

Bədii nitqin təsnifatları – musiqi sənətinin tərkib, təhlil və əməli üslubları

Elmira Axundova

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Annotasiya. Məqalədə dövrünün vacib mövzularını öz yaradıcılığında əks etdirən əl-Fərabinin elm-ləri sinifləndirərkən dil, məntiq, riyaziyyat (musiqi), fizika və fəlsəfənin ən təməl anlayışları olan tanrı, kainat, yaranış, varlıq, zaman və səbəb qavramları ilə bütünləşən metafizika sahəsini də hünər, qabiliyyət, sənət və təcrübələr sinfinə (fənninə) daxil etməsindən bəhs olunur.

Əl-Fərabinin musiqi tədqiqatlarında yer alan “qavrama” (elmi biliklərin mahiyyəti) anlayışı təzahür edən “var olma”nın “tərkib” nəzəriyyəsi ilə başlayır. Onun şərhlərində musiqi sənəti iki – “tərkib” və “qavrama” sistemilə, fəlsəfəyə daxil olan riyazi əsaslarla izah olunurdu. Ustada görə, musiqi sənəti – ahəngdar səslərin birləşməsi (talif əl-əlhə'n) və bir-birilə uzlaşan sədaların kamil səslənməsilə yaranmışdır.

Onun musiqi şərhləri musiqi dilinin sahib olduğu özəllikləri – insan qəlbini fəth edən, onun ruhunu əsir alan təsir gücünü, ahənglilik, çalarlılıq keyfiyyətlərini önə çıxarır. Fərabini yaradıcılığına yerləşən “gözəl sənətlər” (incəsənət) məfhumu – musiqinin zərafətini, “ahəng” (ləhn) isə musiqi və bu sənətin nəzəri düşüncələrini, təcrübə və nəticələrini anladır.

Əl-Fərabinin məntiqi mükəmməlliyinin daha bir zirvəsi sayılan musiqi tədqiqatları, elmi intizamla təşəkkül etmiş müstəsna sənət düşüncələri, nəzəri və əməli fəaliyyət növləri – təməl biliklər, fəlsəfi mülahizələr, təlim və tərəkür birliylə hasil olmuş müəzzəm nəzəriyyələr – kamil təsəvvürlərin, dəqiq məntiqlə əldə edilən nəticələrin, mütərəqqi axtarışların təcəssümüdür.

Açar sözlər: bədii nitq, əl-Fərabini, musiqi, musiqi alətləri, Orta Şərqi

Məqalə tarixçəsi: göndərilib – 05.06.2024; qəbul edilib – 19.06.2024

The classifications of artistic speech – content, analysis and practical styles of music art

Elmira Akhundova

Doctor of Philosophy in Art Studies

Abstract. In the creativity of Al-Farabi was reflected the important themes of his period; and the field of metaphysics integrates with the concepts of god, universe, creation, existence, time and reason– the most basic concepts of language, logic, mathematics (music), physics and philosophy; and in the article it is mentioned that Farabi also includes the field of metaphysics in the class (subject) of skills, abilities, arts and experiences while classifying the sciences.

The concept of “perception” (the essence of scientific knowledge) in Al-Farabi’s music studies begins with “the content” theory of “the existence”. In his comments the art of music was explained with the two systems – “the content” and “perception” and mathematical basis included in philosophy. According to the master's opinion the art of music has been created by a combination of harmonious sounds (talif al-alha'n) and the pronunciation of sounds that harmonize with each other.

His thoughts about music emphasized the peculiarities of musical language – power of influence that conquers the human heart and captures the soul and the qualities of harmony. In the creativity of Farabi the concept “fine arts” (the art) elucidates the grace of music, but harmony (lahn) elucidates the music and the theoretical thoughts, practices and results of this art.

The musical works of Al-Farabi are considered another peak of his logical perfection; and it is the embodiment of exceptional artistic thoughts shaped by a scientific discipline, theoretical and practical types of activities, basic knowledge, philosophical thoughts, regular theories made by unity of training and thinking, perfect imaginations, conclusions reached with precise logic and progressive searches.

Keywords: artistic speech, Al-Farabi, music, musical instruments, Middle East

Article history: received – 05.06.2024; accepted – 19.06.2024

Giriş / Introduction

Öz yaradıcılığı ilə dövrünün vacib mövzularını əks etdirən əl-Fərabî elmləri sinifləndirərək dil, məntiq, riyaziyyat (musiqi), fizika və fəlsəfənin ən təməl anlayışları olan – tanrı, kainat, yaranış, varlıq, zaman və səbəb qavramları ilə bütünləşən metafizika sahəsini də hünər, qabiliyyət, sənət və təcrübələr sinfinə (fənninə) daxil etmişdir. Onun tərtib etdiyi mərhələli tə-

lim ardıcılığı Aristotel və əl-Kindi üslublarından önəmli dərəcədə fərqlənirdi. “Aləm – böyük insan, insan – kiçik aləmdir” – deyən əl-Fərabî bu iki fəlsəfi qavramı birləşdirməklə, “insan əxlaqının təməli elmdir, təfəkkür hər bir fəaliyyəti biliklə istiqamətləndirir” məntiqini irəli sürmüşdür.

Əsas hissə / Main Part

Musiqi elminin nəzəri təhlilində Fərabinin istifadə etdiyi “mövcud” (cami əl-maucuduat) – “var olanlar” ifadələri müəllifin bu tədqiqatlara daxil etdiyi fəlsəfi anlayışlardır: “Bu sənət yalnız musiqi ahəngi və onunla bağlı xüsulları öyrətməklə kifayətlənmir, o, digər məqamlarda müxtəlif maddələr təhlilini və mövcud olan mövzuları əhatə edir” [2, s.49].

Əl-Fərabinin musiqi tədqiqatlarında yer alan “qavrama” (elmi biliklərin mahiyyəti) anlayışı – təzahür edən “var olma”nın “tərkib” nəzəriyyəsi ilə başlayır. Onun şərhlərində musiqi sənəti iki – “tərkib” və “qavrama” sistemlə, fəlsəfəyə daxil olan riyazi əsaslarla izah olunurdu. Ustada görə, musiqi sənəti – ahəngdar səslərin birləşməsi (talif əl-əlha`n) və bir-birilə uzlaşan sədaların kamil səslənməsilə yaranmışdır.

Onun musiqi şərhləri musiqi dilinin sahib olduğu özəllikləri – insan qəlbini fəth edən, onun ruhunu əsir alan təsir gücünü, ahənglilik, çalılıq keyfiyyətlərini önə çıxarır. Fərabî yaradıcılığına yerləşən “gözəl sənətlər” (incəsənət)

məfhumu – musiqinin zərafətini, “ahəng” (ləhn) isə musiqi və bu sənətin nəzəri düşüncələrini, təcrübə və nəticələrini anladır [1, s.44].

Əl-Fərabî risalələrində bədii, ahəngli səslər məcmusunu ifadə edən “nəğmə” (əlha`n) termini “oxuma sənəti” (ğina) kimi də təyin qazanmışdır. Musiqi ahənglərinin nəzəri təhlilində “oxunan musiqi” (ləhn ğina`iy), yaxud səs qruplarının birləşməsi – “ahəng üsulları” və ya “lad” (makam) sonluqları – tamamı kimi də anlaşıdır.

Öz şərhlərində lad anlayışının təhlil və izahını gerçəkləşdirən əl-Fərabî “Böyük musiqi kitabı”nın təlim bölümlərindən birini – “əl-lahn” adlandırmışdır. Risalənin ikinci bölümü olan “əl-ıqaa” – ritm mülahizələri ilə “səs sürəkliliyinin həcm və əlaqə keçidləri”ni izah edir.

Sözgedən bu bölümlərdə təməldən tədqiqatlara qədər bütün nəzəri biliklər – lad, ritm anlayışları, ahəng növləri və çeşidli çalğı alətləri musiqi sənəti qaydaları və elmi məntiqlə incələnməmişdir.

“Böyük musiqi kitabı” risaləsində Fərabinin istinad etdiyi qədim “səs yüksəkliyi” sistemi burada bir daha xatırladılmış – məsafə növlərinin əsas xassələri – “cam” (səs düzümü), “tabaka” (səsin yüksəlmə dərəcəsi), “tamdid” (səs, ton), “tamzic” (dəyişmə), “intikal” (keçid) ərəb istilahları ilə işarələnmişdir.

Qədim yunan lad nəzəriyyəsini öz müasir mülahizələri ilə yeniləyən əl-Fərabî xüsusi tərtib və təhlil qaydaları ilə təfsirlərində yer alan mücərrəd anlayışları ardıcıl, müfəssəl məlumatlarla açıqlamışdır. Risalədə nəzəriyyə bölümünün özəl bəhslərindən olan “dəyişmə” (tamzic) istilahi qədim yunan filosoflarının “musiqiyaratma” və “mükəmməl ahənglər” nəzəriyyəsi ilə əlaqəli təcrübələrində tədqiq edilən bu anlayış musiqidəki səs yüksəkliklərini – səsdən, tam səs düzümünə qədər olan makam və onun dəyişən şəkillərini əks etdirir.

Müəllifin lad tədqiqatları təbiət elmləri ilə – səs xassələri, səs hasilətmə üsulları, həmçinin avazlı (kamil-hancara) və qeyri-avazlı (ğeyr-hancara) səslənmə dairəsinin həmhüdüdlüğü ilə genişlənmişdir.

Risalənin təfsirlərində tam və kamil meyarlarla incələnmiş musiqi tərkibi ilə yanaşı, əl-Fərabî məntiqi ilə təhlil və mülahizələrə istiqamətlənən “mövzu” – musiqi sənəti və onun bütün elementləri özünəxas əlamətlərilə müfəssəl mənə qazanmışdır: “Saft” – çalğı aləti və ya insan sədası ilə hasil olan “səs”in ifadəsidir. “Lafz” (səs uyğunluğu) anlayışı ilə müqayisə edilən bu tərkib səs yüksəkliyinin məntiqi təşkilini – səs çalarlarını, insan səsinə, nitqin məğz və mənalarını bildirir. Əl-Fərabinin səs sistemində yer alan “saft” istilahi, qədim səs yüksəkliyi sisteminin ilk təməli olan “nəğmə” – səsin ölçü və yüksəkliyini anladan “musiqi ahəngi”dir. Mənsub olduğu keyfiyyətlə mənasını açıqlayan bu istilah təfsirlərdə səs dərəcəsi, pillə, məsafə, dəyişən səslər kimi də şərh olun-

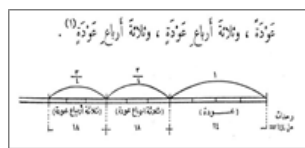
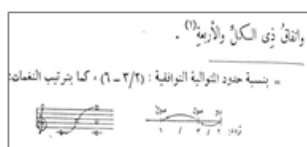
muşdur.

Səs məsafələri (interval) Fərabî təsbitilə iki səs qurşağına – “yuxarı” (canib hadd) və “aşağı istiqamətə” (canib sakil), başqa sözlə, “zil” (hiddə) və “bəm” (sikal) səslərə bölünmüşdür. Ölçüləri ilə təsbit olunub, öz səslənmə keyfiyyətlərilə önə çıxan bu səs yüksəklikləri – yuxarı (yüngül, cingiltili, iti) və aşağı (boğuş, qatı) ahəng dərəcələrilə tamamlanmışdır.

Təhlil və nəticə şərhəri ilə mənə qazanan “Kitəb əl-musiqə əl-kəbir” risaləsində müəllif əməli təcrübələrini əsaslandırmaq məqsədilə əl-verişli (işlək) səs imkanlarını özündə birləşdirən bir “nəzəri tərkib” sistemi yaratmış, udun iki oktavasının ən parlaq səsləri ilə şəkilləndirdiyi bu səs birliyini, mükəmməl səslənməni – “muazzam” (böyük) və ən təbii səs dərəcəsi kimi dəyərləndirmişdir: “Səslənmə sahəsinə qədər uzanan ahənglər müəyyən hüduda malik ol-salar da, imkan olduqca ayrılmağa can atırlar. Kamil səslərin yaratdığı ittifaq – insanın eşidib, anlamasına istiqamətlənir, sonsuz müddəalarla əhatə olunmuş sabit səs məkanları, təbii ki, hər zaman var olmaqdadır” [2, s.47].

Səs yüksəkliyi ilə bağlı təcrübələrində səslə oxunan və nəfəsli musiqi alətləri ilə hasil olan səslər arasında bənzərliyi arayan alim – “İnsanın səs aləti təbii mizmar (ney) kimidir, lakin mizmar özü də süni qırtlaq uzlaşmasıdır”, – deyərək insan səsilə əxz olunan sədaların keyfiyyətcə daha rəngarəng olduğuna diqqət çəkmişdir.

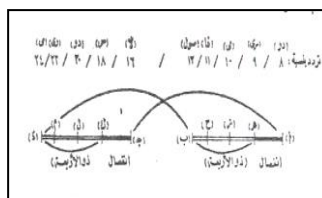
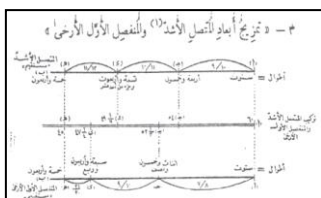
“Böyük musiqi kitabı”nda “makam”ların (ladların) nəzəriyyəsinin əsas tədqiqat sahəsi olan səs hərəkətləri tərkib dəyişmələri ilə təhlil olunmuşdur. Bu bölümüdə interval mövzusunun ifadə növləri də çoxmərhələlidir: “Səs yüksəkliyi təməlinin ilk cərgəsinə yerləşən “masafa” (interval) – öz həcminə görə ahəngli-ahəngsiz səs dərəcələri və eşitmə meyarları ilə müəyyən edilmiş iki səsin cəmidir” [2, s.59].



“Nəzəri tərkib” sistemində riyazi ölçülər və mükəmməl səs dərəcələrilə təhlil olunan “masafa”

Əl-Fərabinin interval araşdırmalarında öz xassələri ilə mənə qazanan “uyğunluq” (iktiran) və “başvermə” (tartib) istilahları bir-birindən bu özəlliklərlə fərqlənirdi: “Uzlaşma – iki, yaxud

daha çox səsin müştərək səslənməsi, başvermə – dinləmə anında səslərin əvəzolunma məqamıdır” [2, s.179].



Bu təhlil və təfsirlərdə beş, dörd və daha çox tərkibli səslərlə yaranmış məsafələr həmahəng (harmonik) səslərə, beş səsdən az olan məsafələr isə sadəcə tonal səslərə aid edilmişdir.

Risalədə “bənzərlik” nəzəri anlayışını dəyərləndirən əl-Fərabî səslərin ahəngli, mükəmməl uzlaşmasını əlvan rəng çalarları, ahəngdar ardıcılığı isə əvəz olunan dad duyğusu ilə müqayisə etmişdir.

“Antik riyaziyyatçılar”ın səs təsnifatlarını örnək alan ustad səs uzlaşmasını və onların ardıcılığı-nı “ahənglilik”, yaxud “birlik” (ittifaq), uymamazlığı – “ahəngsizlik” və “ixtilaf” (tənafur) ifadələri-lə mənalandırmışdır. Fərabinin “nəzəri tərkib” sistemində yer alan ahəng birləşmələri öz səslənmə keyfiyyətlərinə görə, “böyük” (muttafikat uzma), “orta” (muttafikat vusta) və “kiçik” (muttafikat suğra) səs registrlərlə təsbit edilmişdir.

“Nəzəri tərkib” sistemində səs ardıcılığı və riyazi hesablamalarla müəyyənləşən məsafələr öz səslərinin – “güc” (əl-kuvva) əmsalı ilə ifadə olunurdu. Əl-Fərabî bu səs tərkibinin xassələrini belə izah etmişdir: “Məsafənin kənar səs uzlaşmaları daha böyük mükəmməlliyə (oktavaya) yönəlsə, burada makamın aşağı başlanğıcı (səs tonları) “şuhac” (əş şuhac), yuxarı sonluğu – “böyük şuhac” (əş şuhac əl-ə`zam) adlanır. Onları vahid səs kimi qəbul edirlər, çünki musiqi ahənglərində onlardan biri digərini əvəzləyir, bu səbəblə, biz onların hər birini digərinin möhtəməl-ımkanı adlandırırıq” [2, s.180].

“Kitab əl-musiqa əl-kəbir” risaləsində makamların (lad) inşaa elementləri (“eunsur”-ünsür) olan tetraxordlar (cins) qədim yunan nəzəriyyəsilə yaranan “interval növləri” kimi şərh olunsada, mövcud mövzular riyazi ölçülərlə təhlil olunmuş, nizamlı təsnifat və mükəmməl səs dərəcələri-lə təqdim edilmişdir.

Əl-Fərabî musiqi ilə bağlı bütün nəzəri düşüncələrini ən çox dəyər verdiyi ud alətinə tətbiq edir, təkmlil ixtiralarını onun üzərində gerçəkləşdirirdi. İnterval və tetraxord təhlilləri bu alətin səs düzümünə daxil olan intervalların ölçü vahidləri və yerləşmə nizamı ilə incələnməmişdir. Bu intizam (mutacə`nisa) ardıcıl səs birləşməsindən və tetraxordlardan yaranan ladlara da şamil edilirdi.



Tetraxordun (cins) dəyişən səsləri – udun işarət, orta və dördüncü barmaqları ilə icra olunan həmhüdüd səs yüksəkliyi – “işarət barmağının qonşu makamı” (muccanaba’t as-sababa), “orta barmağın qonşu makamı” (muccanab əl vusta), “orta barmağın fars makamı” (vusta əl-furs), “orta barmağın Zəlzəl makamı” (vusta Zalzal) və “binsir” makamı təsbit edilmişdir.

Səs düzənlərinin (qammaların) – bütün və yarım tonları ilə tərtiblənən bu melodik ardıcılıqlar orta əsrlərdə ərəb xilafətində məskunlaşan müxtəlif xalqların musiqisinə də sirayət etmişdir [8, s.34].

“Tərkib” (Kompozisiya) nəzəriyyəsilə interval və tetraxord səs birləşmələrini udun mükəmməl səs düzümlərində nümayiş etdirən əl-Fərabî bu səs məsafələrinin kəmiyyət ölçülərini, onların musiqi ahənglərində fərqlənən xüsusiyyətlərini öz müfəssəl təhlil və mülahizələrilə açıqlamışdır.

Ustad tetraxord quruluşunda iki intervalın münasibətini, üçüncünün həcmi ilə müqayisə edib, onların təsir xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmiş, zəif səslənənləri – “mülayimlər” (əcnas layyina) sərt və güclüləri – “qüvvətliyə” (əcnas kaviyya) adlandırmışdır [2, s.151].

Əl-Fərabî öz geniş interval tədqiqatları ilə – məsafə (interval) növlərinin digər təyin ifadələrinə – “qədim” nəzəriyyəçilərin mülahizələrinə də işıq salmışdır: “bizdən öncəkilər mülayimləri (tetraxordları) kənar məsafələrin (intervalların) sıx yerləşmə səbəbilə “ardıcıl və axıcı” adlandırmışdılar. Lakin onları tənzimləyən məsafələr bir-birindən uzaqlaşdıqca, bu ahənglər qeyri-ardıcıl, əlaqəsiz səsləndilər. Mülayimlər-

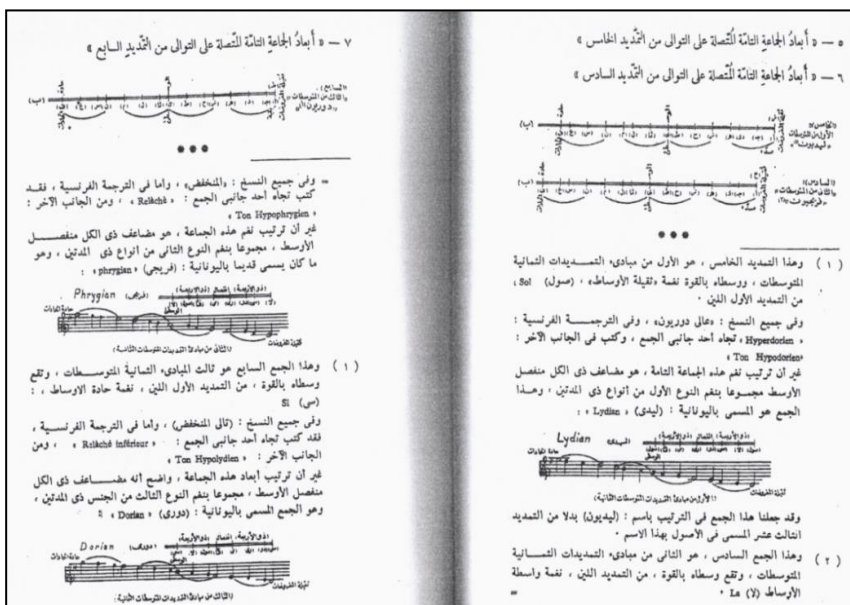
də qadın xüsusiyyətləri təsbit edən “qədimlər” bunları zəriflər, qüvvətliyə cəsarətliyə adlandırdılar” [2, s.160].

Sözügədən nəzəri musiqi sistemində “kaviy” istilahı eyni məzmunlu – qüvvətli, sərt, gücləndirici, “mulavvan” – rəngarəng, “rasim” – yaradıcı mənalarını ifadə edir.

Əl-Fərabinin geniş mənalarla bütünləşmiş risalələrində ifadələrin mövqeyi öz cizgi və rənglərilə hasil olan mərhələli əməklə müqayisə edilmişdir: rəssam öncə bir təsvir yaradır, onu boyamadan, cizgilərin haşiyələrini qaraldır və yalnız bundan sonra ona tamlıq və mükəmməllik əlavə edir [6, s.48].

Orta əsrlərdə tədqiqatlarda olduğu kimi, əməli təcrübələrdə də tetraxordlar makamların əsası kimi yer alırdı. Alimlərin səs məsafələri ilə hasil edilmiş ahəngli səs düzümlərindən və səs birləşmələrindən istifadə etmələri dövrün bir çox elmi ədəbiyyatlarında qeyd olunur.

“Böyük musiqi kitabı”nda ətraflı şərh verilən mövzulardan biri də səs düzümüdür. Tetraxordlar kimi, onlar da (“cama`a” – “birlik”) iki və daha çox tetraxord, kiçik interval birləşmələrindən yaranır. Risalədə tez-tez istifadə olunan bu anlayış onu təşkil edən kamil səs kəmiyyətləri ilə səciyyələnilir.



*Həm nəzəri, həm də əməli musiqidə (ifada) tetra-
xordlar səs düzümlərinin (ladların) əsasıdır.*

Müəllif səs düzümündə birinci və dördüncü səs pillələri arasındakı məsafənin – kvartanın özəlliyini belə şərh edir: “Dörd səsdən böyük olan hər bir məsafə ya onunla hesablanır, ya da beş səsə bölünür. Elə məsafələr var ki, qalıq olmadan beş səs əhatəsi ilə hesablanır, bəziləri bu kəmiyyəti tamamlamasa belə, qalıqlarla beş

səsdən kiçik məsafə yarada bilər. “Cam” bu məsafəni keçən bütün səs ardıcılığına tətbiq oluna bilər” [2, s.325].

الأربعة، ثم يركب تلك يُلُو طَبَقِيًّا فيشكل به الذي بالكُلِّ (١) ، ثم يُرْتَبِ بِدَّةً أبعادُ الجَنَسِ المُستَقلِّ إلى تَمامِ مُنْتَهَى الذي بالأربعة مُرَّةً أُخْرَى ثم يُرْتَبِ بِدَّةً تلكَ يُلُو طَبَقِيًّا فيشكل به مُنْتَهَى الذي بالكُلِّ .

وبها ، أُنْتِ تُرْتَبِ أَوْلًا أبعادُ الجَنَسِ المُستَقلِّ مُنْتَهَى مُنْتَهَى ثم تُكَلِّ يُلُو طَبَقِيًّا ، وَتُرْتَبِ بِدَّةً تلكَ أبعادُ الجَنَسِ المُستَقلِّ المُتَلاصِّقِ إلى تَمامِ الذي بالكُلِّ (٢) ، ثم تُرْتَبِ تلكَ الأبعادُ بِأُغْيَانِها في الذي بالكُلِّ التَّالِي ،

(١) قوله : « فيشكل به الذي بالكُلِّ » . يعني : يكمل به الذي بالكُلِّ ، يعنى : يكمل به ذو الأربعين الأول ، بتقديم إبعاد الذي بالأربعة مرتين ، على بعد الانفصال ، وعلى رديت إبعاد جنس ما هذا الترتيب ، يقع البعد الطَبَقِيّ من عند الطرف الأحد ثانياً للبيدين اللذين بالأربعة .

ثالثه يعنى : « ذا الكُلِّ منفصل الأحد » . وترتيب أطراف الأحد بنسبة الترابعية بالحدود : (١٦ - ١٢ - ٨) .

والتقسيل جمعه هكذا :

(٢) فيشكل به نصف الذي بالكُلِّ ، أي : يكمل بذلك الجَمْع النِصْفَ مرتباً بِأَيِّ الكُلِّ مُنْفَصِلِ الأحد .

(٣) أي نسخة (س) : « فتصنوي ثلاثها »

(٤) قوله : « ذي الأربعين الأول » . يعنى : أي أن يكمل الذي بالكُلِّ الأول ، من دورى الجَمْع التَّامِ بضعف في الكُلِّ . وهو الكُلِّ الذي ترتب قلعه هذا الترتيب . بأن يقع البعد الطَبَقِيّ مُنْفَصِلِ بين طرفى البيدين اللذين بالأربعة ، يعنى هذا الكُلِّ مُنْفَصِلِ .

أبعادُ الجَنَسِ المُستَقلِّ إلى أن يتكَلِّ بِدَّةً الذي بالكُلِّ ، ثم يُرْتَبِ بِدَّةً يُلُو طَبَقِيًّا ثم يركب أبعادُ الجَنَسِ المُستَقلِّ إلى أن يتكَلِّ بِدَّةً الذي بالكُلِّ مُرَّةً أُخْرَى فيشكل البَقيعُ الذي بالكُلِّ مُرَتَيْنِ .

وبها ، أُنْتِ تُرْتَبِ أَوْلًا أبعادُ الجَنَسِ المُستَقلِّ إلى تَمامِ مُنْتَهَى الذي بالكُلِّ (١) .

(١) قوله : « ذي الأربعين الأول » . يعنى : أي أن يكمل البعد الذي بالكُلِّ الأول ، على رديت فيه البعد الطَبَقِيّ مُنْفَصِلِ من عند الطرف الأقل ، ثم يرفد بأبعاد الجَنَسِ المُستَقلِّ ، مرتين ، أي أن يكمل الذي بالكُلِّ ثالثة يعنى : « ذا الكُلِّ مُنْفَصِلِ الأقل » وترتيب أطرافه من الأقل متوالية بنسبة توالى الحدود : (٨/٩ - ١٢ - ١٦) .

والتقسيل جمعه أن يُمَا بِالانفصال من الأقل ، يليه بعدد كل منها بالأربعة ، هكذا :

(٢) هكذا في نسخة (ب) ، وفي نسخة (س) : « ذي الأربعين الأول » . يعنى : أي أن يكمل البعد الذي بالكُلِّ »

(٣) وفي نسخة (د) : « ذي الأربعين الأول » . يعنى : أي أن يكمل البعد الذي بالكُلِّ مرةً أُخْرَى »

(٤) قوله : « أن يكمل البعد الذي بالكُلِّ مرةً أُخْرَى » . يعنى : أي أن ترتب أبعاد الجَنَسِ المُستَقلِّ إلى تَمامِ الذي بالكُلِّ التَّالِي . فيشكل الجَمْع التَّامِ بِأَيِّ الكُلِّ مرتين ، مرتباً بِأَيِّ الكُلِّ مُنْفَصِلِ الأقل .

Kvartanın əhatəsi ilə hesablanan və qalıqlarla yaranan (kvartadan) kiçik intervallar. Əbcəd üslubu ilə işarələnmiş səs məsafələri müasir not örnəkləri ilə şərh edilir

Əl-Fərabi şərhlərində səs düzümləri öz həcmi, tetraxord və interval növlərinə bölünmə şəkillərilə mənə qazanmışdır. Həcmindən asılı olaraq, bu səs düzümləri “natamam” (cam nakis), “mümkün qədər tam” (cam kamil bi-l kuvva) və “mütləq tam” (cam kamil ala`l-itlak) əlamətlərilə müəyyənləşir. Burada kvartadan böyük, oktavadan kiçik səs qrupu “natamam”, bir oktava həcmində olan “mümkün qədər tam”, iki oktavanı əhatə edən məsafə “mütləq tam” səs düzümü adlanır. Ustadın şərhərilə təhlil edilən bu səs düzümləri artıq orta əsrlərdə istifadə edilən çalğı alətlərinin bilavasitə səslənmə imkanları ilə bağlılıq təşkil edirdi: “Onların bəziləri mütləq tam makamlara, digərləri mümkün qədər tam, üçüncülər natamam makamlara sahib olsa da, digəri (Bağdad tanburu) hətta natamam makama müvəffəq olmayıb, səs ahənglərinin cüzi hissəsilə fəal ola bilər” [2, s.362].

Qaynaqlara görə, orta əsrlərdə təməli qədim səs sistemi ilə qoyulmuş Şərq “səs yüksəkliyi sistemi” artıq “cam kamil ala`l-itlak” – “mütləq tam səs düzümü” kimi təşkil olunmuş, təsdiqini tapmış makam (ladlar) tərkibi idi.

Əl-Fərabinin qədim yunan ənənələri ilə təqdim etdiyi “pillələr” sistemində tetraxordlar (cins) öz səsləri və yerləşdiyi mövqeləri – “əsas”, “orta”, “yüksək” və “daha yüksək”; onları təşkil edən pillələr – “aşağı”, “orta” və “yüksək” – anlayışları ilə səciyyələnir.

Hasil olmuş səs düzümü sistemi udun yüksələn səs dərəcələri üçün nəzərdə tutulsa da,

alətin qolu və simləri üzərində hərəkət edəcək barmaqlar, onların vəziyyətilə bağlı qaydalar hələ mövcud deyildi. Alət səsləndirmə, yaxud müəyyən səs təhlilləri yalnız dinləmə yolu ilə həyata keçirilirdi. Hər zaman udun əlverişli səs sistemini dəyərləndirən əl-Fərabi sonda cari təcrübələri üçün bu alətin daha fərqli səslənmə imkanlarını yarada bildi [4, s.164].

“Böyük musiqi kitabı”nda lad nəzəriyyəsi haqqında verilən geniş məlumat və şərhlər Yaxın və Orta Şərqdə əl-Fərabi əməyilə ərsəyə gəlmiş misilsiz elmi nailiyyətlərdir. Belə ki, “səs yüksəkliyi” anlayışı onun fərqli düşüncə və mülahizələri, çeşidli məntiq çoxşaxəliliyi, parlaq, aydın və təfərrüatlı təfsirlərilə izah edilmişdir.

Risalədə lad tərkibinin yüksəklik qanunları bu nəzəriyyənin “tabaka” (səviyyə) və “tamdid” (genişlənmə) istilahları ilə ifadə edilmiş və onların izahı ilə digər anlayışlar da mənə qazanmışdır. Məsələn üçün: “tabaka” – şöbə, reqistr, mövqe, (makam) – axıcı səs, “intikal” – səsin yerdəyişməsi; “tamdid” – gərilmə, gərginlik, məqsəd – fəaliyyət dairəsi və dərin mənaları ilə ortaya çıxmışdır.

Əl-Fərabinin öz tədqiqatlarında istifadə etdiyi bütün istilahların ümumi xassələri – səs düzümlərinin mövqeyi (martaba) – yüksələn və ya genişlənən məsafə (hacm) və səs düzümündəki səs pillələrinin yerləşmə şəkli (ha`l) ilə ifadə olunmuşdur.

The image displays musical notation for various scales. On the left, under the heading 'Diatonik:', there are six staves labeled 'Miksolidiati', 'Doristi', 'ipodoriati', 'Frigiati', 'ipofrigiati', and 'Lidiati'. On the right, under the heading 'Kromatik: Enarmonik:', there are six staves labeled 'Miksolidiati', 'Doristi', 'ipodoriati', 'Frigiati', 'ipofrigiati', and 'Lidiati'. Each staff shows a sequence of notes on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

E.ə. III–IV əsrdə Aristides Quintilianus (Aristid Kvintilian) “Musiqi traktatı”nda xüsusi musiqi təsnifatları (səslər, intervallar, üsullar, növlər, melooxuma) və 15 lad quruluşu haqqında məlumat verir. Ölçü və səs ifadələri ilə izah edilən lad nümunələri

Ustadın şərhlərində tez-tez qeyd olunan “tabaka” istilahı – tərtiblənmiş yeni səs yüksəkliyi sistemində iki oktavanı mənalandıran “reqistr” anlamıdır. Daha öncə söylədiyimiz kimi, keçmişə zaman-zaman üz tutan əl-Fərabî yunan qaynaqları ilə yaratmış olduğu “uca – aşağı səs birliyindən” (tabaqa – reqistr) öz nəzəri təhlilləri, elmi təcrübələri üçün istifadə edirdi.

Səs sistemində “tamdid” (ton) termini də birmənalı qavranılmır. Burada “ton” çeşidli xüsusiyyətləri – müəyyən makam (lad) quruluşunu, onun yüksəklik dərəcəsini, yerdəyişən səs düzümlərini (qamma), onların pillə və məsafələrini digər makamların nisbətə səciiyyətləndirmişdir. İstilah mənaları ilə müəyyənləşən – “mutasavviyə ət-tamdid” – makamda mövcud olan məsafələrin mövqeyi”ni, “muxalafa ət-tamdid li-m-tamdid” isə bir səs pilləsinin digərindən seçilməsini ifadə edirdi.

Orta əsrlərdə ərəb istilahına çevrilən “tamdidat” musiqiyə yeni mənə ilə gəlmişdi. Qədim musiqi ənənələrinə sadıq qalan əl-Fərabî öz tədqiqatlarında yunan “tonoi” elmlə bu terminin fəaliyyət dairəsini bir az da genişləndirmişdir. Qədim mənbə bilgiləri ilə üzə çıxan “tonoi” anlayışı səs yüksəkliyinin geniş sahələrini əhatə edir. Antik yunan musiqi nəzəriyyəçiləri – Kleonid bu terminin dörd – “səs, interval, geniş səslənmə və səs yüksəkliyi” mənalarının izahını vermiş, Aristid Kvintilian “yüksələn səslər”, “səs həcmi” və lidiy, friqiy ladları ilə uzlaşmış səs sistemini yaratmışdır [5, s.136].

X yüzillikdə “tamdid” termini ilə ifadə olunan çoxmənalı nəzəri mənbələr toplusu Şərqi nəzəri musiqi tədqiqatlarına da daxil olmuşdur. Musiqi incəsənətində bu istilah səslərin yüksəklik dərəcələrini, həmçinin icra olunan interval, yaxud səs düzümlərinin mənaları ilə adlanmasına tətbiq edilən anlayış idi. “Tamdid”lə yanaşı, istifadə edilən “macra” (axarlılıq) istilahının mənası da ona yaxın olub, makamın yüksəklik dərəcəsini, tərkib və meyilliyini əks etdirirdi.

Ustadın şərhlərində “asa`bi” (barmaqlar) sözü ilə yaranan “asba” istilahı dəyişən səs düzümünün – səslərin sıralanması ilə tərtib olunmuş makamların istiqamətini təyin edir. Əl-Fərabînin risalələrində istifadə edilən “asba”, “nağam”, yaxud “əl-saut” (səs) ifadələri ümumilikdə makam, səs düzümü, ton, yaxud da

birinci pillə haqqında təsəvvür yaradır.

“Asba”, “nağam” və “tamdid” əl-Fərabînin səs yüksəkliyi meyarları və makam açıqlamaları ilə təhlil edilmiş, qədim yunan “tonoi” anlayışına söykənən “nağma” bu istilahların oxşar mənaları ilə anlam qazanmışdır. Qədim yunan musiqi nəzəriyyəsinə örnək alan Fərabî X yüzillikdə səs yüksəkliyi sistemini on beş səs tonu ilə müəyyən etmiş oldu [3, s.39].

“Kitəb əl-musiqa əl-kəbir” risaləsində “Müxtəlif makamlarda (ladlarda) bir-birilə uzlaşan səs və məsafələr (intervallar)” bölümündə Fərabî – səs, interval və tetraxord uzlaşmalarını təhlil etmiş, mövzu ilə bağlı geniş bilgilər vermişdir. Məsafələr iki halda qarışmış, birləşmiş (uzlaşa) bilər”, – deyən əl-Fərabî bunu belə izah edir: “Bir eyni səsə malik müxtəlif həcmli iki məsafə birliyi, bir də intikal (burada tranpozisiya) zamanı makamda hər hansı bir məsafənin özündən kiçik olanın bəm səsinin nisbəti ilə...” [2, s.546].

“Böyük musiqi kitabı”nda səs və intervalların uzlaşma (aitifaqia) tədqiqatları – “düz tərkib” (tarkib mustakim) və “zidd tərkib” (tarkib munakkas) meyarları ilə təhlil edilmişdir. Hər iki istilah müəllif təcrübələrinin təsbitə səciiyyətlənmişdir: “düz, rəvan tərkib”li uzlaşmalarda mövcud “camaa” səs birləşməsində tetraxordunun (cins) böyük intervalı (masafa), kənar tetraxordun böyük intervalı ilə, kiçik intervalı digər tetraxordun həmnövü ilə uzlaşır. “Zidd tərkib”li uzlaşmalara gəlincə, tetraxordlardan birinin böyük intervalı kənar tetraxordun kiçik intervalı ilə, kiçik intervalı isə digərinin böyük intervalı ilə “aitifaqia” uzlaşır [2, s.548].

Fərabînin tədqiqatlarında “birləşmə yaxud “uzlaşma” anlayışları “melodiyanın əsası” (maabad əl-lahn) – qamma, lad mövzusundan sonra kompozisiya elementləri və rəngarəng melodik bəzəklərlə – həmahəng səslərin genişlənməsi, bu səslərin yerləşmə ardıcılığı, onların hərəkəti – səs nitqinin təşkili (intonasiya), melodiyalarda hissə və aralıqların saxlanması, bəzən də birinin digəri ilə birləşməsi qaydaları ilə tədqiq edilmişdir [8, s.35].

Orta əsr ərəb musiqi nəzəriyyəsinə daxil olan “intika`l” (kecid) Fərabî incələmələri ilə birmənalı deyil, çeşidli şərhlərlə izah olunmuşdur. Ustadın araşdırmaları ilə bu termin nəğmə-

nin təşkil olduğu təməllərini – oktava, kvinta, kvarta növlərinin kənar və sabit səs keçidlərini müəyyənləşdirir: “məsafə növlərinin kənar səsləri – onların hər birinin keçid əsası olub, “nəğmələrin özülləri”nə çevrilir. Dörd səs birləşməsində bu meyarların sayı üç, beş səsdə – dörd, səkkiz səsdə yeddidir” [2, s.557].

Əl-Fərabî təfsirlərində “intika`lat” (keçidlər) istilahının bir başqa sahəsi – ahəngdar (vua-yam) dönmələrin və musiqi parçalarında təyinedici çalarların təsviri ilə gerçəkləşmişdir. Müəllif icrada mümkün olan dörd növ ahəngdar səslənmə – “müstəqim keçidlər” (nukla`ala istikama), “meyilli keçidlər” (nukla`ala initalaf), “yönələn keçidlər” (nukla`ala istidara) və “dönən keçidlər” (nukla`ala inirac) şəkli təqdim etmişdir.

Öz təcrübələri ilə musiqi cümləsinin dəyişmədən müəyyən makamlara keçidini (tranpozisiyanı) nümayiş etdirən ustad səkkiz səslə yaranmış səs birliyini (oktavanı) ən münasib məsafə kimi qəbul etmiş, onun müstəsna imkanlarını dəyərləndirmişdir: “Böyük və kiçik məsafələrdə bütün təcrübələr bu “nümunənin” əsası ilə şəkillənir. Biz bir makama daxil olan keçidləri təhlil edərkən, məsafə və onların münasibətini bu şəkillənmə ilə tərtiblədik. Gəlin, keçidlərin ən sadə növlərini dilə gətirək, mürəkkəblərə gəlincə, sənəti tədqiq edənlər daha sonra müəzzəm bilgiləri bu sadələrin təşkili ilə öyrənə bilər” [2, s.592].

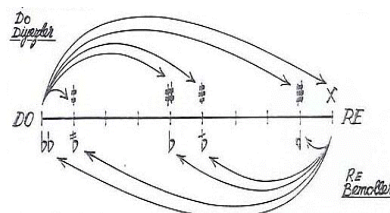
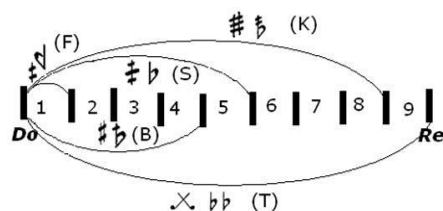
Makam (lad), yaxud başqa sözlə səs düzümü nəzəriyyəsinin ən vacib mövzularından olan “asvuat al-dakika” (mikroxromatik səslər – olduqca kiçik hissələrə bölünmüş “komalar”) Əl-Fərabî təfsirlərində öz dəqiq təhlilləri ilə yer almaqdadır. Burada keçmiş ənənələrlə meydana gələn ən kiçik məsafələr riyazi əsaslar və ərəb

məntiqilə yenidən incələnmiş, dinləmə və qulaq təsbitilə qüvvətli səslər arasına yerləşən ahəng müstəsnalığı izah edilmişdir.

Ərəb sənətsünasları hələ keçmişdə Şərqdə oxuma və alətdə ifa etmə sənətinin özünəxas əlamətlərini araşdırır, melodik bəzək üsullarını inkişaf etmiş koma səslənmələri ilə müqayisə edir, ərəb ladlarının mikroxromatik mahiyyətini işıqlandırır, onları “qamma möcüzələri” adlandırırırdılar [8].

“Böyük musiqi kitabı”nda Şərqi zəngin səs bəzəkləri – nəğmə və musiqi parçalarının başlıca nitqi olan komalar (“tazyida`t”) Əl-Fərabî təfsirlərində onun bədii nəzmi ilə səciyyəli: “Rəngarəng makam çalarları ilə danışan – tazyidatlar bu kitabda musiqi ahənginin bəzəkləri kimi ortaya çıxır. Nəğmənin hərəkət xüsusiyyətləri buradakı səs məntiqilə ahəngli makam şəkillərini müəyyənləşdirə bilər. Burada “bəzək” (tazyin) məfhumunun mənası ahəng çalarları ilə deyil, makam çalarları ilə tamamlanır. “Tazyida`t” (komalar) səsin qulaqla fərq edilən kiçik bir qismidir. Bu`d – məsafələrdən söz edərkən, tam və yarım səs adlandırdığımız iki səs arasında olan məsafədən bəhs etmişdik. İki tam səs məsafəsi bir-birinə yaxın olan doqquz parçaya bölünərsə, yaranan bu kiçik parçalar səs çalarlarını öz mükəmməl məntiqi ilə – bərbəzəyə doydurmuş olar” [2, s.602].

Ustadın nəzəri açıqlamalarını sadə bir misalla anlamağa çalışaq: udun qolunda do səsinə təsbit edib, barmağımızı bu məkana yerləşdirsək, eyni üslubla re səsinə də müəyyən etmiş olarıq. Həsil edilən iki səs arasındakı məsafə doqquza bölünərsə, hər doqquzda bir hissə, bir koma kimi səslənər. Makamlarda koma və intervallar fiziki hesablamalara əsaslanır [7, s.125].



Əl-Fərabî hesablamaları ilə müəyyənləşmiş “koma sistemi”.
Müasir örnək şərhilə.

Qədim yunan riyaziyyatçılarının ixtirası olan komaları yenidən “tazyida`l” düşüncəsilə araşdıran əl-Fərabî dinləmə yolu ilə bir səs daxilində doqquz bərabər səs hissəcikləri təsbit etmiş, yeddipilləli makamın malik olduğu əlahiddə səs imkanlarını dəyərləndirmiş, bilgilərini təfsirlərinə köçürmüşdür [7, s.125].

Orta əsrlərdə yaşayıb-yaratmış alim və tədqiqatçıların musiqiyə özəllik və gözəllik bəxş edən “asvuat al-dakika” (mikroxromatik) səs elementləri (eunsur) haqqında təkmil məlumatları öz risalələrində yer almışdır. Çoxpilləli səs düzümünü genişləndirib, komaları təhlil edən nəzəriyyəçilər səslərin daha kiçik ölçülərə bölünməsinə dəqiq, sabit səslənmə ilə deyil, səslər arasındakı məsafənin təqribi hesabları və ölçüləri ilə əlaqələndirirdilər. Belə ki, hasil olacaq səs sim üzərində hərəkət edən barmağın cüzi intiqalı və səda fərqi ilə təsbit edilirdi.

XII–XV yüzilliklərdə daha çox yayılıb təkmilləşən, müxtəlif əlamətlərlə tərkibi genişlənmən makamlarda on iki, on yeddi parçaya bölünmüş səslər – nəzəri ölçü, təqribi hesablama və zəruri dinləmə özəlliyi ilə təsbit edilən komalar idi [7, s.126].

Əl-Fərabînin ritm nəzəriyyəsilə bağlı araşdırma və təcrübələri onun böyük əməylə ərsə-

yə gələn geniş, təfsilatlı nəzəri bilgilər məcmusudur. “Böyük musiqi kitabı”nda Şərq ritmlərinin müxtəlif cizgiləri xüsusi ərəb ənənələrilə təhlil edilmiş, təfərrüatlı təfsirlərilə açıqlanmışdır.

IX–X yüzilliklərdə ixtisasçı mütəfəkkirlərin ritm şərhləri dövrün zirvəsinə ucalan əruz (aru`d) və nəzm (qasida) birliyilə inkişaf edirdi. Rəvan və ahəngli klassik ərəb tələffüzündə dilin səs tərkibini araşdıran nitq və səs məlumatları bölümü sərf və nəhv izahları ilə nəzəri təfsirlərə daxil olmağa başlayırdı. Musiqi ilə vəhdət təşkil edən “aru`d” vəzninin əmsali təyini musiqinin ümumi ritminə təsir edir, onun ahəng və ölçüsünü müəyyənləşdirirdi [9].

Orta əsrlərdə musiqi ritmi nəğmə (ğina) sənətinin əsasları ilə tərtib olunurdu. Dövrün risalələrində bu anlayış – ritm sürəkliliyini, bərabər fasilələri, fərqli ritmləri, bir sözlə, şeir quruluşunu əks etdirən bütün mənalara izah edə bilirdi.

Fərabînin tədqiqatlarında musiqi və şeir ritmlərinin əlaqəsi onların müştərək fəaliyyətləri, anlayış və istilahları ilə açıqlanmışdır. Misal üçün, səslərin “məlum” (harf mutaharrik) və “naməlum” (harf sakin) meyarları “xüsusi zərbələr”ə (nakarat), fərqli ölçülü heca (makta) və şeir fasilələrinə (sabab, fasila) şamil edilirdi.

(1) نُغَمَةٌ مُسْتَقِيمَةٌ عَلَى أَصْوَالٍ⁽¹⁾ ، وهو ما كان بنير تَحْتَلُّ :

ح ط ي ك ن م ل ك ي ط

(ب) نُغَمَةٌ مُسْتَقِيمَةٌ عَلَى التَّرْوَالِ ، وهي التي يُحْتَكَلُّ فِيهَا نَمٌّ تَمَنَّتْ فِي الْأَوْسَاطِ :

١ - يَحْتَكِلُّ وَاحِدَةً وَاحِدَةً⁽²⁾ :

ح ط ي ك ن م ل ك ي ط

(١) « مستقيمة على اتصال » : يعنى ، على الترتيب المتصل دون أن يتخطى فيه من النغم الأوساط الربطية بين طرق الجماعة أصلاً . ومثاله ، الانتقال بنغم الجنس القوي المتصل الأضد معوداً من المبدأ (ج) أو هبوطاً من المبدأ (س) :

النغمة
 ح ط ي ك ن م ل ك ي ط
 سدى : ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤
 (ج) المبدأ
 (س) المبدأ

(٢) يتخطى واحدة واحدة : أي بالانتقال الطافر ، يتخطى واحدة واحدة بين كل التنين متواليين من النغم الربطية في الجماعة ، كالانتقال التروالي على نغم الجماعة من المبدأ إلى الثالثة إلى الخامسة =

(1) نُغَمَةٌ مُسْتَقِيمَةٌ عَلَى أَصْوَالٍ⁽¹⁾ ، وهو ما كان بنير تَحْتَلُّ :

ح ط ي ك ن م ل ك ي ط

(ب) نُغَمَةٌ مُسْتَقِيمَةٌ عَلَى التَّرْوَالِ ، وهي التي يُحْتَكَلُّ فِيهَا نَمٌّ تَمَنَّتْ فِي الْأَوْسَاطِ :

١ - يَحْتَكِلُّ وَاحِدَةً وَاحِدَةً⁽²⁾ :

ح ط ي ك ن م ل ك ي ط

(١) « مستقيمة على اتصال » : يعنى ، على الترتيب المتصل دون أن يتخطى فيه من النغم الأوساط الربطية بين طرق الجماعة أصلاً . ومثاله ، الانتقال بنغم الجنس القوي المتصل الأضد معوداً من المبدأ (ج) أو هبوطاً من المبدأ (س) :

النغمة
 ح ط ي ك ن م ل ك ي ط
 سدى : ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤
 (ج) المبدأ
 (س) المبدأ

(٢) يتخطى واحدة واحدة : أي بالانتقال الطافر ، يتخطى واحدة واحدة بين كل التنين متواليين من النغم الربطية في الجماعة ، كالانتقال التروالي على نغم الجماعة من المبدأ إلى الثالثة إلى الخامسة =

(التاني) (١)

ح	ط	ي	ن	م	ز	ح	ط	ي	ن	م	ز
ح	ط	ي	ن	م	ز	ح	ط	ي	ن	م	ز

وهذا الجدول (٢)، قد حصر أصناف الانتقالات البسيطة، إلا أصنافاً بسيطة

(١) والنقل الثاني: من هذا الوجه بالنقل على التراجع إلى غير البدا من التبع التي لم ينتقل عليها، هو الانتقال من البدا إلى الرابعة مسمواً ثم العود إلى الثانية لتصير ميدياً ثان ينتقل منه إلى الثالثة والسابعة، ثم العود أيضاً إلى الخامسة لتصير ميدياً ثالثاً للانتقال منه إلى السادسة، والأمر كذلك بالعكس عند الانتقال أولاً من البدا إلى الواحد:

المبدأ الثاني: من هذا الوجه بالنقل على التراجع إلى غير البدا من التبع التي لم ينتقل عليها، هو الانتقال من البدا إلى الرابعة مسمواً ثم العود إلى الثانية لتصير ميدياً ثان ينتقل منه إلى الثالثة والسابعة، ثم العود أيضاً إلى الخامسة لتصير ميدياً ثالثاً للانتقال منه إلى السادسة، والأمر كذلك بالعكس عند الانتقال أولاً من البدا إلى الواحد:

(٢) قوله: «وهذا الجدول...»: يعني به الجدول الواحد الذي جمع فيه كل صنف من أصناف الانتقالات التي فصلناها نحن في جداول تبعاً لكل صنف منها.

“Zərb alətlərində təyin olunan vurğular 3 şəkildə icra olunurdu: “Güclü”, “Orta” və “Zəif”. Bu zərbələr tələffüzdə (burada aruz vəznində olan qəzəl, qəsidə və s.) bəzi hecaların güclü, bəzilərinin orta güclü, bəzilərinin isə önəmsiz və zəif səslənməsilə səciyyəlanir.

Güclü zərbələr – hər hansı bir sözün ən qüvvətli səslənən hecası kimi, orta zərbələr – sözün mülayim hecalarına bənzər, zəif zərbələr – sözün qısa tələffüzü olaraq, qısa zərbələr isə ani səslənən sait hərfləri kimi ortaya çıxanlardır”.

Əl-Fərabî tədqiqatlarında nəğmədəki vurğular, şeir vəznləri – “birləşmiş” (muvassal), yaxud “ayrılmış” (mufassal) istilahları ilə səciyyəlanmış, “aru’d” hecalarına daxil olan zərbə, dövr (davuar) və onların növləri (cins əl-ıqaa) şeir, qəsidə və beytlərlə müqayisə edilib, məna qazanmışdır. Əski ərəb ritmlərindən misallar təqdim edən müəllif bu ritmləri uyğun şeiriyət növləri, onların (“hacac”, “ramal”, “hafif”, “sakil”) ölçüləri ilə izah etmişdir.

Əl-Fərabinin təfsirlərində “bədii” (şiriyə), “bəlağətli nitqlər”i (xitabiyyə), “günlük nəsr” (sac), “əzan – ibadət çağırışı” (adan) anlayışları da təhlil olunmuş, onların məntiqi mənalari açıqlanmışdır.

Ritm nəzəriyyəsini işıqlandıran “ıqaa” anlayışı ritmik üsulların məna və icra yolları ilə izah edilmişdir. Bu mövzuda yer alan “naqra” (ritm zərbəsi) zərbənin deyil, ritmik vurğular arasındakı fasilənin ifadəsidir. Ustad sürəkliliyin sonuna yerləşib, başlanğıcı vurğulayan “zərbələri” – “zaman anı” (anat) olaraq görmüş, onları riyazi ölçülərlə müqayisə etmişdir. Şərhlərdə ritmik zərbələr öz səslənmə keyfiyyətləri ilə, “yüngül” (nakra hafifa) və “ağır” (nakra sakila) növlərə bölünmüşdür: “Yüngül zərbələrdə iki say arasında əmələ gələn məsafə həcmi bu zərbələrin ölçüsündən qısa olub, ilk bölünməz vahid, yaxud “ilk zaman” (az-zaman əl-avvual) kimi ortaya çıxır. İcranın sürəti iki, yaxud üç dəfə artırılırsa, bu vurğulardan birincisi hər zaman ağır zərbə (nakra sakila) təsəvvürü yaradır” [2, s.984].

Fərabinin ritm təsnifatında zərbələr (naqra) öz səslənmə keyfiyyətləri ilə də fərqlənirdi: “nakra kaviyyə, tamma” – tam güclü zərbə, “nakra mütavassima” – “orta zərbə” anlamı daşıyırdı.

Qeyri-bərabər zərbələrlə birləşmiş ritm növlərini səciyyələndirən ustad onların fərqli – “sadə” (basita) və “mürəkkəb” (murakkaba) birləşmələrinə diqqət çəkmiş, “bu növləri əldə etmək istəyən hər kəs müntəzəm ölçü vahidini təqib edərsə, onların birləşib uzlaşması maneə yaratmaz, axı, bu sənətdə var olan təcrübənin ən zəruri səbəbi zərbələrin bir-birini əvəzləməsidir” – deyər, mövzunu genişləndirmişdir [2, s. 993].

“Ritm” (ıqaa) bölümündə zərbələr müxtəlif – “dolğunlaşdıran” (taşbiat), “fərqləndirən” (tadilat), “dəyişən” (taqyirat) və “bəzəyən” (taziinat) xassələrinə görə də tədqiq edilir. Mövzunun sonunda müəllif dövrün “yayılmış ərəb ritmlərinin” (əl-ıkaat al-arabiyyə al-maşhura) şərhələrinə yer vermiş, dövrün çeşidli – “əl-hazac”, “ər-ramal”, “hafif ər-ramal”, “əs-sakil əs-sani”, “hafif əs-sakil əs-sani”, “əs-sakil əl-avvual”, “hafif əs-sakil əl-avvual” – ritm növlərini tanıtmışdır.

“Böyük musiqi kitabı” risaləsində “Musiqi əsərlərinin yaranma nəzəriyyəsi” bölümündə səs düzülərinin – makamların səs yüksəkliyi Əl-Fərabî nəzəri təhlillərlə tədqiq edilmiş, onların əsasını təşkil edən bütün “təbii” və “mükəmməl” meyarlarla müəyyənləşən musiqi elementləri xüsusi tədqiqatlarla incələnməmiş, isti-

fadə qaydaları açıqlanmışdır. Risalədə geniş şərhlerle yer alan “nəğmə yaratma” (talif əl-əlha`n) bölümü ümumilikdə bu “anlayışı” var edən edən başlıqların – “Nağm” (Səs); “Bu`d” (İnterval); “Cins” (Tetraxord); “Cam” (Səs düzümləri); “Tazyina` t və tazyida` t” (Musiqi bəzəkləri) tərkib və mənaları ilə təmsil olunur. Risalənin son bölümü olan “Talif əl-əlha`n” – “Mükəmməl ahənglər” qismi özlüyündə mürəkkəb bir nəzəri sistemdir.

Bu bölümə nəzəri kompozisiyanın bir çox mövzuları – musiqi bütünlüyünün “tərkib” və “tərtib”i (nəğmənin yaranma səbəbləri), onu yaranan birinci və ikinci dərəcəli meyarlar, musiqinin beyt və qəsidələrlə birləşməsi “tərtib” başlığı altında yer alan təfsirlərlə gerçəkləşmişdir.

Əl-Fərabî öz nəğmələrini (kompozisiyaları) – “musiqi ahəngi” (əlha`n), “ritm” (ıqaat) və “nitq” (akayul) birləşməsi ilə yaratmışdır. Onun fikrincə, bu üç əlamət mükəmməl ahənglərin əsasıdır: “Musiqi bədii nitqlə birləşdiyi təqdirdə, müştərək fəaliyyətlə tamamlanır, bu səbəbdən şeiriyyətin təsiri güclü və mükəmməldir, tələb olunan meyar, keyfiyyət bu mövcudluğun sayəsində ortaya çıxır” [2, s.1015].

Kompozisiya bölümündə “nəğmə”, “ritm” və “nitq” anlayışları bir neçə mənə ilə – musiqi ahənglərinin ritmləri (ıqaa əl-ləhn), nitq xüsusiyyətləri (vəzn əl-kaul) və musiqi ahənglərilə birləşən ədəbi mətnlərlə təhlil edilmişdir.

Kompozisiya şərhlərində ustad öncə musiqi nitqini, şeiriyyəti müqayisə etmiş, sonra melodiyanın yaranma səbəblərini incələmiş, daha sonra ədəbi nitq ardıcılığını açıqlamışdır: “nəğmənin böyük qismini, şeir beytləri, orta hissəsini yarımbəndlər, kiçik hissəni isə misralar təşkil edir” [2, s.1060].

Qeyd etmək lazımdır ki, “Böyük musiqi kitabı”nda yer alan çoxşaxəli musiqi araşdırmaları kompozisiya quruluşunun çeşidli və geniş mövzu ardıcılığı ilə tədqiq olunmuşdur. Məsələn, “tamamlanmış ahənglər” – səs, interval, tetraxord, interval növü və səs düzümləri; “Ritm” – zərbələr, ritm fasilələri, ritm dövrləri, ritm üsulları; “Ədəbi nitq” (kaul aş-şiir) – misra, qəzəl və qəsidə.

Orta əsrlərdə “talif əl-əlha`n” (mükəmməl ahənglər) yaratma qaydaları musiqinin nəzəri təcrübələrilə həyata keçirilirdi. Nəzəri musiqinin, yaxud musiqi parçasının yer aldığı risalə-

lərdə ədəbi mətnlərdə şərti işarələrdən istifadə edildiyi kimi, musiqidə də əsas mənalar onun tərkib meyarları (səs, vəzn və sükut işarəsi) ilə izah olunurdu [3, s.78].

“Kitab əl-musiqə əl-kəbir” risaləsinin sonuncu bölümündə bir-birindən seçilən ritm növləri, nəğmə və səs çalarları incələnməmiş, kompozisiyanın əsası olan səs yüksəkliyi və ritm zərbələrindən təşkil olunmuş dəyişkən səs tərkibləri müəyyənənmişdir.

Onların dolğun təsvirləri belədir:

“Tavsi`l” (birləşmə) – ixtisar, yaxud yox olan sürəklilik, dövrlərarası fasilə (fasila);

“Tafsil” (ayrılma) birləşmiş ritmlərin bölünməsi (ıka muvassal); bu ritmlərdə sürəklilik, yaxud yerdəyişən dövrlər;

“Takrir” (təkrar) – ritm dövrləri;

“Tarkib əl-acza” (hissələrin təşkili) – qruplaşan dövrlər;

“Macaz” (keçid) – narın zərbələrlə dövrlərə keçid;

“Makta” (bölünmə) – dövrdəki yekun zərbələrin bölünməsi, yaxud əlavə olunmuş zəif zərbələr;

“İbdal” (qarşılıq) – zərbələrin əvəzlənməsi;

“İtimad” (dəstək, müdafiə etmə) – növbəti dövr sonuna yerləşən zəif və güclü zərbələr.

Nəzəri musiqi sistemində “nəğmə” (kompozisiya) xassələrini, yaxud “nəğmə tərkibi mənabələri”ni (elementlərini) özünəxas keyfiyyətlərilə səciyyələndirən ustad onları öz bədii məntiqi ilə təsvir etməyə üstünlük vermişdir: “Bəziləri var olub, bilinən maddənin (varlığın) adı ilə zühur edir, böyük çoxluğu hasil etsə də, yalnız kiçik səs uyğunluqları ilə fərq edilir, üsula (sistemə) daxil ola bilməyənlərin əsla adı olmur” [2, s.1069].

Ustadın “mükəmməl, yaxud “tamamlanmış ahənglər” məfhumu və onu tənzimləyən – “saf” (safa), “tutqun” (kudra), “amansız” (huşuna), “bərabər” (malasa), “incə” (nama), “sərt” (şiddə), “mətanətli” (salaba) – səs xassələri öz səs-lənmələri və mənaları ilə təzadlıdır.

Bu bölümə ahəng qanununun mənabələri, ifadə və nitq üzvlərinin hərəkəti ilə hasil olmuş səslərin tələffüz qanunları da yer alır:

“Nabarat” (vurğu) – “nabra” və “vatad” şeiri fasilələri yaratmayan sürəklilik.

“Şazarat” (haşiyələr) – əsas səslər arasına daxil olan qısa və mülayim səslər.

“İmalat” (meyilli) – “imala” səs ahənginə meyillənən cingilti səslər.

Əl-Fərabinin “nəğmə” bölümündə tələffüz, ahəng ardıcılığı ilə bütünləşən səs və nitq birləşmələri belə şərh olunmuşdur: “Nitqin hikməti, onun məntiqi müəyyən niyyət ifadələrinə istiqamətlənir. Xitabət sənəti, bələğət və ədəbiyyat in-

Əl-Fərabinin “mükəmməl ahənglər” məfhumunda “müqəddimə”, yaxud “başlanğıc” istilahları ifa üsulları baxımından çoxmənalı və rəngarəngdir. Bu anlayışlara daxil olan müxtəlif mənalı istilahlar öz əlamətləri, fəaliyyət və ünsiyyət (şəxsi) keyfiyyətləri – “tarannum” – səsli oxuma (mətnsiz nəğmə), “istihlal” – açılış (nəğmə əsas mövzusu) “naşid” – məthədici nəğmə, “radda” – qayıdış (müqəddimənin təkrarı), “səyaha” – makamlarda olan dördlü, beşli

cəsənəti də bunların əhatəsindədir” [2, s.989].

Orta əsrlərdə bəstələnən hər bir nəğmə ədəbi mətnə tabe olmalı, sərbəst, ardıcıl, rəngarəng musiqi ahəngləri – “müqəddimə” (abail), “hissələrarası keçidlər” (macazaal-acza, ava'sit) və “sonluq” (nəhayət) – musiqili-mətn üslubunun ara və kənar bölümlərilə tamamlanmalı idi. və digər məsafələrin yerdəyişməsi ilə müəyyənləşirdi. Bəzən bütün xüsurlara cavab verən müqəddimələrə müxtəlif musiqi çalarları (“hunnə”, “tərcih”, “nabarat”, “şazarat”) da əlavə edilirdi. Bununla belə, nəğməyə açılış verən müqəddimə onu idarə edən əsas meyarların (mətn, oxuma, tələffüz tərz, musiqi mövzuları, səs yüksəkliyi, səs makamı) zəruri və keçici tərkib mənəblərini yaratmalı idi [3, s.82].

Nəticə / Conclusion

Əl-Fərabinin məntiqi mükəmməlliyinin daha bir zirvəsi sayılan musiqi tədqiqatları, elmi intizamla təşəkkül etmiş müstəsna sənət düşüncələri, nəzəri və əməli fəaliyyət növləri – təməl biliklər, fəlsəfi mülahizələr, təlim və tə-

fəkkür birliliyi ilə hasil olmuş müəzzəm nəzəriyyələr – kamil təsəvvürlərin, dəqiq məntiqlə əldə edilən nəticələrin, mütərəqqi axtarışların təcəssümüdür.

Ədəbiyyat / References

1. Bədəvi Abd ar-Rahman. Ər-risələ əl-musiqiyə və əl-fəlsəfiyyə li əl-Kindi və əl-Fərabî (Əl-Kindi və əl-Fərabinin musiqi və fəlsəfi traktatı). Beyrut, 1983, 304 s.
ص.304يدوي عبد الرحمن. الرسالة الموسيقية و الفلسفية للكندي و الفارابي. بيروت، 1983.
2. Əl-Fərabî. Kitəb əl-musiqə əl-kəbir (Böyük musiqi kitabı). Şərh: Ğitas Abd əl-Məlik. Qahirə: Dər əl-kitəbi əl-arabiyyi li ət-tibəati və ən-nəşr, 1967. 1210 s.
أبو نصر الفارابي. كتاب الموسيقى الكبير. تحقيق و شرح غطاس عبد الملك خشبه. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967. 1210 628 ص.
3. Əl-Bəkri Adil, Səlim Hüseyn. Qiyasat ən-nağam `ində əl-Fərabî min xiləl Kitəb əl-musiqə əl-kəbir (Əl-Fərabinin “Böyük musiqi kitabı”nda səslərin ölçülməsi). Bağdad, 1975, 296 s.
ص. 296 بغداد، قياسات النغم عند الفارابي من خلال كتاب الموسيقى الكبير. عادل البكري و سالم حسين.
4. İbn Sina. Kitəb əş-Şifa. (Şəfa kitabı). Riyaziyyat. 3-musiqi elmi. Z.Yusuf, A.F.Al-İhvani, M.A.Əl-Hifni. Qahirə, 1956, 230 s.
ابن سينا أبو علي. كتاب الشفاء. الرياضيات. 3 - جوامع، علم الموسيقى، تقديم ز. يوسف، أ.ف. الاهواني، م.أ. الحفني، القاهرة، 1956. 230 ص.
5. Farmer H.C. Yunan Musiki Nezeriyyesi Arap Tercümelerinde. İsis, 1930. İslam və Arap İlimləri Tarihi Enstitüsünün Mecmuası, 1969, Sayı 26.
6. Netton Richard. Ferabi ve okulu. (Çev.Mehmet Vural) Elis Yayınları, Ankara, 2013, 160 s.
7. Özkan İsmail Hakkı. Türk Musikisi Nazariyyatı və Üsulləri. Ötüken Neşriyat İstanbul, 1994, 689 s.
8. Земцовский И.И. Учение о форме аль-Фараби и актуальные вопросы анализа музыкальной формы. // Матица српска за сценске уметности и музику. Нови Сад (Југославија), 1987, бр. 2.
9. Фролов Д.В. Классический арабский стих: история и теория аруда
<http://www.referun.com/n/klassicheskiy-arabskiy-stih-istoriya-i-teoriya-aruda>

Классификации художественной речи – композиция, анализ и практические стили музыкального искусства

Эльмира Ахундова

Доктор философии по искусствоведению

Резюме. В статье говорится об аль-Фараби, отражающем в своем творчестве важные темы своего времени. В его классификацию науки, кроме таких элементов, как язык, логика, математика (музыки), входят физика и философия – самые основные понятия в области метафизики, которая интегрирована с понятиями бога, вселенной, творения, бытия, времени и разума, упоминается, что такие понятия, как умение, способности, входит в класс (предмет) искусств и практик.

Понятие «восприятие» (суть научного познания) в музыковедении аль-Фараби начинается с «содержательной» теории проявленного «бытия». В его трактовках музыкальное искусство объяснялось двумя системами – «композиции» и «восприятия», и математическими основами, входящими в философию. По мнению мастера, музыкальное искусство – это сочетание гармоничных звуков (*talif əl-əlha'n*) и их совершенное звучание.

В его музыкальных интерпретациях на первый план выдвигаются особенности музыкального языка – сила воздействия, гармония, нюансировка – качества, покоряющие человеческое сердце и захватывающие его душу. Понятие «прекрасное искусство» в творчестве Фараби представляет собой изящество музыки, а «гармония» (*ləhn*) означает теоретические мысли, опыт и результаты музыки и этого искусства.

Еще одной вершиной логического совершенства аль-Фараби, считаются музыкальные занятия, которые включают исключительные художественные мысли, сформированные научной дисциплиной, художественные и практические виды деятельности – фундаментальные знания, философские соображения, великие теории, созданные совместными тренировками и размышлениями. Полученные результаты по точной логике, – это совершенные идеи, воплощение прогрессивных устремлений.

Ключевые слова: художественная речь, аль-Фараби, музыка, музыкальные инструменты, Ближний Восток