir.

Füzuli musiqi görüşlərini “7 cam” poemasında parlaq surətdə əks etdirmiştir. Bu, musiqi üzrə özünəməxsus bədii – elmi traktatdır. Əsərdə musiqinin inkişaf yolları göstərilir, bəzi musiqi alətlərinin əlahiddə xüsusiyyətləri haqqında danışılır. Başlıcası odur ki, bütün bunlar fəvqəladə psixoloji qətiliklə təqdim olunmuşdur.

Beləliklə, aşağıdakı nəticələrə gəlmək olar:

1. XVI–XVII əsrlərdə Azərbaycan şairlərinin əsərləri musiqi incəsənətinin tədqiqi üçün zəngin məxəz olmuşdur.
2. Füzulinin bədii irsi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafına böyük təsir göstərmüşdir.

3. Füzulinin lirik şeirləri, xüsusən qəzəlləri Azərbaycan vokal ifaçılığının tərkib hissəsini təşkil etmişdir.

Füzulinin musiqişunas görüşləri onun “Həyati cəm” traktatında parlaq əksini tapmışdır.

Nəticədə belə bir sual ortaya çıxır ki, o dövrün musiqi mədəniyyəti nəyi ifadə edir? Bu mədəniyyəti tədqiq etmək çox çətindir. Beləki, musiqi – səslərlə tərənnüm olunan incəsənətdir. Zira bizə məlumdur ki, o dövrdə musiqi əsərlərinin not fiksasiyası geniş yayılmamışdı. Məhz buna görə musiqi mədəniyyətini yalnız tarixi və nəzəri əsərlər, musiqi, təsviri incəsənət traktatları əsasında tədqiq etmək olar.

Əl-Kindi (XI əsr), əl-Fərabi (IX–X əsrlər), Səfiyəddin Urməvi (XIII əsr), Əbdülqədir Mərəğai (XIV əsr) kimi məşhur musiqiçi və elm xadimlərindən sonra Şərq aləmi bəşəriyyətə belə görkəmlı şəxsiyyətlər verməmişdir. Nə Əbdül Əziz Marağai, nə də Dərviş Əli yuxarıda adlarını çəkdiyimiz mütəfəkkirlərin səviyyəsinə qalxa bilməmişlər. Lakin bu alimlərin döyük rolu, o dövrün musiqi incəsənəti haqqında müəyyən məlumat vermələrində idi. Səfəvilər sarayında musiqiçi və xanəndələr böyük ziyafət və məclislər təşkil edərək, öz bəstəkar, xanəndə, şair istedadını əks etdirməyə çalışırdı.

Yaradıcılığı Azərbaycan və ümumiyyətlə Yaxın və Orta Şərqiñ musiqi mədəniyyətinin inkişafına təsir göstərən musiqiçilərdən aşağıdakıları qeyd etmək lazımdır.

1. Əbdül Əziz Marağai (XVI əsr) musiqiçi və alim idi. O, “Nəvaqətül ədvar” traktatının müəllifidir. Marağai yazır ki, “Səfiyəddin Əbdülmömin – 84 mahnı, Əbdülqədir – 7 mahnı, mən isə 9 mahnı bəstələyərək onların sayını 100-ə çatdırmışam”. Müəllif qeyd edir ki, “Fərabi uda iki sim əlavə edərək, “əkməl”, mən isə bir daha iki sim əlavə edərək “müxəmməl” adlandırmışam”.

2. Mülimi – Münis – Mirzə – Təbrizi Şah Abbasın hökmranlığı dövründə yaşamış, Təbriz hökmdarı Pirbudaqxanın yaxın adamı idi. O, 1862-ci ildə anadan olmuşdur. O, yalnız musiqi ilə deyil, həmçinin hüquq, hadis, riyaziyyat elmləri ilə yaxından tanış idi.

3. Həsənbəy Şəkəroğlu təxəllüsü ilə məşhur idi. O, gözəl ədəbiyyatçı, mahir xəttat və müsiqiçi olmuşdur.

4. XVII əsrдə yaxın və Orta Şərqiñ məşhur müsiqiçi və alimləri sırasında Dərvish Əli, Mirzə bəy əlahiddə yer tuturdu. Onlar hərtərəfli inkişaf etmiş mütəfəkkirlər idi. Dərvish Əli Mirzə bəyin nəzəriyyə, bəstəkarlıq, ifaçılıqla yanaşı, riyaziyyat, hüquq, xəttatlıq, astrologiya və digər elmlərdə də səriştəsi var idi.

Ümumiyyətlə qeyd etmək lazımdır ki, Fərabi, İbn Sina, Ürməvi, Marağai kimi mütəfəkkirlər başda olmaqla, orta əsr Şərq mədəniyyəti nümayəndələrinin yaradıcılığının xarakter cəhəti bilik təməlinin universallığı idi.

Əl-Fərabi özünün məşhur “Kitab-əl-musiqi-əl-kəbir” əsərində yazır: “Nəzəri biliklərdə səriştəli olan hər bir incəsənət xadimi 3 maddəyə əsaslanmalıdır:

1. Hər bir elmin bütün forma və qaydalarını bilməli.

2. Bu elmin müxtəlif maddələrindən irəli gələn forma və qaydaların nəticələrini şərh etmək qabiliyyətinə malik olmalı.

3. Saxta nəzəriyyələrə istinad edən müəlliflərin səhv ideyalarını tənqid etməyi, düzgün və səhv nəzəriyyələr arasındaki fərqi görə bilməlidir”. (152, 129–130)

Bu prinsiplər görkəmli mütəfəkkirlərin məsləkdaşlarının yaradıcılıq özülünü təşkil etmişdir.

Bir neçə müsiqi traktatına müraciət edək: Mirzə bəyin müsiqi traktatı və Dərvish Əlinin “Risalei-musiki” əsəri (160). Dərvish Əli orta Asiya mütəfəkkiri və Məvarannəhrin saray alimi idi. Lakin o, öz traktatında Azərbaycan alimləri Ürməvi və Marağainin ənənələrini davam etdirir, Orta Asiya mədəniyyəti ilə yanaşı, bütün müsəlman şərqi, o cümlədən də Azərbaycanın incəsənəti haqqında müəyyən təsəvvür yaradır. Alimlər bir-birini yaxından tanır, öz risalələrində biri digərinin əsərlərinə istinad edirlər. Məsələn, Mirzə bəy və Dərvish Əlinin risalələri ilə müqayisə etsək, bütün müxtəlifliyinə baxmayaraq, onların arasında sıx bağlılıq olduğunu görərik.

Mirzə bəyin risaləsi 2 bölmədən ibarətdir: birinci – müəyyən melodiyanın quruluş qaydalarına, ikinci – müsiqili-ritmik vurğu-

ların melodikliyinə həsr olumuşdur. Dərviş Əlinin risaləsi isə iki böyük hissədə qruplaşdırılmışdır, 12 bölmədən ibarətdir. Birinci hissə nəzəri xarakter daşıyır. Burada şərq musiqisinin məqam və ritm əsasları, o dövrdə işlənən musiqi alətləri haqqında məlumat verilir. İkinci hissə tarixi məna kəsb edir. Burada orta əsrlərdə Şərq mədəniyyətinin görkəmli və istedadlı alımları haqqında məlumat verilir. Beləliklə, Dərviş Əlinin risaləsi traktatı tarixi-nəzəri xasiyyət daşıyır.

Bu iki risalənin ümumiliyi, adları çəkilən məqamların sayıda (12 və 14) onların şöbələrinin sayıda 5 avazın adındakı (Mirzə bəydə 7, Dərviş Əlidə 6) eynilikdə özünü bürüzə verir.

Mirzə bəyin risaləsinin mərkəzi bölməsi melodiya və musiqi ritmlərinin tərifinə həsr edilmişdir. Burada müəllif dəstgah sisteminin nizamına, muğamin bir hissəsindən digərinə keçidin ardıcılılığına xüsusi diqqət yetirir. Məsələn, Hicaz Hüseyni zildən başlanır, sonra tədricən aşağı enərək Rastda dayanır. Beləliklə, Mirzə bəy 33 melodiyanın quruluşu üçün dərslik təqdim edir.

İkinci bölmə musiqi ritmləri – zərb, türkibərəfşan, zərbi-siman, fahə, sərəndaz haqqında məlumat verir. Risalə həmçinin muğamların bədii formada xasiyyətnaməsini təqdim edir.

Dərviş Əlinin risaləsi, nəzərdən keçirdiyimiz dövrdə şərq musiqi mədəniyyətinin tədqiqi üçün çox böyük maraq kəsb edir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, risalə iki hissədən ibarətdir.

Birinci hissədə Dərviş Əli musiqinin nə olduğunu göstərməyə, onun əsas komponentləri – melodiya (əlhan) qafiyənin məğzini açmağa çalışır. Müəllif musiqi elmini riyazi fənn adlandırır. O, orta əsrlərdə Şərq elmlərinin ənənəvi təsnifatına istinad edir. Əgər islamın yaranmasının ilk mərhələlərində din elmin yeganə təzahürü idisə, artıq IX əsrдə 2 cür elmin olması təsdiq edilmişdir: “Ülüm-əl-xadimiyə” – ənənəvi elmlər (islam fənnləri) və “ülüm-əltəbiyə” – insan idrakı üçün mühüm olan yunan fəlsəfi irsi və təbiətin tədqiqi təsiri altında yaranmış ənənəvi elmlər toplusu.

Dərviş Əli musiqi elminin iki sahəsini – “ilm-talif” (bəstələmə) və “ilmika” (qafiyə) müəyyəyən edir. Müəllif “ilm-talif” elmini

məkamlar haqqında elm tək şərh edir. O, əsərin ikinci bölməsində – “12 məqam sistemi haqqında” məqamların üzərində müfəssəl surətdə dayanır. Ritm haqqında elmə gəldikdə isə, onu qeyd etmək lazımdır ki, ritm Yaxın və Orta şərq mədəniyyətində musiqi incəsənətinin əlahiddə nahiyyəsi kimi inkişaf etmişdir. Dərviş Əli əsərin dördüncü bölməsini “üsullu ritmin 41 növü haqda” “ilmikaya” həsr etmişdir.

12 məqam sistemi Dərviş Əlinin sələfləri – Ürməvi, Marağai tərəfinfən işlənib hazırlanmışdır. Müəllif öz risaləsində onların əsərlərinə istinad edir. O, məqamin quruluşu interval nizamını vermir. Öz sələflərindən fərqli olaraq, Dərviş Əli məqamların tarixi mənşəyini araşdırır. Müəllif qeyd edir ki, məqamlar öz başlangıcını incil personajlarından (Adəm, Noy, Davud və b.) götürür. Ehtimal ki, o bununla məqamların qədim mənşəyini, bütün xalqların musiqi mədəniyyətinin məqam sisteminin oxşarlığını göstərməyə cəhd edir. Maraqlısı odur ki, Dərviş Əli bütün məqamların ağı, oxşamadan əmələ gəldiyini yazar: Məsələn: “Rast məqamı”, Adəmin itirilmiş cənnət haqqında ağısına, Ümmaq – Noyun, İraq – şəhid Novanın, Hüseyni – Yakovun oxşamalarına istinad edir. Buradan belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, məqamlarda ağı elementi büyük rol oynayır, insanın daxili həyəcanları, acı, həzin təessüratlarına toxunulur. İnsan məqamda öz hissərini duygularını əks etdirir. Deməli, məqamlarda şəxsiyyət meyarı ön plana keçir. Məhz buna görə məqam – psixoloji janr – insanın müxtəlif hissəlerinin, onun dünyagörüşünün məcmusunu ifadə edir. Lakin, eyni zamanda məqam cəmiyyətin ideyaların, onun emosional əhvalı, etika və etstetikasının təmsilidir. Burada ümumi fərdinin təriqlə əks etdirilmişidir.

Dərviş Əli məkamları 4 qismə ayırrı. Lakin bu bölgünün prinsiplərini izah etmir.

Məkamların hər biri iki hissədən ibarətdir: onlardan biri aşağı tonları, digəri isə yuxarı tonları əks etdirir. Cəmi 24 şöbə vardır. 12 məqamdan hər ikisi vahid avaz təşkil edir. Beləliklə, 12 məqam, 6 avaz vardır: Gavəst, Mayə, Gərdaniyə, Novruz, Səlmək, Şahnaz. Hər iki avaz isə öz növbəsində bir rəng təşkil edir, yəni 6 avaz

3 rəng – bəstə-Nigar, Müxalif-İraq, Ərzəvani yaradır. Beləliklə, müasir dövrdə rəng haqqında təsəvvürlərdən fərqli olaraq, XVIII əsrдə rəng bədii təzahür idi. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bütün məqamlardan yalnız Rast həm Azərbaycan, həm İran, Həm də Özbək musiqisində öz məqam əhəmiyyətini itirməmişdir. Rast məqamı hamisindən sabit olduğunu görə, onu tac məqam adlandırırlar.

Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyətində ritm mühüm rol oynayır. Ritmin musiqi amili kimi şəhəri hələ qədim dövrlərdə irəli sürülmüşdü. Orta əsr alimlərinin risalələrində metro-ritm haqqında nəzəriyyə üç komponent: 1) zərb alətlərinin ritmi; 2) melodik ritm; 3) bədii ritmdən ibarət mürəkkəb məcmu kimi təqdim olunur.

Qeyd etmək lazımdır ki, musiqi ritmi bədii ritmlə bilavasitə əlaqədə formalaşmışdır, ehtimal ki, buna görə musiqi elminin tərkib hissəsi tək metro-ritm haqqında nəzəriyyə, qədim yunan konsepsiyalarından sərbəst idi. Burada dil spesifikasi (ərəb, fars) böyük rol oynayır. Musiqidə aparıcı metro-ritm forma, şeir sənətində olduğu kimi əruz vəzni-kvantitativ metr idi. O, uzun və qısa hecələrin növbələşməsinə əsaslanırdı.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, orta əsrlərdə Yaxın və Orta Şərqi alimlərinin əsərlərində metrioritm probleminə böyük yer verilmişdir. Buna misal olaraq, əl-Fərabinin “Ritmlərin təsnifatı haqqında kitab” əsərini göstərmək olar. İbn Sina, Ürməvi, Marağai kimi mütəfəkkirlər də metroritm problemlərinə böyük diqqət yetirmişlər.

Dərviş Əli öz risaləsində “ritmin 12 qədim növü” haqda yazır. O, ritmin mənşəyini təbiətdə, insanda görür. Dərviş Əli yazır ki, “musiqi ritminin 12 növü nəbzin vurulması hissəsindən yaranmışdır ki, belə ki, əli nəbzə qoyarkən onun rəvan ritmik hərəkətini hiss etmək olar”.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, XVI əsrin incəsənəti insan həyatı ilə, onun əsasları ilə, insan ömrünün, təbiətin qanunauyğunluqları ilə sıx bağlıdır. Bir sözlə, musiqi haqqında anlayışlar sərf materialist xarakter daşıyır. Farmerin qeyd etdiyi kimi, “rəzəc ritm” – “xüda” (karvan mahnısı) dəvənin yerisində uygun idi.

Əl-Fərabi melodiya və ritmin yaranmasını insanın daxili hissəleri ilə əlaqələndirir. Bu sıradan o, “insanın poeziya meylini, müxtəlif əsaslar çıxarmağa vadə edən instinctini göstərir” (164, 132). Cami öz risaləsində ritm əsaslarını izah edərkən, ritmik ünsürün nizama salınmasında əsas meyar kimi, sağlam ruha istinad edir.

Dərviş Əli ritmin müxtəlif növlərinin mənşeyindən danışarkən, onların bir çoxunun quşların cəh-cəhindən iltibas edildiyini qeyd edir.

Ritm zərb alətlərində təcəssüm olunaraq, instrumental və vokal ifaçılığı müşayiətçi kimi çıxış edirdi. Bəs musiqi ritmi hansı komponentlərdən ibarətdir. Ən kiçik metro-ritmik vahid nəkr idi. B.M.Belyayevin qeyd etdiyi kimi, “nakara – müasir not işarəsi səkkizliklə ifadə olunan ölçüdür”. Semyonov yazar ki, “nəkr” sözü ərəb dilindən tərcümədə “zərbə”, musiqi termini kimi isə “başlanğıc an” deməkdir. Nəkrlər əvvəlcə kiçik qruplara – ruhn-lara birləşirdi. Nəkrlər əsas nəkr-tanın kombinasiyalarıdır. Tan iki nəkr “t” və “n” birləşməsindən yaranır, burada “a” saiti buraxılır, (belə ki, ərəb və fars dillərdə saitlər yazılmır, yalnız oxunur) beləliklə, samit hərflər əsas nakrlar, sait hərflər isə köməkçi nakrlar adlanır. Üsulu təşkil edən əsas nakrlar aşağıdakılardır:

1. Səbəbi – xərif 2 nakrdan ibarətdir, bunlardan 2-si “sükunlu”-dur, yəni “tan saiti yoxdur”.
2. Səbəbi – sakil 2 nakr, 2-də “tana” saitlidir.
3. Bətadi – məcmu 3 nakrdan ibarətdir. Bunlardan 3-ü “tanın” sükunludur.
4. Bətadi – mafük 3 nakrdan ibarətdir, bunların 2-si “tanta” sükunludur.
5. Fasilə-yi – suqra 4 nakrdan ibarətdir, bunların 4-ü “tananın” sükunludur.
6. Fasilə-yi – kübə 5 nakrdan ibarətdir, bunlardan 5-i “tanani-nın” sükunludur.

Hər ritmik dairə bir neçə zərbdən ibarətdir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, hər ruhnun əvvəlinə düşən əsas vurgulardan başqa

zərbələr, mahiyyətcə yeni, çalarlı vurğuları təmsil edir. Bu, Şərq ritmikasına özünəməxsusluq, gözlənilməz vurğu keyfiyyəti bəxş edir. İfaçı zərbərin sayını istədiyi qədər artırıb azalda bilər. Bu da sözsüz ki, ritmə yaradıcı münasibəti təsdiq edir. Müxtəlif üslul növlərinin yaranmasında böyük rol oynayan ruknlar – səbəbi xərif, fasiləyi – suğra geniş yayılmışdır.

Belyayev V.M.Caminin risaləsinə verdiyi şərhlərdə yazır ki, “əsərdə təqdim olunmuş ritmlərin bəzilərinin mənşəyi qədim ərəb musiqişünaslarının kitablarından götürülüb (108). Belə ki, hicaz 1 (sakil avvəl), hicaz 2 (sakil sani), xərif, rəməl, yüngül rəməl artıq əl-Fərabi və İbn Sinanın ritmləri sırasında işlənirdi. Səfiyəddin Ürməvi “Əş-Şərafiyyə” risaləsində onlara “fahiti”, “Kitabül-ədvar” əsərinə isə “çahar-zərb” ritmlərini əlavə etmişdir. Lakin müəlliflərin hər biri metroritmik formulları özünəməxsus surətdə həll edir.

Dərviş Əlinin risaləsində Döyük, Aüsət, Zərbul-Fəth, Siman, Üfar kimi yeni üsullar təqdim olunur. Bunlardan Döyük türkiyisariyə, üsul müxəmməs rəməli-xərifə uyğundur.

Dərviş Əli Caminin bəzi üsullarını öz risaləsinə daxil etmişdir. İkili rəməl, Rəməli-xərif, sakil-sani, türk, müxəmməs, Fahitinin müxtəlif növləri istifadə olunmur. Bu şərq xalqlarının musiqi inceənətində ritmin daimi inkişafını təsbit edir.

Cami və Dərviş Əlinin risalələrində ritmə həsr olunmuş hissələrin müqayisəli xasiyyətnaməsini gətirək, Cami öz risaləsinin iyirminci bölməsində nakrdan ibarət 5 ölçü növü təqdim edir və hər nakrin hərfi işarəsini verir: (əlif), (be), (cim), (dal), (haş). Onlardan ən çox 2, 3, 4 istifadə olunur. Cami üsulların quruluşunu əks etdirərkən, zərbərin dəqiq təqsimini verir, lakin eyni zamanda ifaçının nisbəti müstəqilliyini qeyd edir. Dərviş Əli musiqiçilərə tam azadlıq verərək, yalnız zərbərin mütləq kəmiyyətinə diqqət yetirir.

Beləliklə, biz görürük ki, Yaxın və Orta Şərq xalqlarının musiqisində ritm, Avropa musiqisində olduğu kimi, ümumiləşdirici xarakter daşımur. J, bu və ya digər əsərin ritmik əsası olan və müəyyən ada malik bir sıra düsturlardan – ruknlardan ibarətdir.

V.M.Belyayevin qeyd etdiyi kimi, “melodiya melodik yaradıcılığın nəticəsi olduğu kimi, müstəqil ritmik törəmələr də ritmik yaradıcılığın nəticəsidir” (108). Ritmlərin adları, ya ritmik düsturların xasiyyətini: Çahar – zərb (yəni 4 zərbdən ibarət), xəfif-yüngül, sakıl-ağır, zərbul fəthqalibanə; ya onların mənşəyini: Bəluci ritmi – İranın cənub vilayəti Bəlucistanda, türk ritmi – Türkiyədə yaranmışdır; ya da şeir vəzninə uyğunluğunu müəyyən edir. Ritmlər sadə (Döyək, Fəthə, Hicaz) və mürəkkəb (Aüsət, Çahar-zərb) quruluşa malik idi. Burada əsas qanuna uyğunluq şərqi mədəniyyətinin aparıcı xüsusiyyətlərindən biri – zəif payların parçalanması nəticəsində tədricən mürəkkəbləçmə prosesi özünü bürüzə verir.

Şərqi ritmlərində fasileyi-suğra elementi böyük rol oynayır. Şərqi musiqisi üçün ənənəvi sinkona, metrik statikliyin rəf edilməsi fasileyi-suğranın xarakter cəhətlərindəndir. “Avropa musiqisində adı ritmik nizamı pozan sinkona, şərqi musiqisində bilavasitə milli bədii nitqin xüsusiyyətlərini təcəssüm etdirir”. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Şərqi musiqisinin metrik təşkilinin mürəkkəbliyi və elastikliyi, vokal melodiyanın zərb alətlərinin müşayiəti ilə ahəngdarlığı nəticəsində əldə edilir.

Orta əsrlərdə Yaxın və Orta Şərqi alımlarının əsərlərində musiqi və poeziyanın qarşılıqlı əlaqəsi məsəlesi xüsusi yer tutur. Musiqiçi həm də şair olaraq, bədii və musiqi yaradıcılığının qanunları və texnikası ilə yaxından tanış idi.

Ədəbiyyatın digər incəsənət növləri ilə əlaqəsinin bəzi aspektlərini tədqiq etmək çətin deyildir. Bir çox hallarda, poeziyanın ilham mənbəyi başqa incəsənət növləri və onun əksi olmuşdur.

İndi isə poeziya və musiqinin ümumi cəhətlərini, onların qarşılıqlı əlaqəsi və təsirini tədqiq edək.

Şərqdə musiqi ritmi ədəbi prosodiya ilə sıx bağlı idi, buna görə kanonik nəzəriyyəyə qabil musiqiçi bu və ya digər şeirin hansı melodiyada oxunulmasını tez müəyyən edə bilirdi, çünki bu müstəqil yaradıcılığa deyil, müəyyən poetik metrə, musiqi ritminə istinad edirdi. Buradan da poeziya və musiqinin sıx bağlılığı aydın olur. Qeyd etmək lazımdır ki, poetik ölçülərlə musiqi ölçülerinin tərkibi eyni komponentlərdən ibarət idi. Orta əsrlərin

görkəmli alimi Vahid Təbrizi özünün “Cəmi müxtəsər” risaləsində Dərviş Əlinin musiqi ruknlarına uyğun poetik komponentlərə müraciət edir, lakin onların adlarını dəyişir. Belə ki, səbayi-xərif – “dar”, səbabı-sakil “qəmi”, vətadi – məcmu – “tüəm”, fasileyi – suğra – “biniqər”, fasileyi-kubra – “bəkəramət” adlanır. Bütün bu sözlər aşağıdakı misranı təşkil edir.

Dar qəmi işki tüəm biniqər bə kəramət

R.Sadokov özünün “Qızıl sazin minlərcə qəlpəsi” əsərində (154) yazır ki, orta əsrlərdə musiqi ritmi və poetik ritmin bağlılığı təkcə Şərqi deyil, xristian aləminin musiqi incəsənətində də öz parlaq əksini tapmışdır. Xristian aləmində musiqi poetik mətnin açılmasına kömək edir, buna görə də musiqi ritmi müstəsna olaraq, bədii ritm ilə şərtləndirilirdi”. Eyni zamanda Belyayevin qeyd etdiyi kimi, ərəblərdə və farslarda musiqi və bədii ritmin sıx bağlılığı faktında biz ərəb və fars mənzum ritminin böyük hazırlığı, zəifliyi, mürəkkəbliyi səbəblərini görüruk. Mənzum ritmin belə mürəkkəbliyi yalnız nəsrin musiqi, vokal ifaçılıqla qarşılıqlı əlaqəsində mümkün idi. Şərq mənzum ritmi, melodiya oxunması üçün nəzərə alınaraq, ilk növbədə deklamasiya üçün təxsis edilmiş bədii əsərlərdə təqdim olunmuş müasir Avropa mənzum ritminin inkişafını ötüb keçmişdir.

Beləliklə, biz görüruk ki, “mənzum ritmika vokal və instrumental əsərlərin melodik xəttinin yaranması üçün əsas olduğu kimi, axırınca da öz növbəsində mənzum ritmin inkişafına mühüm təsir göstərmişdir”.

Poeziyada yüksəklik, gərginlik, tembr, ölçü meyarları bədii əsərə məlahət, ahənglik bəxş etmək üçün istifadə olunurdu. Şeirin məlahətliyi bir sira üsulların vurğu sistemi, təkrar, pauza, alterasiyadan asılıdır. Şərq poeziyasında musiqi anı ən yüksək həddə çatmışdır. Ərəb və fars dillərində fonemlərin uzunluğu və qısalığı özünü bürüzə verir. Azərbaycan dilində hecələr vasitəsilə müəyyən edilir. Birləşərək bu hecələr müxtəlif ritmik şəkillər – əruz fiqurları yaradır.

Ərəb-fars poeziyasında bədii vahid, 2 hissəyə – misraya bölünən beytdir. Əsas ünsürlərin zahirə çıxardılmasında məhz bu vahidə istinad etmək lazımdır. Beləliklə Şərq poeziyasında ritm:

- A) Beyti ortada 2 misraya bölən sezura olmaqla, hər beytdə müəyyənedici 6 və 8 zərbi hecalara;
- B) Hər misrada eyni sillabik quruluşun nizamına;
- C) Misralarda müntəzəm heca uzunluğuna əsaslanır.

Dərviş Əli poetik və musiqi metroritmının bağlılığını şərh edərək, yazar ki, “musiqidə, poeziyada olan bir sira ölçülər vardır, lakin poeziyanın ölçüləri 3 hərfdən “fi”, “ayn”, “ləm – ibarət fəalə sözünün müxtəlif kombinasiyalarından təqsim olunmuşdur”.

Dərviş Əlinin təqdim etdiyi ritmlər bəzi mənzum ölçülərlə tən gəlir. Belə ki, Üsuli – üfar rəzəc ölçüsünə (mustəfal un), üsul dəuri – sakıl-sarı ölçüsünə (müftə qilun), üsul – Həzac – rəməl ölçüsünə (fə alətun), üsul Döyək – həzac ölçüsünə (məfail un), üsul fəhtə – mütadərin ölçüsünə (fail un) uyğundur.

Bütün dediklərimizdən belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, orta əsrlərdə Yaxın və Orta Şərqi ölkələrində poeziya musiqidən müstəqil meyar idisə də, klassik ifa yenə də six surətdə poeziya ilə bağlı idi və müəyyən dərəcədə ondan asılı idi.

XIX fəsil

XVI–XVII əsrlərdə xaricdə yaşayış Azərbaycan musiqiçilərinin yaradıcılığı. T.Çələbinin “Saznamə” əsəri.

Musiqi-nəzəri fikrinin və təcrübi musiqi yaradıcılığının dərin qatlarının işıqlandırılması həm Azərbaycan xalqının mədəni irsinin bərpa edilməsi və qorunması baxımından, həm də milli musiqi sənətinin sonrakı inkişaf prosesinin araşdırılması nəzər nöqtəsindən zəruridir.

İnsan həyatının və fəaliyyətinin ayrılmaz hissəsi olan musiqi incəsənəti xalqın və bütövlükdə cəmiyyətin həyatında baş verən tarixi proseslərlə sıx bağlıdır. Məhz buna görə də Azərbaycan alimlərinin və musiqiçilərinin musiqi irlisinin tam və obyektiv mənzərəsinin yaradılması üçün tarixi prosesin tədqiq olunan dövrdə ölkənin coğrafi, ərazi sərhədləri ilə məhdudlaşdırılmayan, geniş nəzər nöqtəsindən işıqlandırılması önemlidir. Həmin dövrdə regionda baş vermiş siyasi-tarixi hadisələrə bütövlükdə nəinki “icəridən”, habelə “kənardan” baxış yaradıcı qüvvələrin bir dövlətdən başqasına yerdəyişməsini görməyə və bu halın səbəbini izah etməyə, Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixindəki “boşluqları” doldurmağa imkan verir.

Milli musiqi medievistikası sahəsində nəşr olunmuş bəzi əsərlərin mövcudluğuna baxmayaraq, bir çox mədəni-tarixi dövrlər hələ də araşdırıcıların diqqətindən kəndarda qalmaqdadır.

Bu fikir müəyyən dərəcədə XVI–XVII əsrlərə aiddir. Azərbaycan musiqişunaslığında bu tarixi vaxt “sükunət”, Azərbaycan musiqiçilərinin yaradıcılıq fəallığının zəifləməsi dövrü kimi qiymətləndirilirdi. Lakin Azərbaycanla qonşu ölkələr-dövlətlər arasında baş vermiş tarixi-siyasi şəraitin öyrənilməsi, habelə XVI–XVII əsrlərin ilkin qaynaqlarının – tarixi, musiqi-nəzəri əlyazmaların və arxiv sənədlərinin müqayisəli, kompleks tədqiqi bu fikrin əsassız olduğunu göstərmişdir.

XVI–XVIII yüzilliklər Azərbaycan Səfəvi dövləti ilə Osmanlı Türkiyəsi arasında daha intensiv hərbi əməliyyatlar dövrü olmuşdur. Bu dövrdə siyasi meydanda baş vermiş hadisələr müharibə edən tərəflərin uğurlarının əvəzlənməsi, dövlət sərhədlərinin tez-tez dəyişməsi ilə səciyyəvi idi. Osmanlı ordusunun həm müvvəqəti geriləməsi, həm də qələbəsi (16, 228–230) yalnız torpaqların ələ keçirilməsi ilə deyil, habelə Azərbaycanın görkəmli elm və incəsənət xadimlərinin Osmanlı imperiyasının başlıca şəhərlərinə köçürülməsi ilə müşayiət edilirdi (8, 193–194). Bu cür misallara tarixdə dəfələrlə təsadüf olunmuşdur. XIV əsrin ikinci yarısında Əmir Teymurun (1336–1405) Azərbaycana işgalçı yürüşləri buna parlaq misallardan biridir. Səmərqənd şəhərini “dünyanın paytaxtına” çevirmək istəyən bu hökmədar zorla ən yaxşı memarları, inşaatçıları, sənətkarları, rəssamları və digər incəsənət xadimlərini yaratdığı imperiyanın ərazisinə, xüsusilə Səmərqəndə aparmışdı. Görkəmli alim-musiqiçi Əbü'lqadir Marağai (1353–1435) həmin incəsənət xadimi arasında idi.

1514-cü ilin 23 avqustunda baş vermiş Çaldırان⁶¹ döyüşündə də bu cür hala təsadüf olundu: Osmanlı sultani Yavuz Səlimin (1512–1520) Səfəvi şahı I İsmayılin (1501–1524) ordusu üzərindəki qələbəsindən sonra xeyli rəssam, memar, sənətkar, incəsənət xadimi Anadoluya aparıldı (16, 194).

İstanbulun Topqapı Sarayı muzeyinin arxiv sənədlərində (No.: 7843, 9706) qeyd olunmuşdur ki, Sultan I Səlimin Təbrizdən apardığı müxtəlif, çoxsaylı mütəxəssislər arasında 38 musiqiçi vardi. Onların bir qismi bir-biri ilə qohum idi, digərləri isə bu adlı-sanlı musiqiçilərin şagirdləri olmuşlar.

Təbrizdən gətirilmiş əsir-musiqiçilərin hamısı Osmanlı sarayının “Əndərun” qisminə – sultanın “cəmaəte-mütriban”⁶² adlanan saray musiqiçiləri dəstəsində xidmətə qəbul olundu. Musiqiçilərə ustalıq və status səviyyəsinə uyğun olaraq məvacib müəyyən edildi. Bu da Osmanlı dövlətinin arxiv sənədlərində qeydə alın-

⁶¹ Çaldıran – Cənubi (İran) Azərbaycanın Maki Şəhərindən cənubda yerləşən düzənlik.

⁶² “Cəmaət” cəmiyyət, dəstə anlamındadır; “mütriban” musiqiçilər mənasını daşıyır.

mışdır. Mahir müsiqiçilərdən təşkil edilən bu orkestrin siyahısında birinci sıradə ən yüksək maaşla (47 ağça) Əbdülqadir Marağainin nəvəsi, ud çalan “Mahmud Əbdülqadırı-zadənin” adı qeyd olunub.⁶³ Həmin müsiqiçilər öz fəaliyyətlərini Yavuz Səlimin oğlu Sultan I Suleymanın (1520–1566) hakimiyyəti dövründə də davam etdirmişlər. 932 h/1525 miladi ilində yazılın saray müsiqiçilərinin siyahısında vaxtı ilə Yavuz Səlimin Azərbaycandan gətirdiyi müsiqiçilər də qeydə alınmışdır (Topkapı arxiv: 7843, 9706; 203, 84–86). Biz bu siyahıdan adların seçilməsi nəticəsində aşağıdakı məlumatı müəyyən etmişik:

Müğənni-quyəndələr: 25 ağça⁶⁴ məvaciblə Yusif bin Saka və 20 ağça məvaciblə Quyəndə Siyahiç; kamançılar: Şahqulu – 25 ağça, onun oğlu Heydər – 18 ağça; ney nəfəs aləti ifaçıları dəstəsinə 18 ağça məvaciblə Məqsud Nayi başçılıq edirdi. Həsən Nayi (10 ağça), Məqsud Nayinin qardaşı oğulları İmamqulu və Həsənqulu (hərəsi 8 ağça), Məqsudun şagirdləri İmamqulu və Hüseynqulu (hərəsi 3 ağça) bu dəstənin üzvləri olmuşlar.

Osmanlı Sultanının Saray müsiqiçiləri siyahısında çəng ifaçısı, 15 ağça məvacib almış Nemətullahın da adı vardır. Bu müsiqiçi də Azərbaycan mənşəlidir, lakin onun taleyi və Osmanlı Türkiyəsinə gelişinin səbəbi yuxarıda adları çəkilmiş müsiqiçilərdən fərqlənir. Məsələ burasındadır ki, Nemətullah Cənubi Azərbaycanda məşhur ud ifaçısı olmuş Zeynalabdin Azəri Əvvadın oğlu idi.

Zeynalabdin Azəri Əvvad Osmanlı Türkiyəsinə Çaldıran döyüşündə xeyli əvvəl, Osmanlı Sultanı II Bayezidin oğlu – Şahzadə Əhmədin (1481–1511) dəvətilə gəlmüşdi. O yalnız gözəl ifaçı kimi deyil, habelə müəllim, xüsusilə Hüseyn Əvvad kimi məşhur ud və kamança ifaçısının ustادı kimi tanınmışdı (203,

⁶³ Mahmudun atası Əbdüləziz (Əbdülqadirin ən kiçik oğlu) hələ gənc yaşında, 1422-ci ildə Heratdan Bursaya gəlmış və Osmanlı sultani II Murada Əbdülqadir Marağainin “Məqasidül-əlhan” kitabını hədiyyə olaraq təqdim etmişdir. Əbdüləziz müsiqi istedadı ilə Sultanın rəğbətini qazanaraq sonrakı həyatını və müsiqi fəaliyyətini sarayda, Osmanlı Türkiyəsində davam etdirmişdir.

⁶⁴ Ağça – Osmanlı İmperiyasında pul vahidi, gümüş sikkə.

82–83).⁶⁵ Zeynalabdin Əvvad o zaman Osmanlı Sultanının Amasyada canişini olan Şahzadə Əhmədin dəvətini qəbul edərək yüksək məvacib və təminatla saray müsiqiçisi oldu. O, şahzadə Əhmədin sarayında keçirilən müsiqi məclislərində iştirak edir, məclis iştirakçlarını öz istedadı ilə məftun edirdi. Məşhur ud ifaçısının Amasyada olması xəbəri şahzadə Əhmədin Manisada Sultan canişini olan qardaşı Qorquda çatdı. Osmanlı sultanı II Bayazədin başqa oğulları kimi şahzadə Qorqud da yüksək səviyyədə təhsil almış, müsiqi sahəsində dərin biliklərə malik, bir neçə müsiqi alətində gözəl ifaçılıq qabiliyyəti olan insan idi. Buna görə də onun Zeynalabdin Azərinin heç olmasa qısa müddətə saray müsiqi məclislərində iştirak etmək üçün Manisaya təşrif buyurmasına şərait yaratmasını qardaşı Əhməddən xahiş etməsi təbii və gözlənilən əməl idi. Xatırladım ki, müsiqiçilərin bu cür məclislərdəki çıxışları sərf konser təcavüzü daşılmırıldı. Burada hökmədar da daxil olmaqla müsiqi və poeziya sənətinin bilicilərinin iştirakı ilə incəsənətin müxtəlif məsələləri üzrə fikirlər, mülahizələr söylənilirdi. Müsiqinin ciddi dəyərləndiriciləri qarşısında çıxış etmək məsuliyyətli və şərəfli idi. Zeynalabdin Azəri kimi məşhur müsiqiçilərin çıxışları isə həmin dövrün “ali ustad dərsləri” və sarayın “bəzəyi” kimi qiymətləndirilirdi.

Sultan I Səlimin Təbrizdən Osmanlı imperiyasına gətirilmiş müsiqiçilər arasında Həsən Can (1490–1567) da vardı. Müsiqiçilər nəslindən olan Həsən Can öz vətənində gənc, lakin istedadlı müəzzzin-hafız, xanəndə, müsiqi əsərlərinin müəllifi və sazəndə kimi tanınmışdı. Onun atası Hafız Mehmed (Məhəmməd) Əmir Sofu Xəlil bəy Ağqoyunlunun müəzzzini və yaxın müsahibi (“nədimi”), daha sonra isə Səfəvi dövlətinin banisi Şah I İsmayılin şəxsi müəzzzini və “nədimi” olmuşdur. Osmanlı Sultanının İstanbuldakı sarayında ataya və oğula layiq olduqları statusa uyğun iltifat göstərdilər. Hafız Mehmed sultan I Səlimin şəxsi Quran

⁶⁵ Kinalızadənin XVI əsrin yazılı qaynağı olan “Təzkirə”sinə görə, Zeynalabdin Əvvad Ağqoyunlu hökmədarı Sultan Yaqubun (1478–1490) və hökmədarşair Teymuri Hüseyn Baykaramın (1438–1506) məclislərində iştirak etmişdir. V.Feldmanın (185, 111) ehtimalına görə, Zeynalabdin önce Anadoluda, sonra isə Təbrizdə və Heratda olmuşdur.

qiraətçisi və hafizi, Həsən Can isə Osmanlı hökmdarının saray musiqiçisi və “nədimi” təyin olundu. Tarixi qaynaqlarda Osmanlı Sultanının Hafiz Mehmedə və Həsən Cana xüsusü rəğbat bəslədiyi və etibar etdiyi qeyd olunur. Ata və oğul Misirə hərbi yürüş zamanı sultani müşayiət etmişdir. Ölüm məqamının yaxınlaşdığını hiss edən Sultan I Səlim Həsən Canı yanına çağırmış və onun Qurandan “Yasin” surəsinin oxumasını dinləyərək dünyasını dəyişmişdir. Həsən Canın və onun atası Hafiz Mehmedin istedadı sonralar “Qanuni” Sultan I Süleymanın hakimiyəti dövründə də yüksək qiymətləndirilmişdir. Hökmdar taxtında atası Sultan I Səlimi əvəz etmiş Sultan I Süleyman Hafiz Mehmed Çələbiyə yüksək məvacib – hər gün 70 ağaça təyin etmişdi. Ustadın oğlu Həsən Can isə ifaçılıqdan başqa saray musiqiçilərinin müəllimi təyin edildi. Topqapı Muzeyinin arxiv sənədlərində (D. 7843) Həsən Canın üç şagirdinin adları çəkilir. Bunlar Əhməd, Hüseyn və Həsəndir. Bu gənc musiqiçilər “cəmaəte-mütriban”ın tərkibinə daxil idilər və hər gün üç ağaça məvacib alırlılar. (198, 161)

Bəstələdiyi musiqi əsərləri Həsən Canın böyük şöhrət qazandırmışdı. Bizim dövrümüzədək Həsən Canın həyatının Osmanlı dövründə yaratdığı üç musiqi əsəri gəlib çatmışdır. Hər üç əsər “pişrou” (farsca “irəlidə gedən”, “qabaqcıl” anlamını daşıyır) janrında yazılmışdır. Janrin “Pişrou” (“pişrov”, “peşrev”) adı bu instrumental⁶⁶ pyesin çoxhissəli vokal-instrumental silsilənin başlangıcında yerləşməsi ilə bağlıdır. Bəzən “pişrou” formasında yazılmış musiqi əsərləri müstəqil tərzdə, silsilədən kənar ifa olunurdu (Avropa musiqisindəki uvertüralar kimi). Həsən Canın hər üç “pişrou”su o dövrün Hüseyni məqamında və Duyek (Doyek) ritmik dövrəsində yazılmışdır.

Həsən Canın iki əsəri bu cür adlanırdı: “Gülşən-i raz” (“Sirlər gülşəni”) və “Şükufe-yi zar” (“Butalar bağı”). Onun üçüncü əsərinin adı yoxdur, hər halda bizə gəlib çatmış yazılı qaynaqlarda bu ad qeyd olunmamışdır. Ehtimal etmək olar ki, Həsən Canın “Gülşən-i raz” musiqi əsəri məşhur Azərbaycan filosofu Şeyx Mahmud Şəbüstərinin (1287–1320) eyniadlı fəlsəfi poeması-

⁶⁶ Çox nadir hallarda “sözlü”/vokal pişrovlardır.

sinin (1317–1318) təsiri ilə bağlıdır. Sufizm məsələlərinin izahına həsr edilmiş bu poemanın kütlələr arasına çıxmasından dərhal sonra Şərq alımları bu əsərə xeyli sayda elmi şərh yazmış, 1700-cü ildən sonra isə həmin poemanın şöhrəti Avropaya da gəlib çatmışdı (109, 30). Fars dilində yazılmış bu poema artıq 1326-cı ildə (yəni, Həsən Canın dünyaya gəlişindən xeyli öncə) Azərbaycan türkçəsinə tərcümə edilmişdi və Osmanlı Türkiyəsində yayılmışdı. Güman etmək olar ki, hər iki dili bilməsi Həsən Can Şeyx Mahmud Şəbüstərinin fəlsəfi əsəri ilə tanış idi. Həsən Canın sufi görüşlərinə bağlılığı, ilahiyyatla ciddi surətdə məşğul olması (musiqiçi olmaqdan başqa o, ruhani-dini alim olmuşdur),⁶⁷ həmin dövrdə sufizmin islam Şərqində geniş yayılması “Gülşən-i raz” adlı musiqi əsərinin təsadüfən meydana çıxmadığını təsdiqləyir.

“Şükufeyi-zar” Pişrovu Həsən Canın digər əsərləri kimi bir neçə əsr ərzində populyarlığını qorumuşdur. Osmanlı diplomatı və səyyahı Evliya Çələbi (1611–1682) qeyd edir ki, bu musiqi əsəri təntənəli mərasimlərdə də Osmanlı sarayının “Mehtər” adlanan hərbi orkestrinin musiqiçiləri tərəfindən ifa olunurdu. Məsələn, 1048 hicri / 1638–1639-cu miladi ilində bu əsər sultan IV Muradın iştirak etdiyi mərasimdə “Mehtər” orkestrinin zurnaçılar dəstəsinin ifasında səsləndi. (179, 643; 194, 6050)

Həsən Canın “pişrou”ları dövrümüzədək “not” yazısının iki variantında gəlib çatmışdır: mənşəcə polyak olmuş, XVII əsrin Osmanlı saray musiqiçisi, Albert (Voysex) Bobovskinin – Ali Ufki Bəyin (1610–1675) özünəməxsus Avropa notasiyasında və Osmanlı Sultanının saray musiqiçisi Dmitri Kantemirin⁶⁸ (1673–1723) icad etdiyi hərfi-rəqəmli (“əbcəd” sistemindən fərqlənən) işarələr yazısında.

Ali Ufkinin 1650-ci ildə yazmağa başladığı, bir neçə il ərzində üzərində çalışdığı kitabında həmin dövrdə ən müxtəlif janrlarda və formalarda yazılmış, ifa olunan təqribən 544 musiqi əsəri top-

⁶⁷ O, öz uşaqlarını da bu ruhda tərbiyə etmişdir: Həsənin böyük oğlu Xoca Sədəddin Əfəndi məşhur tarixçi və dini xadim, iri ruhani cəmiyyətinin banilərindən biri olmuşdur.

⁶⁸ Dmitri Kantemir və yaxud Kantemiroğlu – siyasi xadim, diplomat, Moldova Şahzadəsi kimi də məşhur idi.

lanmışdır (171). Bunlar xalq musiqisinin müxtəlif növləri (təkərləmə, varsağı), vokal və instrumental klassik ənənəvi musiqi nümunələri, Ali Ufkinin özünün müəllif əsərləri və həmin dövrdə Osmanlı imperiyasında tanınmış, XVI–XVII əsrlərin digər musiqiçilərinin əsərləridir. Əsərlərin adları kimi müəlliflərinin adları da Ali Ufkinin kitabında bir çox hallarda yoxdur, lakin əsərlərin məqamı və ritmik əsası – dövrü (“üsulu”) qeyd edilmişdir.

Ali Ufkinin kitabında musiqi Avropa notasiyasında yazılısa da, yazılış metodunun özü müasir yazılışdan fərqlənir və oxunuş, anlama üçün müəyyən dərəcədə mürəkkəbdır. Bu hal onunla bağlıdır ki, həmin dövrün vokal əsərlərinin şeir mətninin yazılışı üçün sağdan sola yönəlmış ərəb əlifbasından istifadə edilirdi, halbuki notlar soldan sağa doğru yazılır. Melodik və şeir mətinlərinin arasındaki qeyri-mütənasiblikdən və uyarsızlıqdan uzaq olmaq üçün Ali Ufki notları da ərəb qrafikasına uyğun olaraq sağdan sola doğru yazmışdır, melodiyani xanələrə bölməmişdir. Ali Ufki bəstəkarlar haqqında bioqrafik məlumat və yaxud musiqi əsərlərinə hər hansı bir şərh verməmişdir.

Musiqi əsərləri mətnlərinin, müəllif adlarının əsaslı tədqiqi, onların digər əlyazma nüsxələri, xüsusilə Dmitri Kantemirin musiqili-nəzəri “Kitabu ilmil-musiqi əla vəcil-hürufat” risaləsi (189), habelə tarix və arxiv məlumatları ilə müqayisəsi Osmanlı imperiyasında yaradıcılıq fəaliyyətini davam etdirmiş bəzi Azərbaycan musiqiçilərinin adlarını və əsərlərini aşkar etməyə imkan yaratmışdır. Bunlar yuxarıda adı çəkilmiş Həsən Can Təbrizi, XVII əsrдə yaşayıb yaratmış musiqiçi-bəstəkarlar Heydər Can, Şahqulu, habelə “Əcəmlər” ümumi adı altında fəaliyyət göstərmiş Azərbaycan musiqiçiləri dəstəsi olmuşdur (198, 161).

Keçmiş yüzilliklərin musiqiçilərinin həyatı və fəaliyyəti haqqında mötəbər məlumatların orta əsr qaynaqlarından və tarix ədəbiyyatından aşkar çıxarılması müxtəlif cür çətinliklərlə bağlıdır. Eyni şəxsiyyətin tərcüməyi-halı ilə bağlı, ziddiyyəthi, bir-birinə əks olan faktların mövcudluğu bu cür çətinliklərdən biridir. Və yaxud əksinə, eyni ad daşmış müxtəlif musiqiçilərin həyat və fəaliyyətinə aid olan faktlar qarışdırılır. Məsələn, XVII əsrin

birinci yarısında Osmanlı Türkiyəsində Azərbaycan əsilli “Murad Ağa” adını daşmış iki müsiqici tanınmışdı. Türk tədqiqatçısı Yılmaz Öztuna (1930–2012) belə hesab edirdi ki, Evliya Çəlebinin “Səyahətnamə” kitabında Murad Ağa haqqında verilən məlumat Əsad Əfəndinin (1685–1753) “Atrab-ül asar” əsərindəki məlumatdan daha mötəbərdir. Lakin ilkin qaynaqların, habelə XVI–XVII əsrlərin tədqiqinə həsr olunmuş tarixi araşdırımların diqqətlə öyrənilməsi göstərmüşdir ki, bu məqamda söhbət tamamilə müxtəlif müsiqicilərdən gedir.

Murad Ağa (çartarı) Naxçıvani (XVII əsr).

XVII əsrin birinci yarısında Osmanlı sarayında İstanbula gəlmiş yeni Azərbaycan müsiqicilərini də görmək mümkün idi. Sultan IV Muradın hakimiyyəti dövründə (1623–1640) də Osmanlı imperiyasının genişlənməsi və möhkəmlənməsi davam etmişdir. Osmanlı padşahı Təbrizə (1634), Rəvana (1635) və Bağdada (1638) etdiyi hərbi yürüşlərdən sonra ən yaxşı Azərbaycan müsiqicilərini öz sarayına gətirirdi. Rəvana⁶⁹ hərbi yürüş zamanı Səfəvi şahının Arranda və Rəvanda canışını olan Təhmasibqulu xan (Əmirmünnəoğlu) Rəvan qalasını döyüşsüz təslim etmiş və osmanlıların tərəfinə keçmişdi.⁷⁰

Bir müddətdən sonra Osmanlı sultanının əmriylə Təhmasibqulu xan və “çartar” (“çahartar” – farsca “dörd simli” anlamındadır) alətinin gözəl ifaçısı Murad Ağa İstanbula çağırıldılar. Rəvandan İstanbula gəlmiş və İstanbul şəhərinin Beşiktaş səmtində məskən salmış Murad Ağa əslən Naxçıvandıñ idi. Evliya Çəlebi qeyd edir ki, çahartar aləti İranda Kamal Əxi tərəfindən, Şeyx Səfinin məsləhəti əsasında icad olunmuşdur (179, 637; 194, 6032). Anadoluda bu müsiqi aləti Murad Ağa Naxçıvanının ifaçılıq

⁶⁹ Rəvan şəhəri (hal-hazırda Yerevan, “İrəvan” kimi də anılır) – Əhalisinin əksəriyyətini Azərbaycan türkləri təşkil edirdi, Cuxursəad bəylərbəyliyi daxilində, Səfəvi dövlətinin tərkibində olmuşdur. Rəvan əvvəki əsrlərdə də Azərbaycan dövlətlərinin tərkibində inkişaf etmişdir.

⁷⁰ Təhmasibqulu xan bu xəyanətilə Osmanlı sultanının rəğbətini qazanmış, sultan onu öz vəziri təyin etmiş və ona İstanbulda mülk bağışlamışdı. Təhmasibqulu xanın bu əməli Səfəvi şahını qəzəbləndirmiş və hökmdarın tələbinə əsasən o, 1641-ci ildə (artıq sultan IV Muradın ölümündən sonra) qətlə yetirilmişdi.

fəaliyyəti sayəsində şöhrət qazanmışdı. Murad Ağa Çartarı ifaçılıq fəaliyyəti və bəstəkarlıqla yanaşı tədrislə də məşğul olurdu. Onun şagirdləri arasında sonralar məşhur ustadlara çevrilmiş Lapazadə Mustafa Cələbi, Şah Ramazan Cələbi (Murad Ağanın oğlu) və başqaları var idi. Onun bəstələdiyi yüzdən artıq musiqi əsərindən müasir dövrümüzədək farsca mətnləri olan yalnız beş əsəri gəlib çıxmışdır:

Forma Muğam Ritmik dairə Başlanğıc sözləri

1. Karçə Busəlik Mütəmməs “Sünbüli siyah...”
2. Nəqş Bəstə Hüseyni Mütəmməs “Ləşkər keşid...”
3. Nəqş Hüseyni Ağır Aqsaq “Çeşmi bədkəş...”
4. Nəqş Nikriz Səngin Səmai “Bəraye tanei ma...”
5. Nəqş Ouc Yürük Səmai “Könci vu kitabı...”

Murad Ağa Əcəmi (1084/1673) – xanəndə, şeştari

Həmin tarixi dövrdə, XVII əsrin birinci yarısında başqa bir Murad Ağa da məşhur olmuşdur. O, xanəndə və şeştar musiqi alətinin ifaçısı idi. Bu musiqacı haqqında qısa məlumat Əsad Əfəndinin “Ətrabül-asar” kitabında verilir. Murad Ağa “Əcəm diyarında”⁷¹ anadan olmuşdur. 1638-ci ildə o, Səfəvilər dövlətinin başlıca şəhərlərindən biri olan Bağdadda idi. Bağdad Osmanlı ordusu tərəfindən fəth olunduqdan sonra sultan IV Murad 10 sazəndəni və 2 xanəndəni özü ilə birgə İstanbula gətirdi. Xanəndələrdən biri Murad Ağa, digəri isə Mirməhəmməd idi. Onların hər ikisi Azərbaycan türkü idi (197, 40). Əsad Əfəndi Murad Ağamı “ustadların ustası”, musiqi elminin bilicisi adlandırır. O, xanəndənin istedadını bu cür təsvir edir: “Onun insana həzz verən səsi gözəl, uca və xoş ədalı idi. Əcəm tərzində olan ləhcəsi çox bəyənilirdi, musiqi elmində və əməlində mahir idi”.

Xanəndə Murad Ağa “kar”, “bəstə”, “səmayi”, “şarkı” (mahnı) formasında yazılmış bir çox musiqi əsərlərinin müəllifi kimi tanınmışdı. Əsad Əfəndinin kitabında Murad Ağanın musiqi

⁷¹ Ərəblər qeyni-ərəblərin yaşadıqları İran, Azərbaycan və s. ölkələri “Əcəm” adlandırmırlar.

bəstələdiyi, türk dilində iki poetik mətn nümunəsi verilmişdir. Mətnlərdən biri (“Geçmiş məyər ki fevt-i dəm-i fursat itmişiz/Biz ol periyi görməmişiz, gaflet itmişiz”) Hüseyni məqamında, sakil ritmik üsulunda, “mürabba” (dörtlük) formasında səslənirdi. Digər əsər də Hüseyni məqamında (“Ey reşk-i pəri, hüsn-i Hudadad sənindir/Vey qonça-dəhən, bülbül-i na-şad sənindir”), “əvfər” ritmik üsulunda, “nəqş” formasında bəstələnmişdir. Murad Ağa habelə şair və “şəstər” (“altışimli”) adlanan simli musiqi alətinin istedadlı ifaçısı idi.

Sultan Muradin Rəvandan gətirdiyi sənətçilər arasında musiqi aləti “qanun” (kanon) ifaçıları Rəvanlı Mirzə və Rəvanlı Heydər bəy də var idilər. Evliya Çələbi onları və bəzi digər qanun ustalarını bu musiqi alətin “həqiqi sahibi” və hər birinin padişah hüzurunda qanunda bitkin əsərləri ifa edən “kamil ustad” olduqlarını qeyd etmişdir. (194, 6033)

Heydər Can (?–1650).

XVII əsrin birinci yarısında Osmanlı Türkiyəsində Azərbaycan mənşəli digər musiqiçinin – Heydər Canın əsərləri də geniş yayılmışdır. (197, I, 258)

Qaynaqlarda onun haqqında bioqrafik məlumat yoxdur. Amma Ali Ufkinin, Dmitri Kantemirin və Hamparsum Mandolinin tərtib etdikləri toplularda Heydər Canın instrumental əsərlərinin not yazılıları onun bəstəkarlıq fəaliyyəti göstərdiyini təsdiqləyir. Bunnlar Əraq məqamında və Dütək ritmində “pişrov” instrumental əsəri, Qarabataq “pişrov”u və Segah məqamında instrumental “səmayi”, Əraq və İsfahan məqamlarında “səmayi” instrumental əsərləridir.

Turak bəy Çələbi və onun “Saznamə” əsəri

Məlum olduğu kimi Evliya Çələbinin (1611–1682) məşhur *Səyahətnamə* risaləsi musiqi alətləri tarixinin öyrənilmesində ən ənənəvi yazılı qaynaqlardan biridir. Bu dəyərli əsərdə yüzə qədər çalqlılardan bəhs edilir. Evliya Çələbi kitabını səyahət əsnasında

sadəcə özünün görüb-eşitdiyi, topladığı məlumatın əsasında deyil, başqa yazılı mənbələrdən də istifadə etmişdir. Bunların arasında musiqi alətlərə həsr olunmuş bölmələrin əsas mənbələrindən biri Turak bəy Çələbinin “Saznamə” kitabı olmuşdur. Həmin əsərin tam adı “Saznameyi-del nəvaznamə”dır (hərfən: “Qəlbə həzz verən musiqi alətləri haqqında kitab”). Azərbaycan musiqişünashlığında göstərilməyən, amma önəmli yeri olan bu qaynağı Evlıya Çələbi özü də əsərində qeyd etməktədir. (179, 208; 194, 5957 və 6053)

Turak bəy Çələbi XVI əsrin görkəmli şəxsiyyətlərindən biri idi. O, musiqiçi, şair və dövlət xadimi idi.

Əslən Azərbaycanlı olan (194, 5956) Turak bəy İstanbulun Əyyub səmtində, digər məlumata əsasən Osmanlı dövlətinin ilk paytaxtı Ədirnə şəhərində (174, 114b) anadan olmuşdur. Güman olunur ki, Turak bəy saray dairələrinə yaxın olan Azərbaycanlı bir ailədə dünyaya gəlmişdir. Onun və onun qardaşı Qaya bəyin yaxşı, hərtərəfli təhsil almaları bunu söyləməyə əsas verir. Öncə o, qardaşı ilə birgə vəzir Mehmed Paşa Dukakinzadənin (dünyasını 1557-ci ildə dəyişmişdir) dəftərxanasında xidmət etmişdir. Sonra isə Turak bəy şahzadə Selimin (gələcəkdə sultan II Səlimin) katibi və möhrünün mühafizəçisi (“möhrdar”) kimi yüksək və məsuliyyətli vəzifelərə təyin edildi.

Musiqi sənəti sahəsində Turak bəy kamançanın mahir ifaçısı, onun qardaşı Qaya bəy isə saz ifaçısı kimi məşhurlaşmışdı (204, 611). Tarixi qaynaqlarda burada sazin aşiq aləti olduğuna və yaxud bu sözün ümumi mənada (musiqi aləti qismində) işləndiyinə dair dəqiqləşdirmə təqdim edilmir.

Güman etməyə əsas vardır ki, şahzadə II Səlimə xidmətə başladıqdan sonra Turak bəy musiqi ifaçılığı sahəsindəki fəaliyyətinə son qoymalı olmuşdur. Lakin o da məlumdur ki, Turakbəy həmin dövrün bir çox musiqiçilərinin müəllimi idi və musiqi alətlərinin bilicisi kimi tanınmışdı. Yazılı qaynaqlarda, məlumat verilir ki, Turak bəy “Saznamə” kitabının müəllifidir. Eləcə də *Səyahətnamədə* Evlıya Çələbi yazır: “... və bu bələdə təhrir olunan sazları və sazəndəqanları və müəlliflərini Sultan-ı şüara Nihani⁷² Çələbi

⁷² Sultan-ı şüara: şairlərin sultani; Nihani: “gizli” – Turak Çələbinin şair ləğəbi.

“Saznamə-i dilnüvaz-namə” namında risaləsində nəzər olunub, səyilə cavab-ı şəfi ondadur. Görələr ki, bu dünyada nə qədər min saz var imiş” (179, 208b):

سازلار بىر سازىنە كاڭلۇرىمۇ ئىلىرىنى مىلھات شەرانىدا ئېچىپ ساز زامە دەنۋاز نامە نامە
رسالە سىنە مەنۇرا ئىشىپ سايالى حەلات شاپۇلىنى دەرىكى، ئۆركىم بىردىنىادە تىقىد بىك ساز و لابىش
النھىل الماسىر واربعين امىشنىڭ ئەندىمىتىپ سازىنە كاڭلۇرىمۇ

Səyahətnamənin bir neçə yerində musiqi alətləri haqqında ətraflı məlumat verilmişdir. Risalənin iki bölümündə isə alətlər toplu grup halında cəmləşdirilmiş və xüsusi təsnifatla/sıra ilə təsvir olunur: əvvəl simli çalqlılar – üfqi/yatay, uzun qollu və kəmanlı alətlər, sonra nəfəslı alətlər, sonra vurmalar, və sonda idiofonlu çalgılar. Bu sahədə mötəbər tədqiqatçı olan M.Özergin güman edir ki, Evliya Çələbinin əsərində musiqi alətləri üzrə materialın verilməsi sisteminin özü Turak bəyin kitabından əzx olunmuşdur. Burada musiqi alətlərinin ixtiraçısı, ilk yaradıcısı, mahir ifaçıların sayı və s. haqqında tarixi məlumatlar ardıcılıqla təqdim edilmişdir. Təəssüf ki, Turak bəy Çələbinin bu əvəzsiz kitabının taleyinə dair heç bir məlumat yoxdur.

Turak bəy Çələbi “Nihani” (“Gizli”) təxəllüsü ilə şeirlər yazmış istedadlı şair kimi də yaxşı tanınmışdı. Onun həmin dövrün Azərbaycan türkçəsində yazdığı bəzi şeirləri qalmışdır.

Turak bəy Çələbi xeyirxah insan, təmənnasız himayədar kimi də məşhur idi. O, şahzadə II Səlimlə olan yaxın münasibətlərindən digər, istedadlı, lakin cəmiyyətdə layiqli mövqe tutu bilməmiş şairlərə yardım göstərmək üçün istifadə etmişdir. Məhz onun məsləhətləri və himayəsi sayəsində Konyalı Meşami, Akşehirli Mekalı, Hatemi və Ülvi kimi şairlər Osmanlı şahzadəsi II Səlimə təqdim olunmuş və onlar həyat və yaradıcılıq üçün zəruri olan mövqe qazanmışdır. (178, 244)

Lakin bir çox sahələrdə istedadına, xidməti vəzifələrdə uğurlu irəliləyişinə baxmayaraq, bəlkə də məhz bu səbəbdən şair və

musiqiçi olan Turak bəyin (Nihaninin) saray həyatı təlatümsüz deyildi, ona həsəd aparan şəxslərin daimi böhtanları, fitnələri ilə müşayiət olunurdu. Nəticədə sultan Süleyman Qanuninin qarşısında gözdən salınmış, şərlənmiş Nihani həbs olunur.

Nihani ölümündən beş gün önce yazdığı bir qəzəli II Səlimə göndərmişdi:

Can oldu, şəha (ey, şahım!),
şahid-i məqsuduna (məqsədinə) vasil
Sultan-i qəm-i eşqinə dil (ürək) olalı mənzil.
Qətlimə dəlil olsa, nola (nə ola) ömrünə zülfün
Məşhurdur “əd-dallü alə’l xeyri kəfail”.⁷³
.....
Zülmətdə qalırdım şəb-i hicranda Nihani
Ahım şərəri (qığılcım) olmasa
gər (əgər) sənə məşail (məşəllər).

Lakin bu təsirli məzmunlu məktub sultanın qərarını dəyişdirmədi. Beləliklə görkəmli şair, musiqiçi və dövlət xadimi Nihani-Turak bəy Çələbi 1562–1563-cü ildə edam edildi.

Nihaninin ölümü onun himayəsi sayəsində yüksək mövqeyə nail olan şair Ülviyi çox kədərləndirdi və qəzəbləndirdi. O yazdığı mərsiyəni sultan Süleyman Qanuniyə göndərdi. Buna cavab olaraq Sultan Ülvinin də qətlini istədi amma şair bundan qaçma fırsatını tapdı.

Osmanlı Türkiyəsində, müxtəlif saraylarda çalışan Azərbaycan musiqiçiləri, elm və incəsənət xadimləri, o cümlədən də musiqişunas, şair və dövlət xadimi Turak bəy Çələbi (Nihani), öz fəaliyyətləri ilə mədəniyyətin inkişafında böyük rol oynamışlar.

Görkəmli həmyerlimizin adı XVI–XVII əsrlərin ən mötəbər yazılı qaynaqlarında – təzkirələrdə qeyd olunmuşdur.

⁷³ “Yaxşılıq etmək üçün təşəbbüs də yaxşılıq sayılır” – Hədis, Tirmizi alim bəhsində 14-cü hədis.