

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ BİLİM DALI**

**RAFİG HÜSEYN OĞLU İMRANİ'NİN YAYIMLADIĞI
AZERBAYCAN MUĞAM JANRİNİN YARANMASI
VE İNKİŞAF TARİHİ ADLI ESER
(Metin-Aktarı-Müzik Terimleri Sözlüğü)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

OĞUZHAN KUŞOĞLU

İSTANBUL, 2007

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ BİLİM DALI**

**RAFİG HÜSEYN OĞLU İMRANİ'NİN YAYIMLADIĞI
AZERBAYCAN MUĞAM JANRİNİN YARANMASI
VE İNKİŞAF TARİHİ ADLI ESER
(Metin-Aktarı-Müzik Terimleri Sözlüğü)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

OĞUZHAN KUŞOĞLU

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. GÜLŞEN SEYHAN ALIŞIK**

İSTANBUL, 2007



MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek Lisans öğrencisi Mehmet Oğuzhan Kuşoğlu'nun "Refig Hüseyin oğlu Imrani'nin Yayımladığı Azerbaycan Mugam Janrı'nın Yaranaması ve İnkişaf Tarihi adlı Eser (Metin - Aktarı - Müzik Terimleri Sözlüğü)" konulu tez çalışması jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Dili Bilim Dalı Yüksek Lisans tezi olarak oy birliği / oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Tez Danışmanı : Doç.Dr. Gülşen Seyhan Alışık
Üniversitesi Marmara

Üye : Prof.Dr. Gülden Sağol Yüksekaya
Üniversitesi Marmara

Üye : Yrd.Doç.Dr.Nesrin S.Karagür
Üniversitesi Marmara

İmza

.....
.....
.....

ONAY

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü Yönetim Kurulu' nun ..12../09../ 2007 tarih ve ..2007/15-5.. sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof.Dr. Emel KEFELİ
Müdür



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖNSÖZ	II
ÖZET	IV
SUMMARY	V
KISALTMALAR	VI
ÇEVİRİYAZI ALFABESİ.....	VII
SÖZLÜĞÜN DÜZENİ	VIII
GİRİŞ	1
BÖLÜM I: METİN	7
BÖLÜM II: AKTARI.....	222
BÖLÜM III: MÜZİK TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ	453
ÖZGEÇMİŞ	541

ÖNSÖZ

Azerbaycanlı müzik bilimci sayın Rafiq Hüseyinoğlu İmrani'nin 1994 yılında Bakü'de yayımlanan “Azerbaycan Muğam Janrının Yaranması ve İnkişaf Tarihi” adlı eseri, geçmişten günümüze Azerbaycan coğrafyasında mevcut olan müzik kültürünü bizlere tanıtmaktadır.

251 sayfadan oluşan bu kitap, Azerbaycan Türkçesiyle ve Kiril alfabesine göre yazılmıştır. Bu kitabın baş tarafında, kitabın redaktörü olan müzik bilimci sayın Prof. Gülnaz Abdullazade ile yine Azerbaycan müziğinin tanınmış simalarından devlet sanatçısı Prof. Süleyman Elesgerov'un kitabı tanıtan yazıları yer almaktadır.

Bu kitapta Azerbaycan coğrafyasının (gerek günümüzdeki Azerbaycan cumhuriyeti toprakları gerekse de İran Azerbaycan'ı) sahip olduğu müzik kültürünün ve günümüzde “muğam” olarak adlandırılan janrın (tarzın) tarihsel gelişimini sunmaktadır.

Azerbaycan coğrafyasında hüküm süren Sümerler, Medler, Ahameniler, İskender Devleti ve Sâsânîler gibi İslam öncesi uygarlıklar ile İslamiyet'ten sonra bölgeye hakim olan Türk-İslam devletleri ve çeşitli hanlıkların bu bölgenin kültürel hayatına yapmış oldukları katkılar, bütün ayrıntılarıyla okuyucuya aktarılmıştır. Bu aktarılar sonucunda, günümüzde Azerbaycan'da, hattâ Türkiye'de ve diğer Türk ve İslam ülkelerinde icra edilen makamların bir çoğunun İslam öncesi dönemlerden beri kullanılmakta olduğunu öğrenmiş bulunuyoruz.

Azerbaycan'da İslam uygarlığı ve müzik konusu, bu kitapta üzerinde en çok durulan konulardan biri olmuştur. Türk-İslâm müzik kültürünün temelini atan ve ilk müzik nazariyatı kitaplarını yazan Fârâbî, İbn-i Sînâ, Safiyüddin Urmevî, Abdülkadir Merâğî gibi müzik bilgini ve filozofların eserleri, kullanmış oldukları terminoloji ayrıntılı bir biçimde sunulmuştur. Makam, şûbe, gûşe ve âvâzeler, günümüz nota sistemine göre açıklanmıştır. Özellikle, aslen Azerbaycan Türklerinden olan ve kurmuş oldukları nazariyatın günümüzde “Sistemci Okul” adıyla anıldığı Safiyüddin Urmevî ve Abdülkadir Merâğî'nin görüşlerine ayrıntılı olarak yer verilmiştir. Ayrıca adı zikredilen bu bilginlerin hayat hikayeleri ve soy kütükleri konularına da değinilmiştir.

Kitabın son bölümünde ise, Kuzey ve Güney Azerbaycan'da XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başlarında kurulan müzik meclisleri hakkında bilgiler verilmektedir.

Bu meclislerde icra edilen muğamlar, o dönemde yaşamış olan müzik üstadlarının da eserlerine baş vurulmak suretiyle listeler halinde bizlere sunulmuştur.

Yüksek lisans tezi olarak seçmiş olduğum bu kitabın transkripsiyonunda, Türkiye Türkçesine aktarılmasında ve kitapta adı geçen müzik terimleri sözlüğünün hazırlanmasında yardımlarını benden esirgemeyen danışman hocam sayın Doç. Dr. Gülşen Seyhan Alışık'a, konservatuar öğrenciliğim sırasında, kitabı tanıyıp üzerinde yapmış olduğum bu çalışmaya imkan sağlayan hocam Süleyman Şenel'e, kitabın tercümesine başladığım ilk zamanlarda vaktini bana ayırıp redaksiyonda yardımda bulunan hocam Yrd. Doç. Dr. Göksel Öztürk'e ve tezimin teknik bilgisayar bilgisi gerektiren kısımlarında bana yardımcı olan kardeşim Aslıhan Kuşoğlu ile arkadaşım Pamir Poyraz'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

ÖZET

Azerbaycan Cumhuriyeti'nin bağımsızlığını ilan edişinin üçüncü yılı olan 1994'te, Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de, Üzeyir Hacıbeyov Adına Bakü Devlet Musiki Akademisi tarafından yayımlanan bu kitap, 251 sayfadan oluşmaktadır.

Kitapta, Azerbaycan'ın sahip olduğu müzik kültürü, bu kültürün en eski çağlardan günümüze kadar geçirdiği evreler; gerekli tablolar, haritalar ve notalarla desteklenmek suretiyle anlatılmıştır.

Bu tezi hazırlamaktaki amaç, Türk Dünyası müzik kültürünün çok önemli bir parçası olan Azerbaycan müziğinin tarihsel gelişimini ve 20. yüzyıldaki durumunu gözler önüne sermektir.

Çalışmamız Metin, Aktarı ve Müzik Terimleri Sözlüğü adları altında üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm olan metin bölümünde, Kiril harfleriyle yazılmış olan bu kitabın çevriyazı alfabesine aktarılması işlemi yapılmıştır.

Tezimizin ikinci bölümünde kitap, Türkiye Türkçesine aktarılmıştır. Gerek metin, gerekse de aktarı bölümünde, kitapta yazarın yapmış olduğu kısaltmalar aynen verilmiş, kitaptaki parantezler, dipnotlar olduğu gibi aktarılmıştır. Okunamayan birtakım kelimeler ise köşeli parantez içerisinde üç nokta ile [...], her iki bölümde de ifade edilmiştir.

Tezimizin son bölümü ise, kitapta adı geçen müzik terimlerinin sözlüğüdür. Bu sözlüğü yazarken; Arapça, Farsça, Türkçe ve Moğolca kökenli kelimeler, italik harfli olarak parantez içerisinde ve çevriyazı alfabesine göre yazılmıştır. Yunanca, İtalyanca, Fransızca gibi Avrupa dillerine ait terimlerde ise transkripsiyon harflerine başvurulmamıştır. Madde başları 12'lik kalın punto ile yazılmış, iki nokta işaretinden sonra normal punto ile parantez içinde (<) ve (>) işaretleri kullanılmak suretiyle açıklanacak terimin ait olduğu dil; Ar., Fars, Tür., Fra. gibi kısaltmalarla gösterilmiştir. Sözlükte, farklı yazılışları olan terimlerde veya herhangi bir terimin orijinal yazılışında bir çeşitlilik olması durumunda, iki farklı yazılış arasına denklik işareti (~) konulmuştur. Kökü tespit edilemeyen veya yazılışı bilinmeyen kelimeler için soru işaretine (?) başvurulmuştur.

SUMMARY

This book which has been published by the Baku Music Academy of State in the name of Uzeyir Hacıbəyov is consisted of 251 pages. It was printed in Baku which is capital of Azerbaijan, in 1994 the third year of independence of Republic of Azerbaijan.

In this book, musical culture that Azerbaijan has, the stages of this culture which has passed from oldest ages until today are explained by the support of tables are necessary, maps and musical notes.

The aim of preparing this thesis is to display historical development of Azerbaijan music which is a very important part of the music culture of Turkic World.

Our work is consisted of three chapters which is named text, translation and dictionary of musical terms. In the text chapter of our work, this book that is written in Cyrillic Alphabet is translated to transcription alphabet.

In the second chapter of our thesis, the book is translated into Turkish. In the chapters of text and translation, abbreviations that the writer has done in his book are presented without change. Paranthesis and footnotes in this book are identically applied. Some illegible words are indicated with three points [...] in bracket.

The last chapter of our thesis is dictionary of musical terms that are mentioned in this book. In the process of preparing this dictionary, originally Arabic, Persian, Turkish and Mongolian words are written in Italic letters in the paranthesis and according to transcription alphabet. However, in writing of the terms belong to European languages such as Greek, Italian, French; transcription letters are not used. The intermediate items are written in 12 size of type and bold; after the colons the language which has the term that will be explained is displayed with abbreviations like Ar., Fars., Tür., Fra.. These abbreviations are stated using the marks (<) and (>) in paranthesis with normal size of type. In the dictionary, the terms that have different orthographies or in the situation of any term has a variety in original orthography, between two different orthographies equality mark (~) is placed. For the words which have indefinite origins or unknown ortography are used question mark (?).

KISALTMALAR

Ar.	:	Arapça
bkz.	:	Bakınız.
Fars.	:	Farsça
Fra.	:	Fransızca
İ.R.	:	İmrani Rafig
İtal.	:	İtalyanca
Lat.	:	Latince
Moğ.	:	Moğolca
No	:	Numara
Rus.	:	Rusça
s.	:	Sayfa
S.A.	:	Süreyya Ağayeva
S.O.	:	S.Onullahî
Tür.	:	Türkçe
Yun.	:	Yunanca
<	:	Açıklanacak terimin ait olduğu dili ve terimin orijinal yazılışını gösterir.
>	:	Açıklanacak olan terimin başka bir dile geçtiğini ya da yazımdaki değişikliği gösterir.
[...]	:	Siliklik nedeniyle okunamayan kelimeleri belirtir.
~	:	Kelimenin sahip olduğu iki farklı yazım olduğunu belirtir.
?	:	Kökü tespit edilemeyen veya orijinal yazılışı bilinmeyen kelimeler için kullanılmıştır.

ÇEVİRİYAZI ALFABESİ

KİRİL BÜYÜK	KÜÇÜK	LATİN	KİRİL BÜYÜK	KÜÇÜK	LATİN
А	а	a	У	у	ü
Б	б	b	Ф	ф	f
В	в	v	Х	х	h
Г	г	ğ	Ч	ч	ç
Г	ғ	ğ	Ч	ч	c
Д	д	d	Ш	ш	ş
Е	е	è			
Ә	ә	e			
Ж	ж	j			
З	з	z			
И	и	i			
Ы	ы	ı			
Ј	ј	y			
К	к	k			
К	к	g			
Л	л	l			
М	м	m			
Н	н	n			
О	о	o			
Ө	ө	ö			
П	п	p			
Р	р	r			
С	с	s			
Т	т	t			
У	у	u			

SÖZLÜĞÜN DÜZENİ

“Rafiq Hüseyin Oğlu İmrani’nin Yayımladığı Azerbaycan Muğam Janrının Yaranması ve İnkişaf Tarihi Adlı Eser” ismindeki yüksek lisans tez çalışmamızın üçüncü ve son bölümü, kitabın içeriğinde mevcut olan müzik terimlerinin sözlüğüdür. Hazırlamış olduğumuz bu sözlük, 870 maddeden oluşmaktadır ve terimler alfabetik sıraya göre düzenlenmiştir.

Bu sözlüğü hazırlamaktaki başlıca amaç; Azerbaycan-Türk müzik kültürüne ait terimleri açıklığa kavuşturmak, aynı zamanda da yine kitapta mevcut olup Doğu ve Batı müziğinin temeli olan müzik formları ve çalgılar hakkında ayrıntılı bilgiler sunmaktır. Sözlüğün düzenlenmesinde yapılması gereken ilk önemli çalışma, terimlerin hangi dile ait olduğunun tespit edilmesi konusunda olmuştur. Bu tespit çalışmasını yaparken yararlanılan başlıca kaynaklar; dört ciltlik “Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti”, üç ciltten oluşan “Asırlar Boyu Târihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük”, Ferit Devellioğlu’nun “Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat”ı ile Bakü’de 1996 yılında yayımlanan “Ereb ve Fars Dilleri Lüğeti” (Arap ve Fars Dilleri Lûgati) adlı eserler olmuştur. Bu dört sözlüğün çalışmamıza olan katkısı, özellikle Arapça ve Farsça kökenli kelimelerin doğru bir şekilde ve Arap alfabesindeki yazılışlarına uygun olarak yazıya geçirilmesi hususundadır.

1.Madde başı olarak tespit edilen terimler; kelimeler, birleşik şekiller ve tamlamalardan oluşmaktadır. Terimler kalın punto ile yazılmış, iki nokta üst üste işaretinden sonra terimlerin orijinal yazılışları, ait olduğu dilin kısaltılmış şekli (Ar., Fars., Tür., Lat. v.s.) normal punto ve <, > işaretleri ile verildikten sonra italik harflerle ve parantez içerisinde sunulmuştur.

2.Kökü tespit edilemeyen, ayrıca orijinal yazılışını veya tam olarak hangi dile ait olduğunu bilmediğimiz kelimeler soru işareti ile birlikte kaydedilmiştir. Örneğin: **holavarlar:** (<?), **ikyat:** (<?), **avrengi:** (<Fars.?), **ek tar:** (<Fars. *yek-târ* (?)) v.s.

3.Tamlamalarda ve birleşik şekillerde, kelimeler hangi dilden olursa olsun, tamlamanın veya birleşik şeklin meydana getiriliş usûlüne göre açıklanmaya çalışılmıştır. Örnek verecek olursak “müberriğeyi rumî” (müberka-i rûmî), Fars diline göre düzenlenmiş bir tamlama olduğu için, her iki kelimenin de Arapça kökenli

olmasına bakmayarak (Fars.<*müberka-i rûmî*) şeklinde yazılmıştır. Sözlükte ayrıca, Türkçe, Moğolca, Latince, Yunanca, İtalyanca, Fransızca ve İngilizce kökenli müzik terimleri de yer almış, Türkçe ve Moğolca kelimeler çeviriyazı alfabesine göre yazılırken diğer dillerdeki orijinal yazılışlarda çeviriyazı alfabesi kullanılmamıştır.

4.Batı müziği ile ilgili terimlerin orijinal yazılışlarının tespiti ve aynı zamanda bu terimlerin açıklanması konusunda en önemli başvuru kaynağı ise Mahmut Ragıp Gazimihal'in "Musiki Sözlüğü" olmuştur. Rafîğ İmrani'nin, kendi kitabında adını zikrettiği bazı Batı müziği terimleri, aracı dil vazifesi gören Rusça telaffuza uygun olarak verildiği için bu kelimeler parantez içerisinde önce Rusça'daki biçimiyle, daha sonra ise Rusça'ya geçtiği dildeki orijinal biçimle verilmiştir. Örneğin: (<Rus. *fleyta*<Fra. *flute*).

5.Birden fazla biçimi olan müzik terimlerinin aralarına (~) işareti konulmuş, yaygın biçim olarak kabul edilen maddeye "bkz." kısaltmasıyla gönderilmiş ve terimin tanımı bu maddede yapılmıştır. Örneğin: **ereban:** bkz. araban, **heptatonika:** bkz. septatonika v.s.

6.Birden fazla niteliğe sahip olan terimler, kalın punto ile 1., 2., 3. şeklinde numaralar verilmek suretiyle yazılmıştır. Örneğin Nevâ hem nağme, âhenk, ses anlamına gelmekte, ayrıca bir perde ve bir makam adı olduğu için **1.**, **2.** ve **3.** gibi ayrıncı numaralardan sonra tanımlamalara gidilmiştir.

7.Tamlamaların ve birleşik şekillerin parantez içerisindeki ve italik harfli orijinal yazılışlarında tire işareti (-) kullanılmıştır. Örneğin: *çār-tār*, *nihāvend-i rûmî* v.s.

8.Sözlük çalışmamızda, terimlerin ait olduğu dilin ve o dildeki orijinal yazılışlarının tespitinden sonra yapılması gereken iş, bu terimlerin doğru ve ayrıntılı bir şekilde açıklanması olmuştur. Bu bağlamda, özellikle Türk müziğine ait olan terimlerin açıklanmasında çok sayıda kaynak eserden yararlanılmıştır. Kitapta adı geçen ve özellikle Ortaçağ ve Yeniçağ Türk-İslâm medeniyetine ait olan çalgıların tanıtılmasında, başta Evliya Çelebi olmak üzere birçok yerli ve yabancı kaynak kişiyi referans olarak alan İskoç müzik bilimci Henry George Farmer'in "Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları" adlı eseri önemli bir kaynak kitap görevi görmüştür. Ayrıca yine, üzerinde çalıştığımız kitabın içerisinde geçen ve Ortaçağ'da, özellikle de Abdülkadir Merâgî döneminde kullanılıp yine Merâgî tarafından nitelikleri izah edilen çok sayıda

Türk çalgısının açıklanmasında, Murat Bardakçı'nın "Maragalı Abdülkadir" adlı eseri, çalışmamıza yardımcı olmuştur. Murat Bardakçı'nın 1986 yılında İstanbul'da yayımlanan bu eserinden, Türk müziğinin nağme, şûbe ve gûşe adı verilen ve Osmanlı-Türk müziğindeki makamlar arasında adına rastlamadığımız yapıları açıklama hususunda da geniş bir biçimde faydalanılmıştır. Makamlar ve usûller hakkında yapılan izahlarda başvurduğumuz başlıca iki kaynağımız, İsmail Hakkı Özkan'ın "Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri-Kudüm Velveleleri" ile Ekrem Karadeniz'in "Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları" adlı eserleri olmuştur.

9.Makamlar konusunda açıklamalarda bulunurken, Rafig İmrani'nin kitabında sıklıkla üzerinde durduğu muğam-makam tartışmalarına girilmemiş, Osmanlı-Türk müzik kültüründe mevcut olan bir makam anlatılırken, aynı madde içerisinde, adı geçen makamın/muğamın Azerbaycan müziğinde halihazırda ne şekilde icra edildiği ve tarihin hangi dönemlerinden beri kullanıla geldiği gibi konular üzerinde ayrıntılı olarak durulmuştur. Bu bağlamda, dünyaca ünlü Azerbaycanlı Türk besteci ve müzik bilimci Üzeyir Hacıbeyov'un "Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları" adlı eseri, çok önemli bir başvuru kaynağı olarak çalışmamızda yerini almıştır. Batı müziği ile ilgili terimlerin izahında Gazimihal'in Musiki Sözlüğü'nden başka, Paraşkev Hacıev'in yazmış olduğu "Temel Müzik Teorisi" adlı kitaptan da yararlanılmıştır. Bu eser özellikle, adına interval denilen müzikal aralıklar ile tetrakord ve pentakordların (dörtlü ve beşliler) açıklanmasında önemli bir görev üstlenmiştir.

GİRİŞ

Rafiq İmrani'nin Azerbaycan Muğam Janrının Yaranması ve İnkişaf Tarihi (Azerbaycan Muğam Tarzının Oluşması ve Gelişim Tarihi) adlı eseri üzerindeki çalışmamız üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde kitabın Kiril harflerinden transkripsiyon harflerine çevrilmesi, ikinci bölümde eserin Türkiye Türkçesine aktarılması işlemleri yapılmıştır. Tezimizin üçüncü ve son bölümünde ise, bu kitapta adı geçen müzik terimlerinin sözlüğü hazırlanmıştır.

Tezimizin konusunu oluşturan kitap Azerbaycan-Kiril alfabesine göre yazılmıştır. Çalışmamızın birinci bölümü, eserin transkripsiyon harflerine aktarılması esasına dayanmaktadır. Gerek bu bölümde gerekse de eserin Türkiye Türkçesine çevrildiği ikinci bölümde; kitaptaki paragraflara köşeli parantez içerisinde numaralar verilmiş, böylece her iki bölümün daha rahat karşılaştırılarak okunması sağlanmıştır. Kitapta, yazarın kullanmış olduğu kısaltmalar aynen yazıya geçirilmiştir. Okunamayan kelime veya cümleler köşeli parantez içerisinde üç nokta ile [...] gösterilmiştir. Ayrıca yine yazarın eserini kaleme alırken yararlanmış olduğu çeşitli dillerdeki kaynak kitaplar, tıpkı yazarımızın yaptığı gibi gerekli yerlerde numaralar verilmek suretiyle hem metin hem de aktarı bölümlerimizin sonunda, olduğu gibi verilmiştir. Örnek verecek olursak (2.58, s.19) şeklindeki bir ifade, atıfta bulunulan kaynağın, yararlanan ikinci lisana ait olduğu ve 58 rakamı da bu dilde yazılmış olan 58. kaynak kitabın varlığını gösterir. 19 ise, işaret edilen kitabın sayfa numarasıdır.

Kitap, Azerbaycan müzik tarihine ve “muğam” adı verilen tarzın geçmişteki ve günümüzdeki durumuna ışık tutacak önemli bir eserdir. Kitabın yazarı, eski uygarlıklardan başlayıp Ortaçağ Türk-İslam kültürü ile 19. ve 20. yüzyıllarda bu bölgeye hakim olan Azerbaycan-Türk hanlıklarının dönemindeki müzik yaşantısına geniş bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Yerli ve yabancı birçok kaynağa müracaat eden yazar, bütün bu dönemler boyunca Azerbaycan coğrafyasında ve bölgenin müzik kültüründe var olan muğam/makam, şûbe, gûşe, âvâze gibi melodik yapılar ile çeşitli dönemlerde kullanılan çalgılar, bu çalgıların eski türleri ve yaşamış önemli müzik adamları hakkında bilgiler vermiştir. Rafiq İmrani'nin yararlandığı kaynaklar içerisinde günümüz Türkiye Türkçesiyle yazılmış eserler de, kitapta önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle, 1360-1435 yılları arasında yaşamış olan Azerbaycanlı Türk müzik bilgini

Abdülkadir Merâî hakkında bilgiler verilirken, tanınmış tarihçi ve araştırmacımız, müzik tarihçisi Murat Bardakçı'nın "Maragalı Abdülkadir" adlı kitabına sık sık müracaat edilmiştir. Ayrıca, günümüzde Azerbaycan müzik kültürünün araştırılıp tanıtılmasında önemli katkıları olan Süreyya Ağayeva, Gülnaz Abdullazade, Zemfira Seferova gibi bilim insanlarının da görüşlerine yer verilmiştir. Kitabın yazarının temel düşüncesi; Azerbaycan-Türk müzik kültüründe "muğam" olarak bilinen müzikal yapının adının Arapça'da mevkî anlamına gelen makam kelimesinden gelmediği yönündedir. Rafîğ İmrani, özellikle İran kaynaklarına ve İran'ın İslam öncesi tarihine dayanarak muğam kelimesinin; Zerdüşt din görevlilerine verilen "Muğ" adı ile İran'ın kuzeyindeki (Güney Azerbaycan) Muğan şehrinin adıyla bağlantılı olması gerektiğini dile getirmiştir. Yazarın bu düşünceye sahip olmasındaki gerekçe, Azerbaycan'da hattâ Osmanlı Türkleri tarafından da icra edilmiş olan Nihâvend, Zîrefkend, Nevrûz gibi makamların Sâsânîler döneminde de kullanılmış olmasıdır. Gerçekten de Nizâmî-i Gencevî ve S.Nefîsî'nin eserlerinde bu makam adlarına rastlamak mümkündür. Bununla birlikte, yine de yazarın bu düşüncesi tartışmaya açıktır.

Kitabın Türkiye Türkçesine aktarılmasını yaparken, Azerbaycan Türkçesinde telaffuzları farklı olan birtakım kelimeler, özellikle de makamlar, Osmanlı-Türk müzik geleneğinde mevcut olan adlandırmalara göre verilmiştir. Örneğin: Zabul>Zâvil, Neyriz>Nikrîz v.s.

Bu eserin önem ihtiva eden bir başka özelliği de, 19. ve 20. yüzyılda Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerini tanıtmış olmasıdır. Bu meclislerin kurucusu ve katılımcısı olan birçok müzisyen ve müzik bilimcinin eserleri de önem arz etmektedir. Bu kişiler içerisinde, Şuşa-Karabağ müzik meclislerini kuran ve 1884 yılında "Vuzûhu'l-Erkam" (Rakamları Açıklanması) adında bir risale kaleme alan Mir Muhsin Nevvâb özellikle zikredilmelidir. Nevvâb'ın yazmış olduğu bu risalede, Azerbaycan-Türk müzik geleneğinde mevcut olan muğam, şûbe, gûşe gibi yapılar ile bu yapıların bir araya gelmesiyle oluşan büyük "destgâh"lar cetveller halinde verilerek açıklanmıştır. Rafîğ İmrani de eserine bu bilgileri aynen dahil etmiştir. Bu cetveller incelendiğinde "Köroğlu", "Azerbaycan", "Kerkük", "Karabağî", "Heratî", "Dağıstanî" gibi Osmanlı-Türk müzik geleneğinde olmayan muğam ya da ezgi adları görülecektir.

Tezimizin son bölümü olan sözlük bölümünde ise, kitapta adı geçen müzik terimlerine alfabetik olarak yer verilmiştir. Madde başları transkripsiyon harfleriyle ve kalın punto ile yazılmıştır. Daha sonra ise normal punto ile parantez içerisinde, açıklanacak müzik teriminin hangi dile ait olduğu verilmiş, o dildeki orijinal yazılışlar ise İtalic harflerle gösterilmiştir. Kökü tespit edilemeyen ya da yazılışı bilinmeyen, ayrıca ait olduğu dilden kesin olarak emin olmadığımız kelimeler için soru işaretine başvurulmuştur. Açıklamalarımızda, birden fazla niteliğe sahip olan terimler kalın punto ile 1., 2., 3. şeklinde numara verilmek suretiyle anlatılmaya çalışılmıştır. Örnek verecek olursak “Rast”, hem bir perde adı hem de özel bir dörtlü ve beşli olmaktan başka, aynı zamanda bir makamdır. Daha önce belirttiğimiz, kitabın yazarının farklı görüşe sahip olduğu muğam/makam ihtilafı konusu ise sözlüğümüzün muğam bahsinde ayrıntılı bir şekilde açıklanmaya çalışılmıştır. Bu sözlüğü hazırlarken, Türk Dünyası müzik kültürünün önemli bir şubesi olan Azerbaycan müzik kültürünü, kökünü milattan önceki yüzyıllardan alan ve günümüze kadar değişen ve değişmeyen yönleriyle tanıtmaya fırsatını bulduk. Örnek verecek olursak bugün adına “ney/nây” adını verdiğimiz çalgının Sümerler döneminden beri kullanılmakta olduğunu, adına *kagi* veya *tigi* adının verildiğini, yedi perde deliğine sahip olduğunu ve diğer birçok antik çalgının da günümüzde değişik ad ve şekiller hâlinde yaşamış olduğunu belirtmeye çalıştık. Bununla birlikte yine çalgılarla ilgili bazı maddelerde (bkz. yatoğan) eski dönemlere ait olan çalgıların günümüzde kullanılmakta olan çalgılarla olan karşılaştırılması sonucunda bazı çalgıların kelime köklerinin farklı bir dile ait olabileceği üzerinde durduk. Nitekim yatoğan adı verilen ve Abdülkadir Merâgî’nin de bahsettiği Ortaçağ Türk çalgısının adının Moğolca *yatuğan*’dan geçmiş olduğu belirtilse de (Misalli Büyük Türkçe Lûgat’ta olduğu gibi), adı geçen çalgının, günümüzde Kazak Türkleri tarafından icra edilen “jetigen” adlı çalgıyla olan ad ve yapı benzerliğinden başka, çalgının eşikleri parmaklarla itip çekme aracılığıyla çalınması, ayrıca jetigenin yedi eşikten ibaret olması gibi özellikler nedeniyle kelimenin Türkçe “yedi” (Kazak Türkçesinde “jeti”) ile bağlantılı olması akla uygundur.

Bu tez çalışmamız hakkında diyebiliriz ki, üzerinde çalışmış olduğumuz eser ile hazırlamış olduğumuz müzik terimleri sözlüğü sayesinde Azerbaycan-Türk müzik kültürünün İslâm öncesi yüzyıllara dek uzandığı kanıtlamaktadır. Bizim düşüncemize göre, yüzyıllar boyu kullanılan makam/muğam adlarının bir çoğunun Farsça ve Eski

İran dillerine ait olduğu gerçek olmakla birlikte, bu durum hiçbir şekilde bu müziğin İranî bir köke dayandığını ispat etmez. Çünkü, özellikle günümüzde İslâm dünyasında; Arap, Fars ve Türk ülkelerinde icra edilen benzer ve farklı müzikal yapılar ve bu ülkelerin her birinin millî müzik gelenekleri mevcuttur. Buna göre benzer müzik dizilerine farklı ülkelerde farklı adlar verildiği de görülmüştür. Örneğin, Türk müziğinde ve dolayısıyla Doğu-İslâm müzik kültüründe Kürdî makamını teşkil eden Kürdî dörtlüsü (la-si bemol-do-re), Batı müzik literatüründe “Frigien” (Frijyen) olarak tanımlanmaktadır. Bu ad ise Batı dünyasına Frigya medeniyetinden etkilenen Yunan ve Bizans kiliseleri aracılığıyla geçmiştir. Makamların adları ise İslâm ülkelerinde yalnızca bir dile ait olmayıp hem Arapça, hem Farsça hem de Türkçe olarak varlığını sürdürmektedir. Bununla birlikte, müzikal yapıların ve hattâ çalgıların isimlerinin farklı dillere ait olması keyfiyeti, toplumların farklı tarihî dönemler içerisinde farklı yönetimlerin egemenliği altında olması ile o tarihlerde mensup olduğu medeniyet dairesinin getirdiği kültürel alış-verişe göre değişebilmektedir. Buna göre, yazılı kaynaklarda rastladığımız ilk adların dahi sonradan verilmiş olabileceğini düşünmek gerekir, zira Türk boylarının bu coğrafyadaki geçmişi en aşağı İskitler’e kadar uzanmaktadır. Örnek verecek olursak, Rafîğ İmrânî’nin de kitabından anladığımız üzere, Sâsânîler döneminde kullanılan müzikal yapılardan bir kısmının adı ve yapısal özellikleri aynen İslamiyet sonrası Azerbaycan’ına sirayet etmiş, fakat Hüsrevânî, Şebdîz, Ârâyîş-i Hurşîd gibi belki de yüzlerce muğam/makam adı unutulmuştur. İslamiyet’in kabulü ile birlikte bu unutilan adların yerini Hicâz, Uşşâk gibi Arapça adlar almaya başlamıştır. Bununla birlikte gerek Osmanlı coğrafyasında ve Azerbaycan’da, gerekse de Türk Dünyası’nın diğer bölgelerinde Türkçe makam adları da (Beyâtî/Bayâtî v.s.) mevcut olmuştur. Kezâ Mir Muhsin Nevvâb’ın Vuzûhu’l-Erkam adlı eseri incelendiğinde de, Azerbaycan-Türk hanlıklarının hüküm sürdüğü son yüzyıllarda, çeşitli şehirlerde kurulan müzik meclislerinde icra edilen çok sayıda Türkçe muğam ve şûbenin varlığı gözlemlenecektir (bkz. Köroğlu, Karabağî v.s.).

Ülkelerin ve milletlerin müzik kültürlerine ait birtakım terimlerin yabancı dillere ait olmasının, sahip olunan geleneğin yabancı köklere dayanması anlamına gelemeyeceğini, eski terimlerin milletlerin hafızasından silinip yerine başka kelimelerin kullanılabileceğini ünlü Türk müzik bilgini merhum Rauf Yektâ Bey de dile getirmiştir. Rauf Yektâ Bey, Millî Tettebbûlar Mecmuası’nda yayımlanan “Eski Türk Mûsikîsine

Dair Târihî Tettebbûlar” adlı yazı dizisinin birinci bölümü olan “Kökler” makalesinde şu açıklamada bulunmuştur: “Malûm olduğu üzere Şark Mûsikîsi makamları Uşşâk, Hicâz, Nevâ, Nihâvend... gibi hep Arabî ve Farsî isimlerle tesmiye edilmişlerdir. Acaba Eski Türkler, mûsikîlerinde müsta’mel ana makamları *Ulug Kök, Aslan Çep* ... gibi isimlerle mi tevsîm etmekte, ve meselâ öteden beri Ümmü’l-makamât nazariyle bakılan Rast makamına Ulug Kök mü demektedirler? Bisun Kökler’i teşkil eden dokuz ismin bir gûne ma’nâ-yı lûgaviyyesi var mıdır? Buralarının izahı her hâlde Türkiyât mütehassıslarının himmetinden muntazırdır”.*

Rafig İmrani’nin yazmış olduğu bu kitap, Sovyetler Birliği’nin dağıldığı 1990 yılından sonra yazılması hasebiyle, yeni kurulan Azerbaycan Cumhuriyeti’nin millî devlet politikasına uygun bir eser olma özelliği taşımaktadır. Bu kitabın yayımladığı tarihlerde Azerbaycan bilim insanlarının, ülkenin kültür mirası hakkında iki temel görüşe sahip olduklarını görüyoruz. Bunlardan biri, Azerbaycan’ın millî kültürünün İran kültürü temelinde değerdendirilmesi gerektiği, ikincisi ise Azerbaycan kültürünün ortak Türk Dünyası kültürünün bir parçası olduğu ve bu temelde incelenmesinin doğru olacağı şeklindedir. Sayın Rafig İmrani’nin düşüncesi ise temelde ikinci görüşü yansıtmaktadır, yani Türkler’in kendilerine özgü bir müzik kültürlerinin olduğu ve bu kültürün Azerbaycan’daki geçmişinin en az Fars müzik kültürü kadar, hattâ daha eski olduğu yönündedir. Bununla birlikte yazar, İran’ı bir Fars ülkesi olarak kabul eden görüşe katılmadığını belirterek, İran coğrafyasını ve kültürünü de incelemenin gerekliliğini savunmuştur. İmrani’nin, özellikle kitabının Giriş bölümünde bahsettiği üzere, gerek İran ve Sovyet Rusya gerekse de Avrupa ve Amerika müzik bilimcileri indinde Türk müziğinin Arap veya İran kökenine dayandığı düşüncesi geçmişte olduğu gibi günümüzde de hakim görüş olma özelliğine sahiptir. Yazarın, kitabında değindiği bu iddiaları pek çok yerli ve yabancı kaynağa dayanarak reddetmesi, ülkede tartışmalara yol açmış, yazar ve eseri hakkında çeşitli gazete ve dergilerde yazılar yayınlanmıştır. Şüphesiz bu eserin müzikoloji bilimi bağlamında önemli bir başlangıç olduğunu söylememiz mümkündür.

* Eski Türk Mûsikîsine Dair Târihî Tettebbûlar-1, “Kökler”, Muharriri: Rauf Yektâ, Millî Tettebbûlar Mecmuası, Cild:1, Sayı:3, Temmuz-Ağustos 1331.

Hiç şüpheşiz birtakım eksik ve yanlış bilgilerin de bulunabileceği bu tez çalışmamızın, ilerleyen yıllarda yapmayı planladığımız Türk Dünyası Müzik Terimleri Sözlüğü'ne katkıda bulunmasını diliyorum.

BÖLÜM I

METİN

AZERBAIJAN MUSİĞİ MEDENİYYETİNİN ÖYRENİLMESİNDE

AZERBAIJAN-İRAN ĞARŞILIĞLI MÜNASİBETLERİNE DAİR

BİR NÉÇE SÖZ

[1] Azerbaycan-Türk musigi tarihi ile elagedar elmi araştırmalar gösterir ki, Azerbaycan musigi medeniyyeti beşerin en gedim medeniyyetlerinden biridir. Efsuslar olsun ki, Azerbaycan Türklerinin bütün dünyada ümumi sayı 47 milyona çatsa da onun tarihi, edebiyatı, musigi medeniyyeti ve onunla bağı başga saheler esaslı, fundamantal şekilde öyrenilmemiştir. Gösterilen sahelerin araştırılmasında esasen İran ve Şimali Azerbaycan alimlerinin se'yleri ğeyd edilmiştir. Bununla yanaşı onu da e'tiraf etmek lazımdır ki, ister İranda, isterse de Şimali Azerbaycanda mövcud senezuranın ve be'zi Rus şovinst "siyasi hadimlerin" ğoyduğı mehdudiyyetlere me'ruz ğalan elmi araştırmalarda, tarihi eserlerde ğarşıya ğoyulmuş problemler lazımi seviyyede işiğlandırılmamıştır. Aynı zamanda, her iki ölkede uzun iller hakimiyetde olan siyasi ğüvvelerin antoğonist cebhede olması özü de Azerbaycanla bağı mühtelif sanballı yazıların méydana çılmasına engel töretmiştir. Bu sebebden de Azerbaycanın tarihi, edebiyatı, medeniyyeti, musigi seneti her iki ölkenin alimleri terefenden mühtelif istigametlerde aparılmışdır. Buna misal olarak M. Terbiyetin "Danışmendanê-Azerbaycan" eserini göstererek. Başmayarağı ki, bu kitab dövrün en sanballı ve mühüm eseri sayılır, lakin kitabda Şimali Azerbaycan mütefekkirlerinin, şair ve yazıcılarının çoğunun adı öz eksini tapmamıştır. Şimali Azerbaycanda da onlarca eserlerde Cenubi Azerbaycan alim, şair ve mütefekkirleri ğeyd olunmamıştır.

[2] Diger bir problem de mühtelif elifbalardan istifade eden ve elagelerin olmaması üzünden aynı bir ğalgın bir-birinin elmi araştırmalarından, edebiyatından, tarihinden, hebersiz ğalmasdır. Bu sebep üzünden Şimali Azerbaycan alimleri (hususı olarak musigi sahesini ğeyd etmek isteyirem) tarihimizden yazarken, ancak Şimali Azerbaycan erazisinde baş vermiş hadiseleri ğeleme almış ve bunu bütövlükde Azerbaycanın musigi medeniyyeti kimi vermişler. Bu problem aynı ile Cenubi Azerbaycana da şamil edile biler. Mehz bele birterefli münasibet neticesinde Azerbaycanla bağı bütün problemler yeknesek şekilde işlenmiş ve ğarşıya ğoyulmuş meseleler problemler tam açılmamıştır. Ele bu sebep üzünden de mövcud réal veziyyeti derinden bilmeyen ğerb ve Sovet alimlerinin çoğu İrandan söhbet ğederken onu yalnız Farsların ölkesi kimi ğebul etmişler. Azerbaycan problemlerinden ise yazarken feğet Şimali Azerbaycan erazisi ve ğalgı hağğında ğeydler vermişler. Bele olduğda Azerbaycan ğalgının etnik kökü, tarihi, medeniyyeti sün'i suretde kiçildilmiş ve tehrif

olunmuş formada tebliğ edilmişdir. Şerğşünas N.İ. Konrad yazır ki, "her bir ɣalğın tarihi hemişe onun ɣonşusunun tarihi ile eləgedar olmuşdur. Bu eləge elbette, ɣaraktere, intensivliye ve ehemiiyyetine ɣöre çoh mühtelif ola biler bununla bəle bu hemişe mövcud olmuşdur. Ona ɣöre de ɣalğların tarihinde ümumi tarihi heyat folklorları var. Bəle ümumilik ilk evvel regional formada ye'ni müeyyen ɣonşu ölkelerini ehate edir, əyni zamanda o daha ɣeniş şəkilde bir nəçe ölkelerin ɣruplarını birleşdire biler. (3.211, s.17)

[3] Bu hüsusda M.S. İvanov yazır: "İranın ehalisinin az olmasına, ye'ni İranda bir milyondan çoh olmayan insan yaşamasına bağmayarağ hehameniş (Ehemeni-İ.R.) şahları böyük dövlət yaratmağa müveffəğ olmuşlar, o da mühtelif tayfaların, ɣalğların mecmuyundan ibaret olmuşdur ve onların öz heyat terzi, öz dilləri var idi. Onun tərkibinə: İran, Azərbaycan, Efqanistan, Orta Asiyanın cənub sahəsi, Belucistan, Kiçik Asiya, Babilistan, Ermenistan, Frakiya, Suriya, Felestin, Misir daɣıl idilər." (3.18, s.13). Bu fikri Ə.A. Ėrantovski daha da inkişaf etdirərək yazır ki, "... ə.ev. IX-VIII. esr. İran tayfalarının tarihi bu tayfaların ve ɣalğların tarihinin ayrılmaz tərkib hissəsidir. Hazırda onlar neinki İranın şimalında (Azərbaycan-Türk tayfaları-İ.R.), həm de şerğ vilayətlərində, əyni zamanda İraqda (Ereb, Kürd, Fars, Azerb. Türk - İ.R.), Türkiyədə (Türkler, Kürdler, Anadolu, Azerb. Türkleri - İ.R.), Zaqafqaziya Sovət respublikalarında (Gürcüler... Ermenilər, Talışlar, Lezgiler, Utlər, Kürdler, Tatlar, Azərbaycan Türkleri - İ.R.) Suriyada Erebler yerleşmişdir. Ėdim ve orta əsrlərdə İran tayfaları bu ərazilərdə daha çoh olmuşdur. Onların çohu əsrlər keçdikcə başqa ɣalğlar tərəfindən assimilyasiyaya uğramışdır, hüsusiə Türk (Azərbaycan-İ.R.) tayfaları ilə" (3.121, s.3). Bir tarihi fakt kimi onu ɣəyd edək ki, XIX. esr. Türkmənçay müğaviləsinə ɣəder Şimali Azərbaycan da İran dövlətinə, impəriyasına daɣıl olmuşdur. Feğət tarihin mühtelif mərhələlərində Azərbaycan torpaqlarında Azərbaycanın ayrı-ayrı dövlətləri mövcud idi. Bu məsələlər irəlindəki fəsillərdə təfəsilatı ilə işləndiriləcəyi üçün onun üzərində hüsusi olaraq dayanmırıq.

[4] Ərazi cəhətcə İranın böyük bir ɣismi Azərbaycan torpaqlarıdır. Onu da əfsusluğa ɣəyd edək ki, istər İranda, istərsə də Şimali Azərbaycanda bu ɣalğın torpaqları mühtelif şoviniə siyasi ɣadimlər tərəfindən, hüsusiən Ərmeni dövlətinin həyrinə bir nəçe dəfə bölünmüş və başqa ɣalğların ərazilərinə ɣatılmışdır. Bunu əyani surətdə ɣöstərmək məqsədilə, həmçinin, musiqi və tətbiqi sənətin, bir sözle mə'nevi dünyamız olan incəsənətimizin başqa-başqa regionlara yayılmasını sübut edən delil kimi hər dövrün öz hətiəsinə kitaba daɣıl etmişik. Hətiələrdə əldən ɣetmiş torpaqlar, Azərbaycan-Türk tayfalarının Ėdim dövrlərdən bu ərazilərdə məskunlaşması, onların

adet-en'enelerinin, musiqisinin mehz bu erazilerde inkişaf ederek diger tayfaların senetlerine güclü te'siri bariz şekilde görünür. Bu faktın özü Grantovskinin yuħarıda deyilmiş fikrini tesdiğ edir. Eyni zamanda bu fikre elave edek ki, adları çekilen ħalğlar esrler geçdikce tekce etnik yoħ, hem de musiqi medeniyyeti, adet-en'ene kökünde duran tayfalar vasitesile assimilyasiya olunmuşdur. Bu fakt irelideki fesillerde daha aydın şekilde açığlanacağ.

[5] Ehalinin sayına göre [geyri-resmi statistik me'lumata esasen] İranın bütün erazisinde 25 milyona yaħın Azərbaycan-Türk tayfaları yaşayır. Bu, İranın mühtelif şehirlerinde ħalğ arasında aparılan sorguya istinad ederek deyilen faktdır. Gösterilen reğem İrandayaşayan başğa. ħalğlara göre ġat-ğat çoħdur. Bu ħüsusda etnoğraf N. Ĥanıkov yazır: "Erşakiler dövründe Türkdilli tayfalar (İran-İ.R.) ehalinin ekser üstünlüğünü teşkil edirdi... İranın gerbinde yaşayan türk tayfaları sekkiz esrlik bir dövrde ehalinin çoħ hissesini temsil etmişdir." (3.339, s.118)

[6] Tariħin ġedişatı da gösterir ki, İran dövlətinin idare eden şahların ekseriyyeti Azərbaycan-Türk tayfalarının nümayendeleri idi. Türk nümayendelerinin bir çoħu tariħi me'hezlere göre hem de Ereb ölkelerinin hökmdarları olmuşdur. Bəle teğdirde Azərbaycanın tariħini, edebiyatını, medeniyetini musiqi dünyasını tekce Şimali Azərbaycan çerçevesinde araşdırmağ ġeti düzgün deyildir. Eksine, bütün tariħi delillere ve irelideki fesillerde toħunacağımız problemlerin şerhinde verilecek menbeler sübut edir ki, biz Azərbaycanın tariħini, edebiyatını, musiqi heyatını, medeniyetini İran çerçivesile paraləl suretde öyrenmeliyik.

[7] Azərbaycan ħalğının soy kökü Türk tayfaları olduğı üçün onun medeniyyeti, musiqi seneti, adet-en'enesi, folkloru Türk dünyası, Türk etnogenezisi baħımından şerh olunmalıdır. Bəle ki, uzun iller, ħüsusen gerb, Rus, Sovyət alimlerinin tedğigat eserlerinde İran mefhumu psixoloji cəhetden bütün ħalğlara Fars adı ile, menşeyi, etnogenezisi kimi şamil edilmişdir. İranda ekser üstünlük teşkil eden Azərbaycan Türkleri arasında aparılan sorgudan me'lum olur ki, orada yaşayan diger ħalğlar da İranı öz doğma toprağı bilir ve İran medeniyyeti deyende heç vaħt onu Fars ħalğına şamil etmirler. İran tariħinde Azərbaycan-Türk tayfalarının böyük ehemiyet kesb eden ħüsusi rolu irelideki fesillerde ġeniş suretde gösterilir. Bu me'nada bütün deliller esas verir ki, biz İran dövlətində baş vermiş bütün hadiselere öz tariħi reallığımızın ayrılmaz bir hissesi kimi baħağ. Unutmağ olmaz ki, tariħin ayrı-ayrı merhelelerinde Tebriz, Erdebil, Hemedan, Marağ ve başğa şehirler İran dövlətinin merkezi olmuşdur.

[8] Böyük istê'dada, hüsusi tefekküre malik olan Azərbaycan-Türk halğının nümayendeleri bütün dövrlərdə, İran ərəzində öz danışığ dilində bir-biri ilə ünsiyyətde olmuşdur. Hətta tarixin mühtəlif mərhələlərində bu dil ticarət və dövlət dili kimi işlənmişdir. Bu hağda bir sıra yazılı mənbələr göstərmək olar. Lakin, fikrimizcə, 1853-cü ildə Rusiyanın Tebrizdə baş konsulu işləmiş diplomat, alim-ətnograf N.V. Hənikovun Şardəne istinad edərək verdiyi gəydə bu məsələni daha əsaslı şəkildə aydınlaşdırır. "Farslar (İranlılar-İ.R.) üç dildən istifadə edirlər: 1) Onların dövlət dili olan məhsusən Fars, Türk və Ərəbdən başğa İranda heç bir dil mə'lum deyil... Fars dili - poəziyə dilidir, incə sözlü olub halğ arasında yayılmışdır. Türk dili başğa heç bir dilə danışılmayan orduda və sarayda yayılmışdır. Öz əsərimin birinci cildində mən gəyd etmişdim ki, İran şahlığında (ğərb və cənub sərhədlərindən başlayaraq ta, Parfiyədən çox-çox uzaqlarda olan ərəzilərde) ən çox işlənən Türk dilidir, heinki Fars; impəriyanın digər ərəzində isə Fars dili üstünlük təşkil edir... Fars dili -yəni dildir, böyük dini dəyişikliklər dövründə ölkədə yaranmışdır... O ki, gəldi gədim Pehlevi dilində o, yaddan çılmışdır. O dilde ne kitab, ne də sənədlə sahlanılmışdır. (3.339, s.37).

[9] Dəyilən fikrə əlavə edək ki, Azərbaycan-Türk dili bütün dövrlərdə İranda geniş surətdə işlənmişdir. Şah İsmayıl Hətəinin dövründə isə dövlət dili, ədəbiyyat Azərbaycan dilində idi. Son əsrlərdən başlamış İranda dövlət dili, məktəblər, universitetlər hamısı Fars dilində olmuşdur. Lakin, halğ arasında yəne də Azərbaycan dili İranın bütün ərəzində geniş surətdə işlənməkdədir.

[10] Azərbaycan halğı şərg mədəniyyətinin, Fars, Ərəb dillərinin, ədəbiyyatının, musiqisinin inkişafına, İslam dininin formalaşb yaşadılmasına, əlmi dünyagörüşünün tərəgəsinə çox böyük mütefəkkirlər, din hədəimləri vermişdir. M. Tərbiyətin "Danəşməndənə Azərbaycan" əsərində mine yağun Azərbaycanlı gələm sahibinin adı gəyd olunmuşdur (2.68). Elbette, bələ mənbələri çox göstərmək olar. Lakin, məğsədimiz sadəcə, onların adlarını çəkmək yox, əksinə bu şəhslərin Şərg və Azərbaycan mədəniyyətinin, musiqi və ədəbiyyatının inkişafında tutduqları mövgəni göstərməkdir. Bu səhədə aparılan müşahidələr göstərir ki, Şərgin bütün ölkələrində, hüsusiə Bağdada, Təhranda Azərbaycanlı alimlər, musiqiçilər, ədəbiyyatçılar və başğa incəsənət hədəimləri, filosoflar həmişə özünəməhsus aparıcı güvvə olmuşdur. Məhz bu şəhslərin simasında Azərbaycan, Fars, Ərəb və digər halğların mədəni dirçəlişi ən yüksək səviyyəyə galhmışdır. Vərilmiş şərh bir daha isbat edir ki, Azərbaycan mütefəkkirlərinin Şərg, hüsusen Türk, Fars, Ərəb mədəniyyətlərinin inkişafında çox böyük əhəmiyyəti və rolu olmuşdur. Bu da öz növbəsində Azərbaycan-Türk

edebiyatının, müsiğisinin, ümumiyyetle incesenetinin bu hălğların medeniyyetlerine büyük te'sirini gösterir.

[11] Azərbaycan özü Şerğ medeniyyetinden behrelendiyi kimi, o da Şerğ hălğlarının medeni inkişafında öz derin izlerini burahmışdır. Buna misal olaraq, musigi sahesinde Sefieddin el-Urmevini göstere bilerik. Onun yaradıcılığı Şerğ hălğlarının musigi medeniyyetine o geder büyük te'sir etmişdir ki, Ereb tedğigatçısı F. Ammar "Ereb hălğ musigisinin lad prinsipleri" (3.48) eserinde Sefieddin el-Urmevini Ereb musigisinin esasını yaradan Ereb musigişünası, R. Haliği "Sergozeştè musigiye-İran" (5.04), M. Bërkeşli "Şerhè redifè musigiye-İran" (5.08) eserinde Sefieddin el-Urmevini İran (Fars-İ.R.) musigisinin esasını goyan alim, Türk musigişünası Murat Bardağçı "Marağalı Abdulkadır" (4.06) eserinde Sefieddin Urmevini "İslam musigi nezeriyyesinin parlağ nümayendesi" adlandırır. Elbette, çoğ bèle sübutlar göstermek olar. Lakin, bir faktı da geyd etmek lazımdır ki, Sefieddin el-Urmevinin Ereb, Ebdül Ğadir Marağinin ve başğa mütefekkirlerin Fars dillerinde yazıb yaratmaları hęc de o demek deyil ki, onlar mehz bu hălğa mensubdurlar ve onların yazdığı eserler de bu hălğların medeniyyetlerine aiddir. Efsuslar olsun ki, orta esr alimlerimizin, hüsusiye musigişünaslarımızın eserleri Azerbaycanda lazımi seviyyede öyrenilmeyib ve bu sahede neşrlerimiz de azdır.

[12] Azərbaycanın musigi tarihi, hemçinin diger elmler, hüsusiye Azərbaycan-Türk tayfalarının etnik gruplar şeklinde toplandığı eraziler üzre öyrenilmelidir. Bèle ki, fikrimizce, Azərbaycanın musigi tarihi ve nezeri problemlerinin aşğıdaki erazilere bölerek, geniş araşdırma işleri aparmağ lazımdır. Ehalisi 7 milyon olan Şimali Azerbaycanda, İran erazisinde yaşayan 25 milyona yağın Azərbaycan-Türk tayfaları, 600 minlik İrağ-Kerkükleri arasında, ehalisi 5 milyonluğ Azeri Türklerinin meskunlaşdığı Türkiyede, yarım milyondan artığ Azeri Türkü yaşayan Gürcüstanda tedğigatlar aparılmalıdır. Eger tegigatlar gösterilen istigametlerde aparılsa, musigi elmi üçün marağlı almadan musigi tarihimiz hağğında esaslı fikir söylemek geyri réal olardı. Bu sepkide şehsi tedğigatların, müşahidelerin neticeleri ile irelideki fesillerde olhucularımızı ve musigi ictimaiyyetimizi tanış edeceyik. Lakin, bu, işin başlangıcıdır. Ğeyd edilen rëgionların öyrenilmesinin elm üçün ne geder büyük ehemmiyet kesb ettiyini azca da aolsa, bu eserde göstermeye çalışacağğ.

[13] İranda musigi elmi sahesinde mövcud olan tedğigat işlerinin öyrenilmesi gösterir ki, muğamın mühtelif senetkarların ifasında nota göçürölüb hifz olunması ve tedğig edilmesi daha geniş şekilde aparılmışdır. Bizim müşahideler sübut edir ki, zengin ve musigi elmi üçün son derece lazım olan bèle deyerli matèrialların toplanmasında

Azerbaycanlı musiqiçilerin de böyük rolu ve zehmeti olmuşdur. İranda musiqi seneti sehesində R. Həlqi, E. Veziri, M. Berkişli, M. Me'rufi, M. Mesudiyye, E. Şe'bani ve başğaları musiqi tarihini öyrenmek üçün onu dövrlere bölmüş, bununla da ardıcıl elmi konsèpsiya yaratmışlar. Ehemenerler, Sasaniler dövrü, İslamdan evvel ve sonrakı dövrlər hağğında vèrilmiş me'lumatlar nezerimce sethi ve bayağıdır. Ėyèd edilmiş dövrlərin musiqi medeniyyeti kiyafet Ėeder elmi esaslarla möhkemleşdirilmemişdir. Bununla yanaşı, o dövrlər hağğında vèrilmiş cüz'i me'lumatlar artığ sübut edir ki, İslam dövründən (VII esr) Ėabağ İranda böyük medeniyyet olmuşdur. İran alimlərinin vèrdiyi me'lumata Ėöre İrandan çoğlu musiqiçiler, hanende ve sazendeler) Ereblər ve diğər ölkələrə sürgün olunmuşdur. Onların sayesinde İran-Azerbaycan medeniyyeti bütün şerğ ölkələrinə yayılmışdır.

[14] Efsuslar olsun ki, uzun esrlər Şerğde, hüsusen İran erazisinde Ėeden müharibələr neticesinde çoğ edebiyatlar, tarihi senedler yandırılıb, talan edilib başğa ölkələrə aparılmışdır. Tarihde çoğlu faktlar Ėöstermek olar ki, Ereblər helifeleri, Mongol Ėoşunları, Rus diplomatik nümayendeleri İran halğlarının tarihi ve medeniyyeti ile bağı çoğlu senedleri ölkeden çıkarıb öz muzeylerinde, arxivlerinde sahlamışlar. Ona Ėöre de Azerbaycan-Türk musiqi medeniyyetinin tarihini toplamağ üçün dünyanın mühtelif arxivlerinde ve muzeylerinde sahlanılmış matèriallardan istifade etmek mecburiyyetinde Ėalmışığ. Bu da öz növbesinde sapı Ėırılmış muncuğ destine benzeyir ki, her dürü bir yerden toplamağla onu berpa etmek müeyyen çetinliklərle bağıdır. Azerbaycan muğam senetinin soy kökünden yazmağ da bèle mehduyyetlərle eləğedardır. Ėeniş oğucu kütləsinə teğdim edeceyimiz kitabda onları Azerbaycan-İran erazilerinde toplanmış elmi matèriallarla tanış edeceyik. Çünkü, kitab üçün ayrılmış hecm kiçik olduğı üçün Türk-Kerkük erazilerine aid olan matèrialları bura dağıl etmemişik.

[15] Yuğarıda vèrilmiş yazılardan bèle Ėenaete Ėelmek olar ki, Azerbaycan-Türk halğının etnik musiqi medeniyyetinden danışırken, hökmen bu halğın yaşadığı erazilerin öyrenilmesile yanaşı, Ėonşu halğların medeni inkişafını Azerbaycanın eski dövlət Ėuruluşlarını, etnik tayfa birleşmelerinin meşğul olduğı seneti ve bu kimi başğa cehetleri hüsusi olaraq tehlil etmek lazımdır. Tarihin mühtelif merhelelerinde Azerbaycanın elde ettiyi medeni nailiyyetlərin eħz olunması meyllərini de nezerden Ėaçırmağ olmaz. Bu mağsedle de subyektiv analizlərdən çoğ, vèrilmiş ve ya istinad olunmuş faktların tehlillərinə daha Ėeniş yer vèrilmesini ön plana çekmek lazımdır.

[16] Azerbaycan muğamlarının soy kökü musiqi medeniyyetimizin kökləri ile üzvi suretde bağı olduğı üçün onu "Azerbaycan musiqi medeniyyetinin soy kökləri" başlığı altında vèrmeyi daha münasib bilirik. Onu da Ėeyd edek ki, musiqi

medeniyyetinin soy kökünü bilmeden muğamlarımızın tarihi hağğında fikir söylemek mümkün deyil. Mehz bu bağımdan bir atalar sözünü ya da salağ: "Ağaç öz kökü üzerinde biter". Kök ne geder derin olsa, ağaç da bir o geder uca, gol-budağlı olar-fikrini musiğıye de aid etmek olar. Bu me'nada musiğı medeniyyetimizin kökü ne geder derinlere gêtse, onun yaratdığı mühtelif janrların da kökü bir o geder eski dövrlere tesadüf edecekdir. Ğeyd edilen fikirle beraber onu da deyek ki, bu küçük kitabda etraflı söz açmağ da mümkün deyil. Ona göre de esas diğget muğam senetinin soy köklerini göstermeye yöneldilecek.

I FESİL

EN GEDİM DÖVR MUSİĞİ MEDENİYYETİ

1. AZERBAYCAN ERAZİSİNDE MUSİĞİ SENETİNİN YARANMASI VE İNKİŞAF ETMESİ

[17] Musiği senetinin büyük te'sir güvesine malik olmasının sübuta ehtiyacı yohdur. Feğet bir nêçe faktı göstermekle, biz musiğinin ictimai heyatda tutduğı mövgëyi, tarihi ve siyasi hadiselerin ise öz növbesinde musiğide izler burağmasının şahidi olabilerik. Aşağıda gëyd edeceğimiz be'zi faktlar musiğinin insan tefekküründen, o cümleden cemiyyetin, ictimai hayatın ayrılmaz terkib hissesi olduğunu açığ-aşkar gösterir.

[18] ... Görkemli Azərbaycan alimi, arhëolog Memmedeli Hüsëynovun Azıh mağarasında apardığı tedğigat işleri neticesinde Azıhantropun keşfi ve onun Çin Sinantropuna uyğun gelmesi elm alemine bir daha sübut etti ki, Azərbaycan torpağı hele 1 milyon 500 min il evvel gedim insanların meskeni olmuşdur (2.45, s.5). Tebii şeraitine göre en gedim insanların yaşayışı üçün Azərbaycan erazisinin elverişli olması idëyasını E. Ferzeli "Dede Gorgud yurdu" eserinde çox güzel sübuta yetirir (2.28). Yër üzünde 11 iğlimden doğğuzunun Azərbaycanda olması, diger terefdən Hëzer denizinin ve bir çox göllerin, mëshelerin, dağ zonalarının, düzenliklerin bu torpaqlarda olması insan fealiyyeti üçün geniş imkanlar açmışdır. Balıgçılığla, maldarlıqla, ekinçilikle ve ovçuluğla mëshul olan ilk gedim tayfaların medeni inkişafı üçün herterefli şerait olmuşdur. Hele ibtidai insanların emeyinin yüngülleşmesinde, hëyvandarlığın inkişafında, ovçuluğda, merasim tentenelerinde musiği özüne mëshsus yër tutmuşdur. İnsanların en gedim dövrlerden aralarında elage yaratmağ üçün mühtelif sesler çıharması, öz övladlarına bëshik neğmelerini oğuması, mehsul yığımı, yağışların yağması ve s. Bu kimi onlarla hadiselerin terenümü oğuduğları mahnılar bir daha gösterir ki, musiği insan fealiyyetinin ayrılmaz terkib hissesidir. İnsanlar öz gemlerini de, şadlıklarını da mehz musiği neğmeleri vasitesile ifedë edirler. Yas merasimlerinde iniltili, ürek oğşayan ağılar, toy meclislerinde şadlığ neğmeleri buna güzel misaldır.

[19] Musiği nedir? Seslerin müeyyen ahengde seslenmesidir. Bu me'nada en gedim musiği insanların öz aralarında müeyyen elageler yaratması ile başlamışdır. Bunu bu gün Afrikanın, Latin Amërikasının yerli tayfalarının en'enelerinde mövcud olan misallarla ëynileşdirmek olar. Ye'ni insanlar öz aralarında elageler yaratmağ üçün,

sékunda, kiçik tərsiya, büyük tərsiya, kvarta, kvinta, səksta kimi intervallarda yerleşen seslerden geniş istifade eddikleri şübhesizdir.

[20] Ovçuluğla eləgedar yaranmış sesler de marağ doğurur. Həyvanları, quşları qorhutmağ ve onları gizlendikleri yerlerden hürkütmeğ üçün çıxarılan qorhunç sesler ve yahud digər həyvanları seslemek üçün onların çıxardığı sesleri imitasiya etmək, nehayet avlanmış şıkar münasibetile gürulmuş şenliklerde mühtelif musiqi sesleri çıxarıldı. Bu şenliklerde, ov zamanı zerb ve nefesli aletlerden istifade edilerdi. O dövrdə istifade edilen musiqi aletləri sözsüz ki, ilk növbədə mühtelif sesler çıxartmağ üçün idi.

[21] Musiqi insan şüurunun mehsuludur. Ona göre de bu cür aletlerden musiqi üçün istifade edilməsi sonrakı dövrlərə aiddir. Musiqi ile eləgedar ayinlerin inkişafı hem de onla bağlıdır. İbtidai insanlar iki guru ağacı haç işaresi şeklinde bir-birine sürterek od elde edtikde bu onlar üçün büyük hadiseye çevrildi. Çünkü, od ibtidai insanlara heyat verdi, onlara mühtelif həyvanlardan görünməğdə, soyuğdan hılas olmağdə, yemeyin hazırlanmasında çox büyük kömeklik etdi. Onun e'cazkar güvvesini gören insanlar ateşe, oda sitayiş etmək ve yanaşı, onun ilahiden verilmesine inandılar. Ele o vahtdan da Ateşperestlik başlamış ve insanlar uzun iller od hasil etmək meğsedile ağacı ağaca sürtmekden geniş istifade eddikleri üçün haç işaresi insanlar arasında artığ ateşin, odun simvolik bir işaresine çevrildi. İnsanlar oda sitayişle yanaşı, oddan öz en'enelerinde, meişetlerinde geniş istifade etmişler. Od insanları qorhunç ruhlardan qoruyan bir amil kimi de meişetdə Şamanlar¹, cadugerler terefinden istifade edilmişdir. Galanmış od etrafında qorhunç ruhların çağırılması ve ya govulması zerb aletlerinde mühtelif ritmini müşaiyetile geçirilerdi. Azərbaycan erazisinde yaşayan tayfalarımızın mahnılarının, reğslerinin merasim ve meişet xarakterli olması şübhesizdir. "Uzağ keçmişde güneşe ve aya, küleye ve oda, ağaçlara ve suya, müğeddes sayılan mühtelif həyvanlara sitayiş ederdiler. Onların şerefine keçirilen te'zim ibadetleri ve merasim reğslerinin terkiib ünsürleri mümkün geder tebiet hadisesini, sitayiş eddikleri həyvana has hareketi tesvir ederdi.

[22] ... Mühtelif edet-en'ene ve reğsler oda hesr edilerdi. Tongallar yandırılır, merasim mahnıları ve reğsleri icra olunardı... Onlar hökmen deste-deste, ye'ni grup halinde dövre vurur, ya da dövre gürub çeld-çeld helenirdiler" (2.72, s.5-6).

[23] Urmiya gölünün etrafında, Nahçıvanda, Gedebeyde, Abşeronda ve Gøbustanda aşkar edilen medeniyyet, incesenet eşyaları, gəyaüstü resmler bu erazide

¹ "Gambəcan"daki "Gam" terkiibi "şaman" demektir. "Gam-şaman" sözü bir çox Azərbaycan adlarında terkiib kimi işlenmişdir (2.63, s.18).

10-12 min il evvel medeni bir algın yaşıadığını eber v rir. Sayı 6200 olan  obustan aya st  resmleri, hemçinin ar eoloji azıntılar neticesinde 780 minden artı  fond mat riallarının içerisinde ilk n vbede di etimizi yallı² re si cezb  dir.  ol- ola tutub re s  den ovçu kişi resmleri, m tenasib beden ve ezeleli aya ları ile di eti celb  dir" (2.45, s.5).

[24] D vr m ze  eder gelib çatmış ve merasim en'enelerinin  z nde sa lamı  reslerden "Yallı", " odu"³, "Semeni", "Gelin atlandı" re slerini göstermek olar.⁴

[25] Azərbaycan musiqi m d niyy tinin inkişaf kökü ve esası -Azerbaycan alg mahnılarıdır- d yen V. B lyay v onun mezmuna ve  mosional te'sir formasına göre en zengin adlandırır ve bu mahnılarda algın ya ayı  terzinin  arakt rik  ususiyy tlerinin  eni  terennüm olunmasını   yd  dir (3.83, s.3). Emeyin m ht lif n vleri ile  eni  el gesi olan emek mahnılarından,  dvar  adınların emeyini gösteren mahnılar daha o  yayılmışdır.

[26] Musiqi tarixi araşdırmaları sübut  dir ki, m si inin en  edim soy kökləri avulu la el gedar zerb aletlerinin, nefesli aletlerin m ydana g lmesi ile yaranmı dır. B y k ve kiçik zerb aletləri,  ı  ı ı  sesi v ren  ara zurna, keran y,  ah nefir ve, s. bu kimi aletler avulu da, t tek, n y, zeng sesleri v ren zı ı rovlar maldarılı la el gedar yaranara   eni  tetbi  olunmu dur. Meh z bu musiqi aletleri en  edim aletler sayıla biler. Bununla yana ı onu   yd  tmek lazımdır ki, musiqinin bir senet kimi inkişaf  tmesini ve onun me etde, emeyin m ht lif sahelerinde  eni  tetbi  olunmasını gösteren senedlerden biri de Urmiya   l  etrafında- Cı amı  etrafında tapılmış " ızıl am"dır. Bizim  radan evvel VI minilliy  aid  dilen bu sanat e yası üzerinde ted i atı alimleden  ika o Univ rsitetinin  ar  dilleri  zre prof ssoru ar eolog Hil n Kantur ve Cı amı da  azıntı i lerine ba ılı   tmı  Kaliforniya Univ rsitetinin prof ssoru Pinas D lokaz  ususi ted i atlar aparmış ve YUN SKO-nun "P yma" jurnalında me ale çap  tdirmı ler. Bu  ususta alim Eb lfe  H s yni yazır: "Cı amı da  ze ı an  edim

² "Yal" - "al" hem da "od", "alov" demek imiş. Yallı re sinin adı da, bizce "yal+od" - "uca od"la, g ne le sı  ba lıdır. Onda "yallı" - "yal+lı" "alovlu", "odlu", "günəşli" demektir.  htimal ki,  edim Azerbaijanlılar onun, alovun (burada güneş da nezere alınmalıdır)  erefine ayinde hemin re sin ilkin variantını ifa  tmı ler.  le buna göre de re s "alovlu", "odlu" adlanmışdır. Bu re s ola bilsin ki, sözle, mahnı ile, lap ilkin variantında ise nidalarla m  aiyet olunmu dur (ba : 2.63, s.79-80).

³  edim Oğuz m flerinde alovun, g ne in- odu han kimi adlandırılması faktı da bu ğebilden olan mahrılarının  edim k klere istinad  tdiyini bariz şekilde gösterir.

⁴ Merasim reğsleri içerisinde en  eni  yayılmış re sler "Yallı" re sidir. Tekce Na ıvan erazisinde 40-a ya ın "Yallı" re sinin mühtəlif n v  var.

medeniyyet nümunelerinden biri de beşerin yaratdığı formalaşmış musiqiden heber vèren tesvirdir. Burada bir çalğıcı destesi görünür; bu indiki me'nada orkestr demektir. Özü de orkestrin en ulu babasıdır... Bèlelikle, simli, nefesli ve zerb aletlerinden ibaret bir orkestr görürük" (2.03, s.1).

[27] Bu resmde gèyd èdilmiş hanende, musiqi ifaçılarının çaldığı gara zurna, nağara, çeknik, goşa nağara, resmin ikinci hissesinde gopuz ve mizmar çalanların gösterilmesi instrumèntal musiqimizin zenginliyinden, musiqi senetinin yüksek inkişaf merhelesinden danışır. Gèyd èdilen dövrdə zengin musiqi aletlerinin, hemçinin yüksek senetin olması è.e VI minillikdən gət-gət gabağkı dövrlərdə də Azərbaycan-Türk tayfalarının yüksek medeniyyetə və inkişaf ètmış musiqi senetine malik olmasını göstərir. Sözsüz ki, bèle bir dövrdə gedim Azərbaycan-Türk tayfalarının meişet, emek, merasim mahnıları senet bəhımından daha da inkişaf ètmış formada olmuşdur. Tarla çeltikçilik, bağçılığ, bostançılığ, balıgçılığ, ovçuluğla eləgedar olan sahələrdə emek mahnıları geniş yayılmışdır.

[28] XIX. esrdə Azərbaycan erazisindən toplanmış sayaçı mahnıları, holavarlar da en gedim tayfalarımızın emek prosèsində yaratdığı mahnılardan heber vèrir. Folklor nümunəsi kimi bunlardan bir nèçesini göstəririk.

SAYAÇI MAHNILARI

Nemem, a şişek geyun,	Bir oğlumun düyesi,
Yunu bir döşek geyun,	Bu gızımın düyesi,
Bulamani bol èle,	Sarı suyu çalanda
Gırıldı uşag, geyun!	Boz köpeye tekesi.

Nenem, gumral, tat geyun,	Nenem, a hallı kèçi,
İlden ile art, geyun	Memesi ballı kèçi,
Balalar ölmekdedir,	Uca gaya başında,
Ölme gel, namerd geyun!	Tutubdur yallı kèçi.

HOLAVARLAR

Öküz öküz han öküz,	Başına men dolanım,
Boynu gızıl gan öküz,	Men dönüm, men dolanım.
Çek çayırdan-çemenden,	Ölme, ölme yazığam

Sene can gurban öküz.
Öküzüm birdi benim,
Talëyim kürdü benim,
İki oldu öküzüm,
Ėara çuğam durdu benim.

Kölgende men dolanım.
Öküzüm gëder işe,
ĖorĖuram bağrı bişe,
Nola bir bulut gele,
Göyden yëre nem düşe.

[29] Merasim mahnıları da emek mahnıları kimi en Ėedim dövrlerden bize gelib çatmışdır. Merasim mahnılarını iki Ėrupa bölmek olar. Birinçisi, tebietin çetinlikleri Ėarşısında aciz ĖalaraĖ ve ya emek prosësinin yüngülleşdirmek için Ėedim tayfalarımız merasimler düzelder, mahnılar oğuyar, reğsler ëder ve tamaşalar göstererdiler.

[30] Ėedim Azərbaycan-Türk tayfalarında mövsüm mahnıları Ėeniş yayılmıştır. Bu mövsüm mahnıları bir növ teatrlaşdırılmış sehnelerden ibaret idi. Her feslin Ėelişi ile yanaşı mövsüm merasimlerinde yağışın yağdırılması, ĖuraĖlıĖın olmaması, balığcılar için küleyn sakitleşmesi, bol mehsul yığılandan sonra bayram merasimlerinde keçirilen reğsler, oğunulan mahnılar kütleli Ėaraktër daşıyardı. Mövsüm merasimlerinde Ėëyirle şerin mübarizesi Ėösteriler ve nëhayet, Ėëyirin Ėelebesi tentene ile Ėëyd olunardı. Bële merasimlerin hamısı musiqi ile müşayiet ëdilerdi. İkinci Ėrupa dağil olan merasim mahnıları insanların meişeti ile sığ bağlı olmuşdur. Bura uşağın anadan olması, toy ve yas merasimleri dağildir. Bu merasimler de kütleli Ėaraktër daşmışdır. Lakin, burada iştirak ëden insanlar esasen bu ve ya diğer ailenin üzvlerinden ve yağud onların mensub olduğu tayfanın nümayendelerinden ibaret olmuşdur.

[31] Mövsüm merasimleri içerisinde Ėalgımızın en çoğ Ėëyd ëtdiyi mehsul bayramı ve Novruz-Bahar bayramları olmuşdur. Bol mehsul toplandığdan sonra keçirilen şenlikde böyüklü-kıçikli hamı iştirak ëder, müeyyen tamaşalar Ėurular, musiqiler seslendirilerdi. Bu merasimde Ėurbanlar kesiler, tongallar Ėurular, zerb ve nefesli aletlerin, Ėopuzların ifasında mahnılar oğunardı. Baharın Ėelmesini Ėüsusi bir şekilde, bütöv ël ile Ėëyd ëden Ėalgımız bu bayramı daha rövneğli, şen keçirmek için mühtelif oyunlar, reğsler, mahnılar, uşağ oyunları, tapmaçalar, aşığ mahnıları, Ėalg tamaşalarından Ėeniş istifade ëderdiler. Novruz-bahar bayramında süfreye semeni ve tebietin yetiştirdiyi başĖa mehsulların Ėoyulması en'enesi özü de Ėösterir ki, bu mövsüm merasimi en Ėedim en'enelerle sığ bağlıdır. Elde olan senedlere istinaden Ėëyd ëdek ki, hele XIX esrde Novruz bayramı keçirilerken Ėalg mahnılarından "yëri, yëri, dam üsten yëri", "Bazarda alma", "Ėoy Ėülüm Ėelsin, ay nene", "Ėumar oldum", "Almanı atdım Ėarala", "Yar bize ĖonaĖ Ėelecek", "Semeni, ay semeni" ve s. bu kimi mahnılardan Ėeniş istifade ëdilerdi.

[32] Sasaniler dövründe - VI esrin ahırı ve VII esrin evvellerinde 8 muğam arasında "Novruzi" adlı bir muğam da ifa édilerdi (3.184, s.74). Sonrakı dövrlerde Novruzi-Ecem, Novruzi-Ereb, Novruzi-Esl, Novruzi-Kuçək ve s. adlar altında bu muğam geniş intişar tapmışdır. Novruz bayramı tarihin sonrakı merhelelerinde İran erazisinde yaşayan, tayfa birleşmeleri terefinden Asiya ve Şerğın diger ölkelerinde yayılmışdır. Novruz bayramı ile eləgedar yaranmış ve mehz bu bayramda ifa édilen mahnılar hağğında A. Recebov yazır: "Novruz bayramında silsile şeklinde en çoğ ifa édilen mahnılar (İran erazisinde, o cümleden Azerbaycanda-İ.R.) "Araışi-Hurşud", "Novruzi-Bozorğ", "Novruzi-Hara", "Méhriğani-Bozorğ", "Sali-Novruz", "Nazi-Novruz" ve s. hağda orta esr şairlerinden Firdovsi, Nizami Gencevi, Deşki, Ferruhi, Ünsüri, Menuçehri ve başğaları geniş me'lumat vermişler (3.283, s.46). Me'sudinin, Neşahinin, Hudadatbeyin, Ğeyysi Razi, Esedi ve aynı zamanda Mehmed Efri Buharinin "Şubab-ül-eğbab" tezkiresine istinad ederek A. Recebov yazır ki, "Buğara ve Soğda halğının yalnız novruz bayramında ifa édilen mahnıları var". Meselen, "Bağı-Şirin", "Bağı-Şehriyar", "Avrengi" (Teht hağğında mahnı), "Nuşilebin" (Şirindodağ), "Dilengiz", "Zerbi-Bozorğ", "Çekavek" (Torağay) ve s.(3.283, s.45).

[33] Novruz-Bahar bayramını bütün Şerğ, Orta Asiya ve Asiya halğları geniş şekilde ğeyd edirler. Bu me'nada Novruz bayramını bir halğla bağlamağ geti düzgün deyil. Novruz bayramının İran, o cümleden Azerbaycan erazilerinde ne şekilde keçirilmesi ve hansı mahnıların oğunması hağğında "Fârhangi-Pahlevi" de İbn Cahizin, İbn Usabiyenin, Mahmud Ğardezinin eserlerinde de çoğlu me'lumatlar toplanılmışdır. Novruz bayramı baharın gelişi ile eləgedar olduğı üçün akinçilik, emek mahnıları silsilesi ile de sıh bağılı olmuşdur. "Ferhengi-Pehlevi" lüğət-namesinin 149, 173, 199, 206-çı sehifelerinde "Vostariyuşan", "Çatruşamrut", "Vanğih" mahnılarının emek en'enelerile eləgedar olub Novruz bayramında oğunması ğeyd olunur. Yağud İbn Cahiz "Kitab-el-Tac" (s.169-170), mes'udi "Muruc-el zahab" (s.242), İbn Ebu Usabiyye "Uyun-el enba" (s.331) eserlerinde Novruz bayramında oğunan mahnılardan söhbet açır. Mahmud Ğardezi "Zeyn-el-eğbar" (s.37) eserinde yazır ki, "Sasaniler" dövründe insanlar gülüş ustalarının zarafatları ile, novruz ve Méhriğan bayramlarında hökm süren gülüşlerle, mahnı oğumaları ile şenlendirdiler (3.281, s.58).

[34] Onu da ğeyd edek ki, A. Recebovun verdiyi bu me'lumat Dêhhodanın, M. Moinin lüğetnamelerinde ve başğa İran menbelerinde de vardır. Gösterilen bu adlar Hosrov Pervizin sarayında ifa édilen muğamlardır.

[35] Éramızın VI ve XIX esrlere aid olan senedlerden bu ğenaete gelmek olar ki, Novruz mövsüm bayramı Şerğ tayfaları ve halğlarının en'enesinde çoğ derin kök

burahmışdır. Esasen bèle bir fikir ireli sürmek mümkündür ki, hele eramızdan ğat-ğat ğabağkı dövrlerde Bahar bayramında bu ğebilden olan başğa-başğa tematik mahnılardan ğeniş istifade olunmuşdur.

[36] Halğ mahnıları ile yanaşı Novruz bayramında dèyişmeler: oğlan-ğız dèyişmeleri, aşığ dèyişmeleri, bayatılar oğunar ve bir sıra tèatrlaşdırılmış oyunlar da keçirilerdi. Bunlardan uşağ oyun ve neĝmeleri; düzgüler, sanamalar, yanıltmacalar, kosa-kosa, ğaravelli ve başğalarını göstermek olar. Bu oyunların hamısı mühtelif ritmik, çırtığ müşayieti ile kütleli ve ya solo oğuma yolu ile ifa èdilerdi. Novruz bayramında mühtelif idman oyunları keçiriler, zorğana iştirakçıları, ğüleşçiler de çıhış èderdi. Ona ğöre de bu teĝdirde nefesli aletlerden ğara zurna, buĝ, nefir, keranèy, nèy, zerb aletlerinden nağara, ğoşa nağara, kiçik tebiller; simli aletlerden ğopuz, ceng ve başğalarından istifade èdilerdi.

[37] Novruz bayramının daha ğeniş şekilde keçirildiği İran erazisi barede V. Vinogradov yazır: bu erazi (İran erazisi - İ.R.) ğedim medeniyyet merkezlerinden biri idi. Burada artığ bizim èradan 6500 il evvel demir me'mulatların hazırlanması èlme me'lumdur (3.105, s.13). Bir sıra tarihi senedler sübut èdir ki, yer üzünde en ğedim musigi senetinin, ümumiyyetle ğötürüldükde ise medeniyyetin beşiyi İranda Urmiye Ğölünün etrafı Muğan torpağları olmuşdur. Ğedim Muğan torpağları sakinlerinin musigi mahnıları ve onu icra èden muĝlar haĝında Midiya dövrünün musigi medeniyyeti behsinde etrafli ğeydler verilecek. Ğedim Azərbaycan-Türk tayfalarının medeni, iĝtisadi inkişafının yüksek merhelesi Şumèr dövrüne düşür.

2. ŞUMÈR DÖVRÜNÜN MUSİĞİ MEDENİYYETİ

[38] Ğedim Şumèrlilerin hele è.e. III. Minillikde böyük medeniyyete ve yüksek seviyyede inkişaf ètmiş musigi senetine malik olması haĝda yazılı menbelerde kifayet ğeder ğeniş me'lumat var. Akademik V. V. Struvè Şumèr medeniyyeti köklerinin nèolit ve ènèolit dövrüne, è.e, beşinçi minilliyeye tesadüf ètdiyini ğeyd ètmiş ve ekinçiliyin inkişafı ile elaĝedar yerli ehali terefinden tebi güvvelerin (ğöyün, topraĝın, suyun, odun) ilahileşdirilmesi prosèsini ğöstermişdir. Bununla baĝlı, ğedim insanlarda astronomal dini ètiĝadın yaranması emele gelir (3.312, s.87). Şumèrlilerin Misirlilere ve diĝer medeniyyetlere ğöre daha tèz inkişaf èderek, Yaĝın Şerĝe yayılması Urun hakimiyyeti dövrüne düşür (3.182, s.92-97). Artığ b.è.e. III minillikde ğedim Şumèrlilerin böyük, ğüdretili dövlətinin olması burada istèhsalin, herbin ve medeniyyetin intènsiv inkişafı üçün réal imkanlar yaradırdı. "Èlam è.e.III ve II

minillikde eski dövrlərdə müharibələr aparırdı" - deyən M.S. İvanov onun bu və ya digər halda daha da inkişaf etmiş Şumər, Akkad, Babilistan və Assuriya dövlətləri ilə rastlaşdığını güyd edir (3.180, s.6). Gədim Şumerlərdə yazı mədəniyyətinin erkən inkişaf etməsi onlarda digər elmlərin (riyaziyyat, tibb) inkişafı ilə bağlı olduğu üçün bu Babilistan (Vavilon) mədəniyyətini və dilini təz zamanda kosmopolit edir... və təsadüfi deyil ki, hətta Misirdə beynəlxalq yazışma, kilüstü yazıları vasitəsilə Vavilon (Şumər-İ.R.) dilində aparılırdı (3.124, s.189-190). Assuriya şahları daxil olmaqla Yaşın şerg ölkələri də xarici ölkələrlə əlaqələrində Vavilon dilindən istifadə edirdilər.

[39] Güclü Şumər-Vavilon mədəniyyəti dörd min il ərzində inkişaf etmiş incesənət yaratdı. (3.124, s.190). Şumər-Vavilon dili haqqında bir sıra tarixçi-şergşünaslar, arheolog-alimlər belə gənətə gəlmişlər ki, bu dil yalnız türk dilli xalqların, xüsusilə Azərbaycan dili ilə müqayisə edilə bilər. Çünki, hazırda elmə mə'lum olan 60-a yaxın Şumər sözlərinin çoxu, mehz Azərbaycan dilində mövcud olan sözlərin eynidir.

[40] Meselen, arpa, saman, su, qarış, gunun, un, güləb, min, el, tanrı və başgə sözlər müştərek sözlərdəndir.⁵ Şumərlilərin yaşadığı ərazilər, eyni zamanda antropoloji tədqiqatlar,⁶ dil xüsusiyyətləri və başgə cəhətlər sübut edir ki, Şumər dövründə yaşamış gədim insanlar Azərbaycan-Türk tayfalarının eski köklərdəndir. Şumər dövrü üzrə Amərika, keçmiş Sovyet İttifağı, Çexoslovakiya, AFR, Azərbaycan və bir çox ölkələrin alimləri xüsusi tədqiqat işləri nəticəsində belə gənətə gəlmişlər ki, heqiqətən Şumərlilərin danışdığı dili Azərbaycan-Türk dilinə daha yaxın olmuşdur. Alman yazıçısı K.V. Kərakmaya istinad edən Azərbaycan alimləri güyd edirdilər ki, Şumərlilər Decle və Ferat sahillərinə hamıdan əhirdə gəlmişlər. Onlara gəder həmin ərazi mühtəlif Səmit xalqları tərəfindən məskunlaşmış idi. Şumərlilər özləri ilə yüksək, özü də artıq formalaşmış mədəniyyət gətirmişdilər... Şumərlilərin dili gədim Türk (Ümumi Türk-A.Ş., K.A.) dilinə oşşayır... (2.78, s.32). Şumər dövrünün mədəniyyətindən güydələr vərərən, onlarda musiqinin eyləncə forması kimi, heveskar ifə terzi əsasında yoh, artıq bir sənət kimi inkişaf etdiyini xüsusi güyd etmək lazımdır. Bu xüsusda musiqinin bir sənət nümunəsi kimi inkişafı, bizə bir çox məsələlərə Professional sənət kimi inkişafı o deməkdir ki, musiqi aletlərində çalmağı öyrənmək üçün Şumər dövründə artıq

⁵ Bağ: "Gobustan" jurnalı, No:3, B.1974, s.59.

⁶ N. Hənikov. Zapiski po etnografii Pərsii. M. 1977. Eserində s.80-də 5N-li şəkildə Azərbaycanlı kişinin kəllə sümüyü göstərilmiş, bütün güruluşu, ölçüləri Şumər, Midiya, Eheməni və Sasanilər dövründə olan resmlərdə verilmiş şəkəllərin ekseriyyəti ilə tam uyğundur. Digər tərəfdən, həmin esərdə s.71-də deyilir ki, Kürdlər və Bağtiyarlar Məsopotamiyanın Səmitləri və Azərbaycan-Türk tayfaları ilə gərişmişlər.

mektebler, not yazıları, not vesaitleri, müellimler, pəşekar ifaçılar, yaradıcı senetkarlar mövcud olmuşdur. Bu hağda V. Vinogradov, K. Zoksa istinad edərək yazır ki, bu senedləri herterefli və değığ araşdırən musiqişünaslar bəle bir gənaete gelirler ki, "en gedim müteşakkil və sistəmleşdirilmiş" musiqi nümunelerine Şumərlilər və Misirlilər malikdirler. Bizim ərədan evvel III minillikdə yazılmış Şumər metnleri, en'enevi musiqinin olmasını tam sübut edir... Me'lumdur ki, böyük me'bedlerde, igametgahlarda müğenni hazırlayan hüsusi mektebler var idi. Hüsusi həy'etler en'enevi ayinler ve onlara hərəktərik olan musiqi ifa formalarını nizama salırdılar... O dövrdən gələn be'zi abidələr kütləvi halğ musiqisinə aiddir: -Fləytada (nəy-İ.R.) çalən çobanların təsviri və uzun göllü lyutna (ud və ya sazın mühtəlif növləri-İ.R.) (3.105, s.13-14).

[41] R. Grubər isə akademik V. Struvənin gedim Şumər və Misir medeniyyətlərinin təğribən bir dövrdə yaranması fikrinə əlavə olaraq gəyd edir ki, son me'hezler daha çox sübut edir ki, Şumər medeniyyəti daha gedim, daha derindir (3.124, s.189). V. Vinogradovun fikrini daha da inkişaf etdirərək deyək ki, eger bir cəmiyyətdə müğenni hazırlayan musiqi mektebləri olubsa, orada mentiqi bəhimdən hökmən ifaçı hazırlayan musiqi mektebləri də mövcud olmuşdur.

[42] Bu da öz-özlüyündə sübut edir ki, gedim Şumərlilərin professional musiqi kadrları hazırlayan maddi-təhniki bazası olduğu üçün onlarda sözün əsl me'nasında yüksək formada inkişaf etmiş medeniyyət olmuşdur. Bu fikri R. Grubərin - "Ümumiyyətlə, bu me'hezle Şumər-Akkad, Vavilon və Assuriya şahlığı dövründə musiqinin ictimai həyatda böyük nüfuzunu təsdiğ edir... Saray musiqisinin böyük inkişafından, hətta onların kütlə qarşısında çıxışlarını göstərir. Burada ayrı-ayrı mäsənətlərin təntərəqli musiqi meclislərinin olması gəyd olunur və bəle bir me'lumat da verilir ki, Vavilon e'yanı sayı 150-e gədə olan hanəndə və ifaçılardan ibarət ansambl sahlayırdı" (3.37, s.133).

[43] Alman tədqiqatçısı B. Brəntəs məşhur Baktriya möhürlərini () təhlil edərkən bəle gənaete gelir ki, birinci grup möhürler Məsopotamiyaya (b.ə.e 3400-3000) aiddir. Üçüncü grup isə İndo-İranlıların (Mittani) Yaxın Asiyaya (2800-2400 b.ə.e.) gəlməsilə ələgədarır. Onların Şərgdən (Ğafğaz, Kiçik Asiya ərazilərindən çıxdıqları əhtimal edilir) olduğu göstərilir. (3,93, s.129). Bu fakt gedim Türk tayfalarının gəyd edilən ərazilərdən Asiya və Yaxın Şərgə doğru yayılmasını sübut edir. Onu da hüsusi gəyd edək ki, son onilliklərin tədqiqatında bunun əski, ye'ni gedim Türk tayfalarının Sibir və Şərgi sibirədən cənubə və digər ərazilərə yayılaraq məskunlaşması fərziyyəsi təbliğ olunurdu. Gedim Şərg medeniyyəti tarixinin öyrənilməsi də sübut edir ki, dünya medeniyyətinin bəşiyi və çəşməsi mehz İran-Azərbaycan əraziləri ilə bəğlidir.

Azərbaycan, Urmiya gölünün etrafında mövcud olmuş gədim mədəniyyət ən eski dövrü ehəte edir. Bu da əsas verir ki, dünya mədəniyyət ən eski dövrü ehəte edir. Bu da əsas verir ki, dünya mədəniyyətinin bu mənbədən bəhrələnərək müxtəlif istiqamətlərdə yayılması fikrinə bəraət qazandıraq. Sözsüz ki, belə şəraitdə ən gədim Türk tayfaları öz mədəniyyətlərini bütün ölkələrdə yaymağa müvəffəq olurdular.

[44] Gədim Şumərlilərin yaşadığı ərazidən arheoloji qazıntı vaxtı tapılan və Fransanın Luvr muzeyində saxlanılan gəb, teatr və musiqi sənəti haqqında geniş məlumat verir. Gəbin üzərindəki rəsmdə iki nəfərin oğuması, iki nəfərin də musiqi aləti çalması göstərilir. Digər məlumatlarda Kiş və Ur şəhərindən tapılmış reğs qasıqları (misdən düzəldilmiş lövhələr hər iki tərəfdən ələ yerləşən kiçik ağac bərkidilmiş formada-İ.R.), daha sonra b.ə.e. 2500 il tarixi olan böyük tebil və onun müxtəlif növləri, xüsusən qoşa nağara göstərilmişdir. Musiqi alətlərindən tenburun gədim növlərindən olan "manze"-nin müşayiəti altında ayinlərdə mərasim havaları oğunardı. Eyni zamanda bu alətdən kübar məclislərində və geniş xalq kütləsi arasında istifadə olunardı.

[45] Nəfəsli alətlər arasında gədim nəy daha geniş yayılmış musiqi alətlərindən biridir. Hetta, b.ə.e. III minilliyin ikinci yarısında Gudeyin hökmdarı saraylara səvinc sepelesin dəyə iğamətgahların girişində bu alətin əcazkar səsndən istifadə olunmasını məsləhət görübmüş. Tütek alətindən və onun müxtəlif növlərindən Şumərlilərin böyük məhərrətlə istifadə etməəsi haqqında Ur şəhərində arheoloji qazıntılar zamanı tapılan və tarixi b.ə.e. 2800-ci ilə təsadüf edən gümüş müştüklü tütek hissələri ətraflı məlumat verir. Digər nəfəsli alətlərdən buğ, nəfir, şahnéfir və başğalarından da bu dövrdə istifadə olunması haqqında arheoloji məlumatlarda təsvirlər var. Simli alətlərdən çəng, ud, saz, tenbur, tara oğşar (sində çalınan-İ.R.) və başqa növ alətlər daha çox yayılmışdır. Bismaynda tapılan Şumər vazı üzərində tarixi b.ə.e. 2400 il olan rəsmdə 12 simli çəng alətinin şəkli göstərilir. Daha sonra 4, 7, 14, 21 simli çəng alətlərinin bərelyəf üzərindəki rəsmləri Gəlpinin fikrinə görə səptatonikadan ibarət olan səssırası müğabilində iki və üç oktava hədudunu göstərir (3.124, s.192).

[46] Simlərin sayına görə oktavanı müəyyənleşdiren müşiqişünasların fikrini əsas götürsək, onda oktavada yarımtónlar da daxil olmaqla 12 səsin mövcud olması 12 simli gədim çəng alətində rəallaşmış olur. Belə təgdirde uzun göllü, mizrabla çalınan simli alətlərdə, gədim Şumərlilərin geniş səss diapazonundan istifadə etməəsi həc bir şübhe doğurmur. Göstərilən misallar M. Allahvərdiyevin - "Şumər sənətkarlarının dəyişmələri, dastan söylemələri və buna oğşar musiqi və saz sənəti yarışları (dialoglar) müasir Azərbaycan aşığı dəyişmələrinə bənzeyirmiş... Bu dəyişmədə üç-dörd nəfər iştirak edirmiş. Bundan əlavə, yaradıcılığ yarışmalarında kimin istədadı, zəngin biliyi olsa, o,

ğalib gelirmiş" (2.03, s.16) fikrini tesdiğleyir. Z. Kurtun vèrdiyi me'lumata göre "musiği aletlerinin şerefine ğedim Şumèrde, hetta ğurban kesme merasimi de keçirilerdi. Allahlar özleri ninki musiği heveskarları idiler, onlar èyni zamanda musiğiçiler idiler. Onların meyyetleri arasında høkmen musiğiçiler var idi. Dövlet iyèrarhiyasında musiğiçiler Allahlardan ve høkmdarlardan sonra dayanırdılar" (3.246, s.103).

[47] Z. Kurtun vèrdiyi bu me'lumat Mana, Midiya dövründe muğların adet-en'enesi ile, hemçinin bilavasite Muğ kahinlerinin fealiyyetinde mövcud olan spèsifik cehetlerle tam üst-üste düşür. Ğedim Şumèrliler ile muğlar arasında olan bèle oğşar cehetler bir daha onu gösterir ki, muğların devam ètdirdiyi en'enenin daha ğedim kökleri var. Bu ğebilden olan senedler ğedim Azərbaycan erazisinde yaşayan Türk tayfalarının b.è.e. VI minillikden itibaren Şumèr ve Midiya dövrleri arasında zencirvari eləğelerin olmasına delalet èdir. Bu da bir daha sübut èdir ki, ğedim Şèrgin, ğeniş me'nada götürsek dünyanın musiği ve medeni inkişafının bèşiyi başında mehz Azərbaycan erazisinde yaşayan Türk tayfaları durmuşdur.

[48] Gösterilen misaldan aydın görünür ki, ğedim Şumèrlilerin musiği aletlerine, musiğiçilere çox böyük ğiymet vèrmesi faktı özü o dövr cemiyyetinin en yüksek medeni seviyyeye ğalğmasını sübut èdir. Musiğinin bir cemiyyetde yüksek inkişafı ise o ğalğın felsefi, èstètik dünya ğörüşünün, ehlağì-ètik keyfiyyetlerinin yüksek formasına delalet èdir. Yuğarıdaki fikre beraet ğazandıran R. Ğrubèr yazır: Bize gelib çatan senedlere istinaden demek olur ki, ğedim Misirlilere göre Vaviloniyada (Şumèr-İ.R.) musiği-felsefi ve musiği-nezeri ğörüşleri daha yüksek seviyyede inkişaf ètmışdir-ğörünür, bütün bunlar değig èlmelerin: riyaziyyatın, tibbin, yazının, nitğ medeniyyetinin intènsiv inkişafı ile eləgedar olmuşdur. Musiğinin menimsenilmesi ve ğiymetlendirilmesi astro-kosmik simvollarla götürülürdü. Bu da müğeddes 5 ve 7 reğemleri ile; 5-insan bedeninin hiss orğanlarını ve Saturn, Yupiter, Mars, Mèrkuri, Vènèra planètlerinin, 7 ise müğeddes reğem kimi heftenin yèddi ğünü, hemçinin ğösterilen planètlerle (Güneş ve Ayı elave ètmekle) eləgelendirilirdi. Burada bir ceheti de ğeyd ètmek lazımdır ki, 5 ve 7 reğemeler kimi ğedim insarlarda, tayfalarda 4 reğemi, ünsür ve müğeddes sayılırdı. Gösterilen reğem torpağ, hava, su, ateş; şimal, cenub, herğ, ğerb; yaz, yay, payız, ğış, me'nalarında ğedim dövrlerde çox böyük èhtiramla ğarşılanırdı. Mehz bu anlayış bağımindan Plutarşın ğedim Vavilonluların ilin fesillerini kuarta, kvinta, oktava münasbetleri ile izah ètmelerine beraet ğazandırmag olar."

è' - Yaz - è'		
h - Payız - h	h4	h5
a - Ğış - a		h8
è - Yay - è		

[49] Kurt Zaksın ve Bozènin tedğigatlarına göre bèle izah ğedim Çinlilede de mövcud olmuşdur (3.246, s.94; 3.124, s.195). Şumèr dövrünün musigi medeniyetinin fundamèntal tedğigi sahesinde Kurt Zaksın işi hüsusi ğeyd èdilmelidir. O, 1924-cü ilde Bèrlinde sesin klinopis (kil yazıları) yazılarını tedğig ederek gösterir ki, 57 hécadan ibaret olan ses yazılarının 18-i ayrı-ayrı ses tonlarını (bizim do, rè, mi, fa, sol, lya, si), ğalanları ise iki sesin ve üç sesin èyni vahtda akkord şeklinde götürölmesini gösterir. Seslerin bèle münasibetde ifası onun çeng (Ğrubèr R. ve Kurt zaks onu arfa kimi ğeyd èdir - İ.R.) aletinde müşayietine delalet èdir. K. Zaksın bu tedğigatını orta esr Şerg musigi ses sistèmleri ile (El-Ferabi, İbn Sina, S. Urmevi) müğayise ètsek bir marağlı üzleşmiş olarig. Me'lum, Şerg musigi ses sistèmlerinde bir oktavada (kiçik oktavanın do sesinden birinci oktavanın do notu dahil olmağ şertile) 18 ses olduğunu nezere alsag, bizim ireli sürdüyümüz yeni èlmi-nezeri konsèpsiya, ye'ni "Yunan musigi medeniyeti öz menbeyini, lad ve ses sistèmini ğedim Şergden götürmüşdür" - fikri bir daha özünü bariz şekilde tesbit ètmış olur. Kurt zaksın vèrdiyi izahata göre ğedim Şumèrliler pèntatonikadan da ğeniş istifade ètmışler. Onlar yarımtonun ifasından ardıcıl suretde yan ğedir ve oktava hüdudunda, lakin bütün seslerin olmasına bağmayarağ bësh ses ifa èdirler. Zaksa göre ğedim Şumèrliler aşığıdaki kombinasyalardan ğeniş istifade ètmışler (3.124, s.196).

C	D	È	G	A	C
C	D	È	G	A	C
	D	È	G	A	H
	D	È	Fis	A	H

[50] Şumèr musigi medeniyetini tedğig eden bir çoğ alimler bèle ğenaete gelmişler ki, çeng musigi aletinde ifaçı müğenninnin oğuduğ havaları sadece tekrar ètmir, o èyni zamanda bu havaları iki sesli, üçsesli, kuinta, kvarta, sèkunda, oktava, ikiğaf oktavalardan ibaret akkordların ifası ile daha da zenginleşdirir. Musigi şunaslardan Oppèngèymèr, Ğalpin Şumèr dövrünün ses sırasında IV artırılmış perdenin mövcud olması ferziyyesini ireli sürmüşdür.

[51] Ğedim Şumêrlilerde yêddi delikli nêyden (Îranda heftbend nêy) goşa nêyden gênîş istifade olunmasına, hetta bu nêylerin laboratoriya şeraitinde berpa êdilib tedġiġ olunmasına istinad êden musigişûnaslardan R. Ğrubêr, Ğalpin, Opêngêymêr, K. Şlêzingêr, K. Zaks bêle hêsab êdirler ki, Şumêrliler tekce pêntatonikadan yoh, êyni zamanda yêddi pilleli ses sırasından da gênîş istifade êtmîşler. Bunun rêal şeklini S. Abdullayevanın eserinde (3.13, s.21; 24; 25; 28) nefesli aletlerde elde êdile bilen bütün seslerin cedvelinden daha aydın suretde göre bilerik. Burada musigi aletlerinin ses diapazonu da aydın şekilde görünür. Onu da hûsusi ġeyd êdek ki, arġeoloji ġazıntılar vaġtı Şumêr ve Midiya dövrüne aid tapılan şekiller, nefesli aletler (tûtek, balaban, nêy) bu musigi aletlerinin (ġedim ve müasir) üzerênde mövcud olan deliklerin üst-üst düşdüġünü bir daha gösterir. Êyni zamanda instrumêntal ifaçı kimi onu da tesdiġ êdek ki, dodaġ sıġmaġla ve barmaġların delik üzerinden tam ve yarıaçıġ götürülmesi vasitesi ile yarım tondan kiçik sesleri de bu musigi aletlerinde almaġ mümkündür. Bu, ġedim dövrlerde de (Şumêr ve Midiya) müasir Azerbaycan ve Şerġe meġsus 17 ve 24 perdeli sistêmdaki bütün sesleri almaġ imkanı olduġunu tesdiġ êtmeye bize esas vêrir. Hergah bunu bir fakt kimi ġebul êderikse, onda ġedim Azerbaycan-Türk ladlarının mövcud, onların da ġedim Yunan ve Çin ladlarından daha eski dövrlere aid olmasını bir esas kimi götürmeliyik.

[52] Yuġarıda adları çekilen Ğerb ve Rus alimlerinin fikrine göre, ses sırasında tekce IV artırılmış perde yoh, bir çoġ rengareng ladların alınması imkanı daha çoġ olmuşdur. Bunun da Şumêr-Vavilon musigi medeniyyeti için seciyyevi ceġet olması gösterilir. Daş üzerinde mövcud olan resmlerdeki saz aletinin, ġopuzun, yêk tara benzer sinede çalınan uzun ġollu musigi aletlerinin özü sübut êdir ki, Şumêr dövründe 2, 2, 5 ve 3 oktavalı hüdudda çağlı têġnikasına gênîş imkan olmuşdur. Bu da bize oktava daġilinde yêddi pilleli ses sırasının, êyni zamanda rengareng lad sistêminin mövcud olmasını söylemeye esas vêrir. Ğedim Yunan ladları b.ê.e. IV-V esrlere tesadüf êdirse, bir sıra dünya musigişûnaslarının firine göre ġedim Şerġde pêntatonika b.ê.e. VII-VI esrlerde daġıdaraġ yêddi sesli ladları emele getirmişdir. K. Zaks, Ğalpin ise bu ladların b.ê.e. III minillikde Şumêr dövründe de mövcud olmasını sübut êtmîşler. Ğedim Çin yêddi pilleli ladını (3.124, s.2199 İran Rast-pencgah ve Mahur destgahlarını, ġedim Yunan Lidik ladı ile müġayise êtsek, onlar arasında hêç bir ferġ olmadığını görerik. (Baġ not misalı No: 61)



[53] Bu mığayise özü gösterir ki, gedim Yunan ladlarından ğat-ğat evvel Şergde, İran-Azerbaycan erazilerinde ladlar mövcud olmuşdur.

[54] Nehayet, R. Ğrubër K. Zaksın, Ğalpinin, Oppëngëymërin ve K. Şlëzingërin ahtarışlarının yëkunu kimi yazır: onların tedĝigatları imkan vërir ki, tekce instrumëntal musigiden yoh, hetta Şumër-Vaviloniya musigisinin ĥaraktërik ĥususiyyetleri ha/ĝĝında aşāĝıdaki neticeye gelek: (3.124, s.197).

1) Üçsesden pëntatonikaya (bëşsesliliye) këçid (gedim çeng aletlerinin üç simliden bëş simliye këçmesini gösteren resmlere esasen);

2) Diffërënsial ses sırasında saĥlanılmış bëşsesli, özüne ĥromatik yarımtonların hereketine imkan vërdiyi üçün pëntatonika ses ğatarının mühtelif pillelerden yaranmasına imkan vërir (gedim çinlilerde olduĝu kimi);

3) Bëş seslilikden tëzbir zamanda sëptatonikaya-yëddi sesliliye këçilmesi (nëy aletinin yëddi delikli olmasına esaslanır);

4) İki, iki yarım ve üç oktavadan istifade olunması;

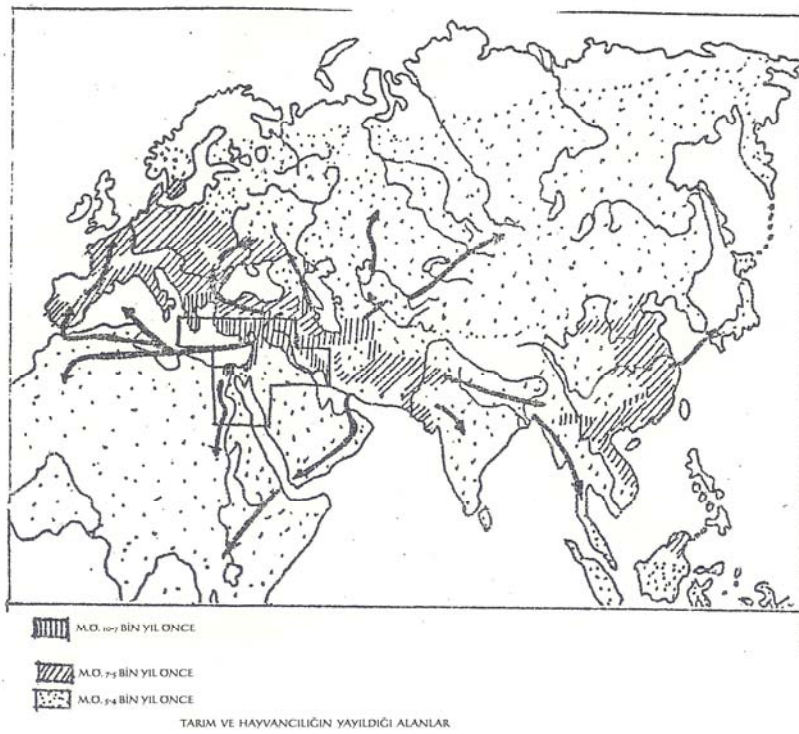
5) İnkişaf ëtmış lad sistëminin mövcud olmasını bütün tedĝigatçılar ĝebul ëdir.

[55] Şumër dövrünün musigi medeniyetinin öyrenilmesi gösterdi ki, Şergin en gedim ve zengin medeni yükseliş mehz gedim Şumërlilerle baĝlıdır. Instrumëntal musiginin zengin ĝaynaĝları not yazı sistëminin mövcud olması, pëntatonikadan sëptatonikaya këçid, rengareng lad sistëminin rëallıĝı, musiginin kosmoĝonik izahlarla inkişafı, hemçinin musigi mekteblerinin labüdlüyü gedim Şumër medeniyetinin böyük inkişaf merhelesini aydınlaşdırdı. Şumër dövrünün musigi nailiyyetlerinin ĝonşu ĥalĝlara yayılması, ĝonşu ölkelerin ĥarici ölkelerle elāĝe saĥlamaĝ üçün gedim Şumër dilinden ĝeniş istifade ëtmesi faktları bir daha sübut ëtdi ki, gedim Şargin intibah

dövrünü mehz Şumër medeniyyeti teşkil etmişdir. Bêle zengin medeni irsden ğıda alan, oun helefi olan Mana, Midiya ğoca Şerĝin musigi senetini daha da inkişaf etdirmişdir.

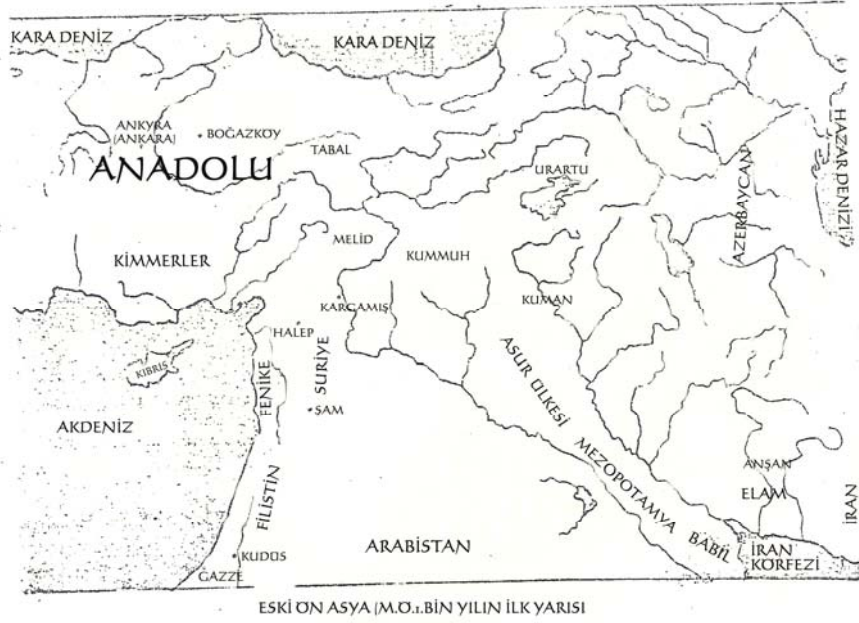
[56] Şumër dövrü ile Midiya (b.è.e. X-IX esrler) dövrü arasındaki müddet erzinde İranda musigi seneti öz inkişaf seviyyesini sahlamaĝa müveffeg olmuşdur. Ariyalıların İrana gelmesinden evvel İranda çeng, nêy, tebil, ud ve başĝa musigi aletlerinden ĝeniş istifade olunması barede mühtelif me'hezlerde me'lumatlar var.⁷ Ğedim yerli ehaliden ĝalmış tesviri eserlerden birine istinaden 26 neferden ibaret bir ansamblın şekli gösterilir. Bunlardan on bir neferi

**Herite 1. Ğedim insanların 10-4 min il evvel
meskunlaşdıği eraziler**

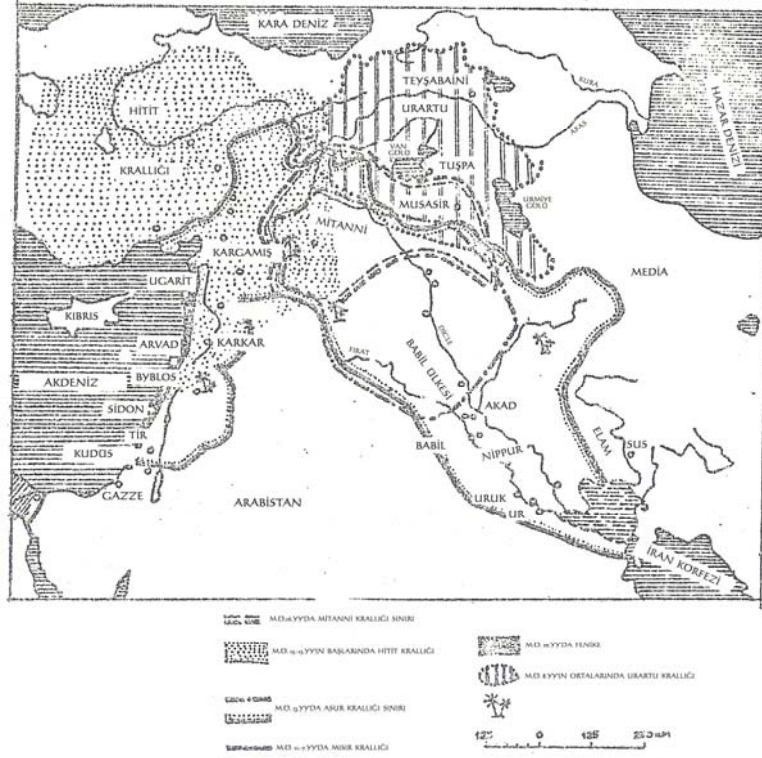


⁷ Ariyalılar İran erazisinde "Avêsta" da verilen me'lumata göre Orta Asiyadan gelmiş ve orada yerli ehali ile ĝarışmıştır.

Harite 2. Gđim řerę medeniyyetinin bęşiyi sayılan eraziler



Harite 3. şumer medeniyyetinin yayıldığı eraziler



Herite 4. Pəntatonizmin yayıldığı ərazilər



mühtəlif aletlərdə çalır (7 nefer çeng, 1 nefer ud, 1 nefer tebil və 2 nefer isə nəy) eyni zamanda 9 nefer, təqribən 6 yaşdan 12 yaşa gədər, uşağ göstərilib və onlara 6 nefer gədin rehberlik edir. Bu hənəndə destesini göstərən şəkildə o dövrdə musiqiçilərin ansambl, orkestr şəklində ifa etməsi sübut olunur ki, bu da musiqinin, sözün esl me'nasında yüksək inkişafını göstərir (I. 17).

MİDİYA DÖVRÜNÜN MUSİQİ MEDENİYYETİ

[57] Bizim ərədan evvel XI-X əsrlərdə İran ərazisində bir neçə dövlət quruluşları var idi. Onların içərisində Cənubi Azərbaycan ərazisindəki Mana dövləti hüsusi olaraq seçilirdi. Mana dövlətinin (b.ə.ev. 828 ci il) şahları siyasətdə aktiv iştirak edirdilər və Assuriyanın, Urartunun və Eləmin mübarizələrinə qoşulurdular-dəyən V.Ğ. Lukonin Hərodota istinad edərək yazır ki, bu ərazidə b.ə.e. VII əsrin ortalarında və ya əhərində Skif tayfaları və onların hakimləri o gəder güdrətlənirlər ki, iyirmi səkkiz il "Asiyanın sahibləri" olmuşlar (3.219, s.11). Skif tayfaları Urmiyə gölünün ətrafına b.ə.ev. VII əsrin 60 cı illərindən həc olmadan gəlmişlər. Skiflərin böyük medəniiyyətə malik olması üzərində hüsusi dayanmağa ehtiyaç yohdur. Çünki bu bərdə arheoloji qazıntılar vaxtı sayıız miqdarda tapılan eşyalar, medəniiyyətə tecessüm etdirən zəngin ekspozatlar var. Tekce onu geyd etmək lazımdır ki, Skif tayfaları, o cümlədən tarixin ayrı-ayrı mərhələlərində Urartu, Assuriya, Bəhtriya, Məsopotamiya və digər dövlətlərlə mübarizə aparan Mana, Midiya və sonrakı İran şahları gələbədən sonra öz medəniiyyətlərini və musiqisini də bu dövlətlərə yayırdılar. Gədim İranlıların tarixi yazılı və medeni abidələrə görə b.ə.ev. 1 minillikdən, Midiya və Pars tayfalarının İran ərazisində yayılması dövründən mə'lumdur-dəyən M.A. Dandamayev geyd edir ki, artıq o dövrlərdə bu tayfalarda inkişaf etmiş medeni en'enələr, sosial institutlar mövcud olmuşdur. "Midiyalılar və Parslar öz yəni vətənlərində məskunlaşarkən artıq öz

üzerlerinde gedim Şumër (Vavilyon) Assuriya, Êlamitlerin ve İranın gerbinde yerleşen yerli ehalilerin medeniyetlerinin müeyyen te'sirini hiss edirdiler" (3.138, s.139). Elbette, Pars tayfalarının ran erazisine b.ê.ev. VI-VII esrlerde gelmesi hağda Avêsta eserinde, gedim Yunan menbelerinde Strabon ve diger tarihçilerin, hemçinin bir sıra alimlerin (3.149; 3.152; 3.153; 3.154; 3.29; 3.30; 3.28; 3.181) eserlerinde me'lumatlar var.

[58] Lakin Midiyalıların gelme tayfa olması hağda hêç bir me'lumat yoğdur. Eksine, gösterilen menbelerde Midiyalılar İranın şimalı gerbinde yerleşaen yerli ehali, ye'ni Azerbaycan-Türk tayfaları (Muğlar ve.s.) ile êyni êtnogên teşkil êtdiyi gösterilir. Bu me'nada M. Dandamayevin te'yini ile razılaşmağ olmaz. Daha sonra ise o, bu hüsusda yazır ki, gedim İran medeniyyeti öz inkişafında çoherli mürekkeb yol keçmişdir. Onun başlanğıç merhelesinde İran, Mana, Kassit ve başğa bedii en'enelerin sintêz şeklinde birleşerek yeni yaranan idêologiyanın (fikrimizçe yeni idêologiya-zerdüşte'limi ile bağılıdır-İ.R.) telebi ve zövğu dururdu. Bêle temel esasında İran halğlarının b.ê.ev. VII ve VI esrin birinci yarısında maddi ve me'nevi medeniyyetinin teşekkülünde esas aparıcı rolü Midiya medeniyyeti oynamışdır (3.138, s.139).

[59] İran erazisinde Urmiye gölü etrafında olan Mana dövleti b.ê.ev. IX esrda Midiya dövletinin ezel-güdrete sayesinde medeni ve iğtisadi mekeze çevrilmişdir. Sözsüz ki, medeni merkeze çevrilen Mana dövletinde musigi seneti da geniş inkişaf êtmışdir. Mana dövleti Assuriya ile Midiya dövletleri arasında yerleşdiyi üçün bu dövletin medeni inkişafı gönşü dövletlêr ile sıh bağılı olmuşdur.

[60] Midiya şahlığı hağğında ilk me'lumatlar b.ê.ev. X-IX esrlere tesadüf êdir.

[61] Yunan tarihçisi Hêrodotun vêrdiyi me'lumata göre Midiya şahlığı altı tayfanı konfêdêrasiya şeklinde özünde birleşdirmişdir (3.27, 3.28; 3.30). Altı iri tayfalardan biri de Mağlar (Muğlar) idi (3.122; 3.153; 3.191). Muğlar Azerbaycanın gedim tayfalarından olub Muğanda yaşamışlar. Bu hağda Erebi coğrafiyaşünası İstêhri (X esr) yazır ki, İranın şimalında Muğanda Muğların yaşadığı çoğlu kendler var (6.09, s.89).

[62] Gedim Yunan tarihçileri ve orta esr me'hezleri gösterir ki, Muğlar İran dövletinde (Sasani şahları dağıl olmağla), hüsusen saraylarda esasen dini ayinlere rehberlik êtmışler. Muğ nümayendelerinin saraylarda çoğ büyük êtimadları var idi. Onların meslehetlerine-ulduzlara bağıb müeyyen fikir söylemeklerine saraylarda şahlar hüsusi êhtiramda yanaşardılar. Muğlar saraylarda ve geniş halğ arasında öz dinlerini tebliğ êder, êlmi bilikler vêrer, musiginin insana te'sirinden etraflı söhbetler açar ve özleri de musigi ile meşğul olardılar. V. Lukonin Muğların - Zerdüşte kahinlerinin

fléytada (nèy-İ.R.) çaldığını gèyd edir (3.219, s.11). Ğedim dövrlerde ifaçılığ seneti ve en'enelerini şerh eden İ.Ezizov yazır ki, Midiyada Suz şəhərində (b.ə.ev. IX-VII esrlər) arfa (çeng-İ.R.) çalan gızın barmaqlarının ğuruluşu... Hemçinin əlmi me'hezler sübut edir ki, bu aletin populyar olmasının hüsusi en'eneleri var (3.37, s.133-1349).

[63] İran hălğlarının musiqi medeniyeti kökü bilavasitə kosmoloji miflər, en'enevi-ritual tecrübəyə, epik-ğehremanlıq en'enelerinə və dini tefekkürə ğöre Hındoavropa, sonra isə Hındoiran (b.ə.ev. II minilliyin I yarısına ğeder) tarixi medeniyetinə yüksəlir. İranın vahid tarixi və medeniyeti dövründə (b.ə.ev. II min. ahırında başa çatmış) neinki musiqili - poetik yaradıcılığın, hemçinin musiqi tecrübəsinin daha sabit formaları yaranmışdır. Gösterilən tarixi dövrlərdə sosial differənsiasiyalar İran hălğlarının ictimai heyatında mürəkkəb prosəslər üçün xarakterik idi. Bu prosəslər musiqi sənətinin normativ-funksional sahələrinin (dini-ritual, saray-təşrifat tentənesi, herbi, hălğ) formalaşmasını təmin etdi. Özünəməhsus en'enələrin, ğayda-ğanunların yaranması, əyni zamanda nezeri və praktiki ğaydaların arasındakı mühtəliflik Professional musiqi məktəblərinin üzə çıxması prosəsləri ilə üst-üstə düşürdü.

[64] Oturağ-ekinçilik ərazilərində yerləşən (Baktriyalıların, Horezmlilərin, Soğdialıların, Parfiyalıların, Midiyalıların, Farsların və. s.) Orta Asiya, Əfğanistan, İran, Azərbaycan, hemçinin Zəğafğaziyanın və Urmiyə ğölünün bir sıra ərazilərində məskunlaşmış İran hălğlarının musiqi medeniyeti öz intensiv inkişafını tapmışdır (3.337, s.201-202).

[65] Köçəri-həyvandarlıq ərazilərində (Skif, Sarmat, Sako-Massaitlər və.s.) məskunlaşmış Avroaziyanın düzənlik, meşəlik və dağ eteklərində müasir Çindən tutmuş Macarıstan, Rumın (tedğığatlar onu İran Skif-Sak-Yuəcşiy sehrası və ya "ğedim İran sehrası" (A.D. Ğraç) adlandırırlar sərhədlərinə ğeder ərazilərdə məskunlaşmış İran hălğlarının musiqi yaradıcılığ sənətlərində, xarakterində və musiqinin onların ictimai heyatında oynadığı rolda ümumi cəhətlə özünü ğösterir (yəne orada).

[66] Dünya musiqi medeniyətinin inkişafında İran hălğlarının, hüsusen də Azərbaycan etnogənində duran tayfaların-Şumər, Midiya musiqi en'enesinin çox böyük rolu olmuşdur. Şumər dövrünün musiqi medeniyətinin təhsili ğösterir ki, ğedim Şərgin Professional musiqi sənətinin bəşiyi başında duran Azərbaycan etnosunun Midiya dövründə musiqi sənətinin inkişafını yəni daha yüksək mərhələyə ucaltması üçün çox böyük en'eneleri var idi. Məhə bu en'enələr üzərində formalaşmış inkişaf edən musiqi sənətimiz bütün dünya musiqi medeniyətinin inkişafı üçün sözün əsl mənasında baza

rolunu oynamışdır. İran ve gedim Şerg musigisinden yazan N. Hekimov geyd edir ki, hele gedimde İran musigi-kosmoloji estetikasının bir esas cehetleri, Zerdüşt teologiyasının müeyyen hissesini teşkil eden musigi tonlarının (sesleri) reğemhendesini intèrpretasiyası bir çox halğlar tarafından gèbul olunmuşdur. Bilavasite gedim Baktriya (bizim fikrimizce bu Şumèr dövrü ve İran, Azərbaycan erazisinden Baktriyaya keçmiş? - İ.R.) dünya görüşü, musigi tecrübesi esasında 12 perdeli Çin musigi skalası Lyuy (K. Zaks) yaranmışdır.

[67] Bu bahışda Pifağor, Êmpèdokl, Dèmokrati, Platon (Eflatun) ve başga Yunan müdrikleri İranda (Azərbaycanda-İ.R.) tarihi me'hezler esasında Muğların dinini öyrenmekle tanış olmuşlar. Hüsusen Pifağor yèddi il erzinde mistèriyalari (İsokrat) yahşı bilen kahinlerden (Zerdüşt-İ.R.) reğamlerin nezeriyyesini, musigi ve başga èlmleri (Yamblih) öyrenmişdir (3.337, s.309). İran halğlarının medeniyyetinin şimal erazilere yayılaraq Fin-Uğor Ural-Altay, Türk-Mongollar arasında bu en'enelerin èyni zamanda Şamanları linguistika bakımından tehsil ederek onların Türk-Mongol, hüsusen de Fin-Uğor dillerinde dastan söyleyen ve şair kimi çıışlarında mövcud olan tèrminlerin gedim İran halğları en'enesinden (Azərbaycan-Türk tayfaları-İ.R.) götürüldüğü şeksizdir (yène orada).

[68] Midiya dövrünün musigisinden danışırken dövrün tanınmış musigiçilerinin de adını geyd etmek yerine düşerdi. Dövrünün mütefekkeri, şair-mügenni, Zerdüştün-Avèstanın 17 gati eserinin müellifi Bèndua, meşhur Atsamaza, Sirdon ve Çandala, musigiçi Parsonda, Midiya şah sarayının mügenni ve musigi ifaçısı Anğars ve meşhur Skif mütefekkerlerinden Abaris, Skila, Toksarisi ve Anağarsisi göstere bilerik (3.337, s.203).

[69] Midiya musigi en'enesinde vokal-instrumental yaradıcılığı ile sıh bağı olan aşig musigi en'enesi (ğosan-ozan-İ.R.) da mövcud olmuşdur. Vokal instrumental musigi en'enesinde Kamanlı aletlerden istifade olunması (b.è.ev. IV esrin birinci yarısı) faktı N. Hekimov tarafından tesdiğ edilib (yène orada).

[70] Midiya şahlığında saray en'eneleri ile bağı professional musigi, şifahi musigi, heremhane en'enesi ile ilgili reğsler, ifaçılığ seneti geniş inkişaf etmişdir.

[71] Midiya dövrünün reğslerini iki gruba bölmek olar: 1) Şah heremhanasında gadın reğsleri (Professional reğs mektebidir): 2) Herbi-ritual en'ene ile bağı kişi reğsleri. N. Damaskin yazır ki, Midiya şahı Astiağ reğslerden ve musigidən hüsusi zövg alardı. Reğsleri kifarada (çeng-İ.R.) çalan ifaçı gızlar müşayiet edirdi. Reğgaseler ise şahın heremhanada olan meşugeleri idi (3.210, s.223). Bir sıra senedlerden me'lumdur

ki, Midiya şahları herbi yürüşlere çıxarken hüsusi tebilçileri, musiqiçi destesini reğgas ve reğgaseleri özleri ile aparardılar. Ekser hallarda bu musiqiçilərə rehberlik edən Muğlar olmuşdur. Herbi yürüşlərdə Muğlar ordunu həm psiholoji cəhətdən döyüşə hazırlayır, həm də musiqi ifadəliliyi meharetləri ilə onlarda ruh yüksəkliyi oyadırdılar.

[72] Muğların musiqi ilə əlaqəsinə işarə edən Nizami Gencevinin "Mügenni, gedim bir hava çal, Muğlar kimi bir Muğan havası çal" - sözlərinə əlavə olaraq deyək ki, G. Gəsimov da bu məsələni işıqlandıraraq K.A. İnostransəvə istinadən yazır: "Çal o mövcud havanı - dəyə musiqiçidən həmişəkdir. Zerdüştlərində olan o havanı (məlodiya-K.İ.). çal" (3.190, s.28). Müəllif əsərin başqa bir yerində göstərir ki, Azərbaycanlıların dini ənənələrində reğs və mahnı oğunuşunu Ereb mənəbləri təsdiq edir. Belezurinin verdiyi mə'lumata görə Həlifə Ömerin dövründə Həzrətin başçılığı etdiyi ordu Azərbaycana daxil olandan sonra o, Azərbaycanlılarla atəşgədənə dağıdılması və Şiz şəhərinin əhalisinin öz bayramlarında evvələr olduğu kimi "Zefi" reğslərini açıq şəkildə ifadə etməsi haqqda sülh müqaviləsi bağlamışdır. Orta əsrlərdə Azərbaycanda dini ritualların mahnı və reğslərlə müşayiət olunması Zerdüştlərindən, təlimindən gəldiyini göstərir. Bəle güman etmək olar ki, Zerdüştlərindən hələlik həfzində yalnız dini yox, həmçinin dünyəvi xarakterdə olan mahnı və məlodiylar da saxlanılmışdır (3.190, s.37).

[73] "Mağlar" kimdir? Məgəlesində professor A. Şükürov çox geniş təhsil əsasında Muğların pəşəsindən, gedim tariximizdə tutduqları mövqeyini antik Yunan tarixçilərinə istinadən gözəl şərh edərək: "... Mağlar Allahların məydana gəlməsi və mahiyyəti haqqında müzakirələr keçirirdilər. Onlar odu, toprağı və soyu Allah hesab edirdilər... Etdəlik haqqında əsərlər tərtib edir, iki ilkin həyir və şərh güvvelərə inanırdılar. Mağlar gızıl və digər bəzək şeyləri gəzdirmirdilər, onların patları ağappağ olurdu... Mağların fəaliyyəti Zerdüştdən min illər əvvəlki dövrü əhatə edir. Baş mağ Zerdüştlər isə mağların min illər boyu toplandıqlarından çox şey gətirmiş, bunu yaratdığı dinində - "Avəsta" da əks etdirmişdir (2.77, s.8).

[74] Zerdüştlərin həlalı olması haqqda bir çox tarixçilərin tədqiqat əsərləri var. Bu əsərlərdə üç fikir əsas gətirilir: Birincilər onun Azərbaycanlı, digəri Orta Asiyalı, üçüncülər isə İranın şimali-şərqindən olmasını gəyd edirlər. Bu haqqda ətraflı gəydlər vermək araşdırdığımız növbənin xaricində olduğu üçün onu qısa həlulə şəkildə şərh edirik.

[75] Orta əsr Ereb müəlliflərindən Belezuri (6.09) yazır ki, zerdüştlərin dediyinə görə Zerdüştlər Urmiyə şəhərindəndir. İbn Hərdad bəy (6.10) isə göstərir ki, "Zerdüştlər

şeheri" Nêriz şəhərinin 14 fersahlığında, Selmas şəhərinin isə 6 fersahlığında yerləşmişdir. Başğa Ereblər müəllifləri (6.11; 6.12) də Zərdüştün Urmıye şəhərindən və Cənubi Azərbaycanın başğa yerlərindən olduğunu göstərmişlər.

[76] Mə'lum olduğu kimi hətta zərdüştliyi rəsmi dövlət dini elan edən Sasanilər hakimiyyəti zamanı belə, əsas atəşgədə Atrapatənin paytaxtında idi-dəyən fəlsəfə elmləri doktoru A. Şükürovun və G. Abdullazadənin (2.78, s.29) fikrinə əlavə olaraq gəyd edək ki, Ehemənilər dövründə də bu din dövlət səviyyəsində yayılmışdır.

[77] Diogenə görə, Zərdüşt ulduza inanmış, bu fikirle Harmador da razılaşır. Aristotəl "Fəlsəfə haqqında" əsərinin birinci kitabında Mağların Misirlilərdən gədim olduğunu və onların iki ilkin həyir və şər güvvələrə inandıklarını göstərir (2.78, s.6).

[78] Yuxarıda göstərilən faktlara əlavə edək ki, İran və Ereblər müəlliflərindən İbn Əlfəhih, Mə'sudi, Həməze İsfəhani, Yağut Cəmevi, Əbulfəda da Zərdüştü Azərbaycanlı, xüsusən də Urbmiyəni onun doğum yeri bilmişlər.

[79] Zərdüştün "Avəsta" əsərinin tədqiqatçısı kimi tanınmış alim G. Kendli çox geniş və ciddi təhlillərdən sonra yazır ki, "Zərdüşt" dastanına görə Zərdüşt otuz yaşına kimi öz yurdunda, doğulduğu yerdə çalışmış, 30 yaşına çatdıqda könüllü İran toprağını istəmişdir"... Şəhristanı yazır ki, "Zərdüşt Azərbaycan dağlarının birində ayrıca bir otlə sahlənilən ineyin südü ilə dolanırdı". Cəfər Sadiği gəyd edir ki, mən pəyğəmərim, Bə'zilərini onu dövrəsinə topladılar. Bə'zilərini də ona qarşı çıxıdılar"... sözünü davam etdirən G. Kendli göstərir ki, həmin rəvayətlərə görə Zərdüşt bu illərdə Azərbaycanda geniş fəaliyyət göstərmiş, dostlar toplamış, sürgün edilmişdir... dostana görə o bir nəçə kişi və gəhumları olan gədinlərlə İrana sarı üz gəymüşdür (2.19(b), s.18). Dəğiği və Firdovsinin yazılarını dəyərli adlandıran alim yazır ki, "Şəhnəmə"də Zərdüşt Bəlhi (İran və onun ətrafı-İ.R.) başğa bir ölkədən gəlir. Sonra isə Məhəmməd Cavad Məşkureyə, İbrahim Purdavuda, Strabona istinad edilərək Ablan, Aran, Azərbaycanın İrandan fərg etməsi gəlir. Sonra isə Məhəmməd Cavad Məşkureyə, İbrahim Purdavuda, Strabona istinad edilərək Ablan, Aran, Azərbaycanın İrandan fərg etməsi göstərilir. Zərdüşt dininin yayılma ərazisi şərh olunarkən deyilir: "Ərcəsib Türküstan və Çinə hakim idi. O, Əfrasiyənin gərdəşi oğlu Hunlardan idi. İranla çin arasındakı geniş torpaqlarda Türklərdən başğa Keşənilər, Gərlüglər və Həlləkələr də yaşayırdılar. Bunların ən güclüsü və sayça çoxu Türklər idilər.

[80] Çində hakim olan Türklərin Bəlhi və onun ətrafındakı mövğəyini din gəruyub sahlayırdı. Bu dinlə Türklərin dinləri bir idi (2.19(b), s.23). Zərdüştü təkəcə dini idəologiya yaradıcısı kimi gəbul etmək onun şəxsiyyətinə və Şərgdəki nüfuzuna vərilen

giymeti kiçiltmek demək olardı. "Allah'ın yüz bir adı" siyahısının əsasında düzəldilmiş cedvelde... "Allah" kəlməsi və onun belə mücərrəd anlamı yohdur - deyən B. Şefizadə yazır ki, buna görə də onu dini kitab adlandırmayanlar haqlıdır. Zerdüştdindardar yoh, nehenk, bir dünyevi konspəsiyanın müəllifi olan filosofdur. O, dünyada ilk dəfə dünyanın işıq başlanğıcı (əmanasiya) və hər şeyin-bütün yaranmışların tərkibində, batinində od (ənərji) olduğunu (sonralar Həraklitin odu) irəli sürmüşdür. "Gatlar"ın müğəddimesi isə dua deyil, bir filosofun yanar düşüncəsinin acılı-şirinli ətiraflarıdır (2.81, s.8). A. Gurbanmemmedov bu fikri təsdiq edərək yazır ki, "Gat"ın müəllifi özünü "mantran" yəni şair, me'nevi cəhətdən zəngin müğənni adlandırır. O, özünə pəyğəmbər deməmişdir. Feqət bir dəfə özünü "Allah əlçisi" seçilmiş adlandırmışdır (3.202, s.252).

[81] Ateşperestliğin ən mühüm müğəddes ocaqlarından biri olan Ateşgeşəsb Azərbaycanda Gezen (Şiz, Marağa ilə Zəncan arasında) şəhərində olmuşdur (2.65, s.10). Zerdüştdinində Urmiyə gölünün müğəddes göl hesab edilməsi də mehz yuğarıda gəyd olunan faktları sübut edir. Tərihi sənədlərdən me'lum olduğu kimi Zerdüştdözünü "dərviş" (gedim Midiyada ona "driğu" deyilərdi) adlandırdı. Onu da gəyd edək ki, Massagətləri də çox vaxt "derbik" yağıd "drebis" adlandırmışlar, çünki onlar dərviş papağı gezdirmişlər. Gədim Yunan tarihçilərindən Əvripid (b.ə.ev. V esr) və Strabon da bu hağda me'lumatlar verir. Strabon Sakların keçirdiği bayramlarda "skif gəyimlərindən" hüsusi olaraq danışır. Bu gəyimlər də dərviş gəyimlərindən esla seçilmirdi (3.275, s.177-178).

[82] İran mənələrində göstərilir ki, Zerdüştdkahinləri əsasən Muğlardan ibarət olmuş və onlar halğ arasında, hüsusi də saraylarda böyük nüfuza malik idilər. İran şahları tacgeyma mərəsimi zamanı Medinədən piyada Azergeşəsb atəşgedesində gəlmişlər (2.65, s.10).

[83] Gəyd edilən misallardan belə gənəetə gəlmək olar ki, Zerdüştdkahinləri (Muğlar) İranın kim tərəfindən idarə olunmasından asılı olmayaraq, həmçinin formalaşmış saray musiqisinin özü göstərir ki, padşahların şərəfinə və ayrı-ayrı hadisələrlə əlaqədar musiqilərin behlənməsi və mövcud olması tam gənunauyğun olmuşdur. Tərihin [...] [...]lərində saray musiqiçilərinin yaratdığı ahənglər, [...] [...] muğam sənəti vasitəsi ilə bizə gəlib çatmışdır. [...]larda və digər hadisələrlə əlaqədar Muğların yaratdığı "Muğan" havaları da başqa musiqi janrları ilə birlikdə Midiya dövlətinin ələ keçirdiyi ərazilərə yayılmağa başlayır.

[84] Bizim ərədan əvvəl VII esrdə Midiya şahlığı artıq gedim Şərgin ən güclü dövlətlərindən biri idi. Onun mərkəzi Ekbatan (indiki Həmədan) şəhəri olmuşdur.

[87] Midiyanın zebtinden sonra Pars tayfalarında sinfi bölgüler prosesi baş verir ve İran tayfalarının ittifağı güclendikçe onlar guldarlıq dövletine çevrilirdiler. Evveller paytahtları Pasargad ve Pərsəpol, Tehti-Cemşid olan Ehemənilər dövləti öz paytahtlarını Ekbatan şəhərinə keçirirler. Kir atlı dəstə və piyada qoşundan ibarət böyük hərbi güvə yaratmağa müvəffəq oldu. Başqa bir mənbədə Eheməni ordusunun hətta filləri olduğu təsdiq olunur (3.339, s.89) və Mə'sudiyə istinadən gəyd edilir ki, tarixin sonrakı mərhələsində Sasənilər hökmdarı Həsrəv Pərvizin ordusunda 1000 ağ rəngli fil var idi (yəne orada).

[88] Ehemənilə dövrünün musiqi mədəniyyəti haqqında İran alimləri R. Həliqi, M. Bərkəşli, E. Şə'bani və başqaları əldə lazımı sənədlərin olmamasını gəyd edərək öz əsərlərində feqət Kuruşun (Kir) hərbi yürüşü haqqında Hərodota istinadən bu fikri şərh edilər. Onu da gəyd edək ki, M. Bərkəşli, E. Şə'bani dini ayinlə əlaqədar çekdikləri misalı tam aydın izah etmək iqtidarında deyillər. Bunun şərhini keçmiş Sovət tədqiqatçılarının verdiyi mə'lumatlar əsasında daha ətraflı təhlil etmək, Ehemənilər dövrünün böyük musiqi mədəniyyəti haqqında daha geniş mə'lumat veririk.

[89] Akademik B.Ğ. Gəfurov yazır ki, "İrənin Ehemənilər mədəniyyətini İran dövlətinin siyasi və iqtisadi həyatında feal iştirak edən mühtəlif həlplərin mədəni nailiyyətləri yaratmışdır. Bu mə'nada Zəgəfgəziyə, Orta Asiya, onun şimalındakı səhralıqlardan çıxmış həlqlər və tayfalar hüsusiylə böyük rol oynamışlar (3.118, s.5). Məkedoniyalı İskəndər ə.ev. 330-cü ildə Eheməni ordusunu məğlub edərkən onun Parmənyon adlı serkerdesi 329 nəfər qadın musiqiçini əsir sahlamışdır. Bu misiqiçilər Eheməni sülaləsinin son padşahı olan III Daranın saray musiqiçiləri idi (1.17). Bu dövrdə bərbət, nəy, çəng, rubab, tebil, kus, dəray, sinc, dohul (def) zərb alətləri: şəypur, kəranəy, şahnefir, surna və başqa alətlərdən geniş istifadə edilirdi. Ehemənilər dövrünün musiqiçidən çox az mə'lumat gəlmişdir-dəyən V. Vinogradov gəyd edir ki, buna bəlməyərəg, bu sənədlər lazımı nəticəyə gəlməyə imkan verir, artıq o vaxt tarixin sonrakı mərhələlərində inkişaf edən musiqinin əsas istiqamətləri aydın nəzərə çarpır. Bu istiqamətlər musiqinin mühtəlif saray, hərbi, ən'ənevə, kütləvi həlq və Professional-saray növlərini özündə cəmləşdirirdi. Başqa həlqlərdə olduğu kimi, ümumiyyətlə musiqi üçün tarixin gədim dövrlərində kütləvi həlq musiqisi əsas hələlədici əhəmiyyət kəsb edirdi. İlk milli bedii ən'ənənin əsasında yaranan klassik Professional musiqinin kökünün daşıyıcısı və yaradıcısı həlqdır...

[90] Kənd və şəhər əhalisinin içərisindən öz işinin ustaları olan daha hazırlıqlı və istə'dadlı sənətkarlar irəli çıxardı: həlq bəstəkarları, ifaçılar, müğənnilər, rəgğaslar, dastan söyləyənlər və.s. Azərbaycan aşığılarının kənd, hənəndələrinin isə şəhərdə öz janr

ve ifa üsul-terzlerini yaratmaları halğ-professional senetini cilalayrdı. Onlar saray Professional musigisine de öz tesirini göstermeye bilmezdi. Çünkü, onun kadr ehtiyatları halğ senetinin en parlağ nümayendelerini hesabına artırdı. Bize Ehemeni ve sonraki dövrlerin tanınmış musigiçilerinin adları gelib çatmışdır. Onların, demek olar ki, hamısı saraylarda toplanmışdır, lakin bunların ekseriyyeti kübar ailesin mensub deyildiler. Ona göre de kübar cemiyetinde formalaşmış saray musigisi, klasik en'ene, halğ-professional musigine garşı goyula bilmezdi.

[91] Elbette, saray mühiti, meişet, zövgler müsigde öz eksini tapırdı. Buranın öz bedii normativleri yığcamlaşır ve inkişaf edirdi. Biz saray-professional musigi en'enesini yüksek giymetlendirir, onda milli medeniyetin nailiyyetlerinin görürük (3.105, s.16-17).

[92] Gëdim Yunan tarihçisi Geznufine (b.ë.ev. IV esr) istinad eden A. Recebov yazır ki, Farslar (İranlılar) musigi sahesinde çoğ inkişaf etmişler. Onların her bir merasim tentenesi üçün hüsusi mahnıları var ve burada daha çoğ yayılmış mahnılar pehlevanlar ve gehremanlar hağğındadır. Onların bilavasite şenlik meclisleri ve öz eskerleri üçün yaradılmış mahnıları var... Mahnı onlarda bir növ başğa tayfalara cavabdır... (3.283, s.42).

[93] Mühtelif me'hezlerde Ehemeni dövrü hağğında vërilmiş me'lumatlardan bu dövr İranda böyük musigi medeniyeti olması açığ-aşkar görünür. Lakin, bu medeniyeti gëdim Midiyadan ehz edib inkişaf ëtdiren tayfa nümayendeleri barede hëç bir söz deyilmese de Muğ tayfalarının nümayendeleri hağğında aşağıda deyilmiş bir fikirle her şey öz yerini alır.

[94] Muğ tayfaları hağğında yazmışdığ ki, onlar bütün dövrlerde (Sasaniler de dahil olmağla) İran şahlarının saraylarında, goşunlarda ve geniş halğ kütlesi arasında böyük nüfuza malik olmuş ve başğa sahelerle yanaşı, musigi senetinde de hüsusi meharetləri olmuşdur.

[95] Mehz onların simasında uzun bir dövr erzinde İran musigi medeniyeti neinki tenezzüle uğramamış, hetta yüksek seviyyede inkişaf ëtdirilmişdir. Göstereceyimiz misaldan bu mesele bir daha aydın nezere çarpır.

[96] Tarihçiler ve şerğşünas alimler Ehemenilerin od, ateş, Allahı olan Hörmüz, Ahura Mezda dinine ë'tigad ëtdiklerini göstermişler. Bu barede V.Ğ. Lukonin yazır ki, İran tayfalarının Allahları Ahura mezdadan aşağı tutulurdu, lakin Mağlar Ehemeni sarayının kahinleri oldular, ancağ bele sinkrëtizasiya Ehemenilerin gelecek dininin müveffeğiyetini te'min ëde bilerdi (3.219, s.94).

[97] İran alimlerinden M. Berkêşli ve E. Şe'bani Hêrodota istinad êderek yazırlar ki, "İranlıların Allah yolunda ğurban kesmek üçün sallaĝhanaları ve ateşgahları yohdur ve ğebirlerin üzerine şerab sepmirler. Lakin dini başçıların biri bu merasimde dini mahnı oħuyur" (5.11, s.2).

[98] M. Berkêşli ise ğeyd êdir ki, "İranlılar Allaha ve s. müğeddeslere nezir ve ğurban vêrmek üçün müğeddes od yandırmır ve ğebirlere şereb sepmirler, amma bir ruhani ayaĝa ĝalħıb, dini mahnı oħuyur..." (5.13, s.1). Burada her iki müellif ruhaninin kim olduĝunu ve İranlı sözünü açmır, eksine hemişe olduĝu kimi ümumileşdirilmiş şekilde vêrir.

[99] Bu meseleni V.Ĝ. Lukonin (hemçinin başĝa alimler) hêrodota istinaden bêle şerh êdirler: "Farslarda Allahlara ğurban kesme merasimi aşıĝdaki kimi kêçirilir; ğurban kesmek üçün onlar ateşgah ĝurmır ve od yandırmırlar; ğebirlere şereb sepmir; flêytada (nêy-İ.R.) çalmırlar... sonra iştirak êden Maĝ öz Allahlarının yaranması haĝında dini (müğeddes) mahnı oħuyur. Maĝsız ğurbankesme Farslarda adet dêyil..." (3.129, s.95-96).

[100] Mê'marlıĝda ve tesviri incesenetde Ehemeni dini ê'tiĝadı midiya şahlarının "dên Mazdêsn" (hormüz) te'liĝatı ile bitişik, elaĝedar, hemçinin Midiyalılar ve Parsların ĝalg dini, İran ê'tiĝadının ĝedim nûmuneleri vêrilmişdir.

[101] Dêyildiği kimi bu ê'tiĝadların Allahları İran, Ehemeni dövründe Midiya incesenetinde olduĝu kimi, bazı vaħtlar teĝriben, be'zen de tam deĝiĝ êyni ile tesvir olunardı (3.219, s.99). Gösterilen misallardan aydın olur ki, şerh olunan dövrde hakimiyetde Pars tayfalarının nûmayendeleri olmasına baħmayaraĝ, incesenetin, dini ê'tiĝadın, nûcum êmlinin, musiginin inkişafında Muĝ tayfalarının çoħ büyük rolü olmuşdur. Mübalîĝe êtmeden dêye bilerik ki, ĝedim medeniyetin inkişafını te'min êden aparıcı güvve de mehz Muĝlar idi.

[102] Ehemeniler dövründe Midiyadan miras ĝalmış en'enelerden biri de herbi yürüş zamanı musigiden ĝeniş istifade olunmasıdır. Ğedim döyüşçüler vuruşlardan ĝabaĝ büyük ve küçük tebillerin, nefesli aletlerin, şêypur, şahnefir, keranêy, surna (ĝura zurna) kimi aletlerin merdlik aşıl原因 musigi neĝmelerinin ifasına hazırlıĝ meşĝleri kêçirirdiler. Bêle meşĝler döyüşçüleri me'navi cehetden hazırlayır, onlarda metinlik, mübarizlik hisslerini yükseldirdi. Uzaĝ mesafelere yürüşlere çıħan orduların hele ĝedim dövrlerden özleri ile develerin, fillerin üstünde büyük tebiller ve bir sıra musigiçiler,

müğenniler götürmesi tarihi r allıdır. "Kuruşun⁸ h ususiyyetleri" kitabının m uelli i Ksen fona (X NOPHON) istinad  den M. Berk şli, yazır ki, "Kuruş (Kir) Asur  oşununa hücum  derken öz adetine göre bir mahnı o uma a ba layar ve bütün  oşun da onu tekrar o uyardı. G ce yarısı  urultulu sesler ba lanandan sonra Kir  oşun ba cısını  a ırıp b le ferman v rerdi. Eger düşmen  oşunu ya ınla sa m haribe mahnısını o uyaca am ve bizim  oşunumuz da dayanmadan mene mahnı ile v rsinler" (5.13, s.1).

[103] Mahnı  urtardı dan sonra  oşun metin adımlarla yola düşür. Kir  oşunun düzgün hareketi    n emr  dir ki, ş ypurlar  alınsın.

[104] E. Şe'bani de öz növbesinde Ksen fona istinad  dererek yazır ki, Ehemeni dövründe İranlılar istihet saatlarını bir n v musigiden istifade  dererek k  irirdiler. Yunan tarihçisi Atını (ATH N S) ise   yd  dir ki, onlar m hri an (payız, mehsul bayramı) ş nliklerinde  al ı ılar ve  anendeler müeyyen programla bu meclisde iştirak  dirdiler. Bundan elave ş hlar ve emirle m haribeden sonra b y k ş nlikler d zeldirdiler ki, onlar da musigisiz k  mezdi (5.11, s.3).

[105]  edim dövr tarihçilerin v rdiyi me'lumatlara göre Kir  .e. [...] K  ik Asiyayı tutara  Lidiya d vletini özüne tab   dir. Lidiyanın sahilllerinde y rle en Yunan dövletinin ş herleri de [...] olur. Sonra o, herbi gücünü artırmış me sedile Baktriyayı, So diyanı ve Harezmi de tutur. Lakin keskin m  avimet gösteren Orta Asiya Türk tayfaları Kiri  .e. 529-cu ilde d y şde  ld r rl r. Onun evezine ş h k rs s ne  al an oğlu Kambiz atasının siyasetini devam  direrek  .e. 526- i ilde Misiri özüne tab   dir. Nubiyaya hücum va tı Kambiz  şidir ki, İranda Mu  tayfalarının nümayendesi olan  aumata üsyan  aldırıp hakimiyyeti ele k  irib.

[106]  radan evvel V esrin ortalarından ba lamı  bizim esre g der Ehemeni dövleti zeiflemeye başlayır ve  .e. 480-479- u illerde Dariyanın oğlu Kserks Yunanların  syanlarını yatırmağa çalışsa da buna m veff   ola bilmir.  le o dövrden Yunanlar eks hücuma k  irler ve nehayet  .e. 330- u ilde Mak doniyalı İskender evvel İranın payta tı olan Suz ş herini ve esas iri medeni merkezleri olan Te ti-Cem idi,  kbatanı ele k  irdikden sonra bütöv İran d vletine hakim olur.

⁸ Ehemeni padşahı

3. MAKËDONİYALI İSKENDERİN İRAN VE AZERBAJCANDA

HAKİMİYYETİ İLLERİNDE AZERBAJCANIN MUSİĞİ

MEDENİYYETİ

[107] Miladdan evvel IV esrin sonlarında Ehemniler impèriyası dahili çekişmelerin, mübarizelerin ve Һaricden olan güclü herbi tezyigler neticesinde süguta doğru gëdirdi. Bundan istifade èden Makëdoniyalı İskender è.e. 334-cü ilde Kìçik Asiya erazisine dahil olur ve bir nêçe il gëden müharibeden sonra Kìçik Asiyayı, Felestini ve Misiri èle këçirir. Ehemeni impèriyasına tabè olan bu erazilere yiyelenen Makëdoniyalı İskender güvvesini Toplayarağ Ehemnilerin üstüne İrana yürüş edir. "Azerbaycan Tarihi" kitabının birinci cildinde Ehemnilerin İskendere ğarşı mübarizesi hağğında fikrimizce marağlı bir yazı gëtdiyi üçün onu olduğı kimi vèririk: "Ehemeni şahı III. Dara Makëdoniyalı İskenderle müharibe ètmek üçün öz dövletinin bütün eyaletlerinden güvveler toplamışdı. Onların sırasına... seçme ğoşunlar hèsab èdilen Midiya desteleri de dahil idi. İran ordusunda Azerbaycanın cenub vilayetlerinin hakimi, Ehemeni satrapı Atropatın komandanlığı ile Midiyalılardan teşkil olunmuş bir korpus var idi. Miladdan evvel 331-ci ilde baş vèrmış Ğavğamël (Assuriyada) döyüşünden ğabağ Atropat, Daranın gönderdiyi süvari keşfiyyat destesine komandanlığ èdirdi. Döyüş zamanı Midiyalılar Ehemeni ğoşonlarının sağ cinahında dururdular. Miladın II esrinde yaşamış Yunan tarihçisi Flavi Arrianın yazdığına göre "Midiyalılarla birlikde Kadusiler, Ablanlar ve Sakëzinler var idi". Döyüş zamanı Albanlar başğaları ile birlikde "İskenderin özünün ve çar destesinin ğarşısına" çıxarılmışdılar. Kadusiler gözel dağ ğoşunları kimi şöhet ğazanmışdılar. Miladın XII esrinde yaşamış Yunan tarihçisi Èvstafi, antik müelliflerin me'lumatına esaslanarağ yazır ki, Kadusiler ğayalar üzerinde böyük çeviklikle gezen, yaylardan e'la o... atandırlar... ve ğayalığ yèrlerdeki döyüşlerde piyadalar süvarilerden geri ğalmazdılar."

[108] Strabon da onların en yağşı nize atan adlandırır (2.04, s.556-57). Bèle güclü müğavinnete bağmayarağ, böyük herbi güvveye malik olan İskender Ehemeni ordusuna ğalib gelerek bütün İranı ve Azerbaycanı özüne tabè ètdi.

[109] Arhèoloğ alim M. Hüseynovun Berde yağnılığında aşkar ètdiyi üzerinde çeng çalan musigiçinin eksi olan sağsı ğab ğırıntıları, ğadın bilezikleri ve s. eşyalar da Yunanlıların Azerbaycanda olmasını sübut edir. Tarihi senedlerden me'lumdur ki, İskender İrana ve Azerbaycana sahib olduğı dövrlerde bu erazilerde èmlin mühtelif saheleri üzre mövcud olan kitablari Yunan dilinde tercüme ètdirmişdir. Èyni zamanda, öz antik medeniyyeti ile meşhur olmuş Yunan musigisi, edebiyatından teatrlaşdırılmış

sehneler ve s. feth olunmuş erazilerde yayılmağa başlayır. Şerg medeniyyetinin zengin çeşidlerini, musigi senetini gören İskender bu medeni nailiyyetleri de öz ölkesinde yaymağ üçün hüsusi musigiçi destelerini, alimlerini Yunanıstana göndertdirirdi. Tarihi me'lumatlara göre İskenderin sarayında Şerg gadınlarından ibaret hüsusi heremhanası da var idi. Şerg medeniyyeti ile antik Yunan medeniyyetin: sıh helgelerle bağlamağ meğsed ile o, öz goşun başçılarını Şerg gadınları ile evlendirerek galğışlayırdı. "İskender Şerg e'yanlarına heyirhah münasibet eylediğini göstermek üçün çox vaht meclislere zengin Midiya paltarında gələrdi. O, öz goşun başçıları ile yerli e'yanlar arasında nikah elagelerinin yaradılmasına kömek edirdi.

[110] ... Atropata böyük reğbet besleyen İskender bir müddet onu öz yanından burahmadı. Meşhur Suz tenteneleri zamanı Atropat öz gızını, impəriyanın birinci adamı, Makëdoniyalı süvarilerinin başçısı, İskenderin en yakın silahdaşı olan Përdikkiye vèrerek, onunla göhum oldu. İskender Midiyaya gələrken Atropat, çarın yaşın adamları ile birlikde onun şerefine teşkil olunmuş şenliklerde iştirak etmişdi.

[111] Bèle bir şeraitde Midiya dövləti berpa edildi. Bu dövlət tarixde Midiya-Atropatën ve ya Atropatën adı ile me'lumdur. O, tegríben miladdan evvel 150-ci ile geder mövcud olmuşdur (2.04, s.58).

[112] Yunan ordusu ile beraber antik medeniyyetin, o cümleden musigi senetinin Azərbaycan erazisinde yayılması Şerg musigi nezeri fikrini yënimerhelesi kimi giymetlendirilmelidir. Orta esr musigi risalelerinin böyük ekseriyyetinde musiginin, musigi aletlerinin bir çoxunun yaranması gedim Yunan tarihçileri (Pifağor, Erestun ve s.) ile ilgili olması da bu me'neada tesadüfù haraktër daşımırdı. Çünkü Yunanlar İrani feth etse de, yuğarıdaki misallardan görünür ki, onlar Azərbaycanda Atropatın simasında özünə arha, silahdaş tapdığı üçün bütün bayram şenliklerinde, saray meclislerinde, hetta elmi-fikir, felsefi görüşlerin inkişafında Şerg medeniyyeti ile antik medeni nailiyyetlerin sintëzine öz müsbat te'sirini göstermişdir.

[113] Nizami Gencevinin "İskendername" eserinde İskenderin adil hökmdar olması, onun yèddi filosofla görüş sehnesi, Pifağorun ve Erestunun musigi senetinin ve emlinin inkişafında rolunu hüsusi geleme alması da Yunan medeni en'enelerinin Azərbaycanda yayılması ile bağlı olmuşdur. Tarihi senedlerden me'lumdur ki, İskenderin b.ë.evvel 323-cü ilde ölümünden sonra feth olunmuş erazilerde Selevkiler, Erşakiler, Atropatën ve s. Dövlətlər yarandığdan sonra da Yunan medeni nailiyyetleri bu dövrelerde esas aparıcı alimlerden idi. İran menbelerinin birinde yazılır: "İskender hökumeti dağıldığdan sonra İranda bir növ hanlıqlar hökumeti yarandıki, 500 il davam

ètdi. Yunan medeniyyeti ve en'eneleri hökm èden Eşkan (Erşakiler-İ.R.) padşahlarının saraylarında Eşil ve Uripidin pyèsleri ve Yunan musigisi deb oldu" (1.17).

[114] Gösterilen menbede İran musigisi bèlelikle rövneğden düşür. Nèçe esrden sonra ye'ni Sasaniler sülalesinin ahırında ve Meniler dini yaradılardan sonra onlar çoğ mahir ressam, müğenni ve bestekarlar olduğıları üçün İran musigisi dirçelmeye başlayır. Sonralar Manilerin felsefi-fikirleri ile birlikde mahnıları da bir terefdən Uzağ Şerğ, o biri terefdən Avropanın cenubuna ve sonradan Lankuk, Burkuni ve Rèyn çayının sahilleri boyu yayıldı" - fikrinin şerhinde be'zi ceheetleri açıqlamağ lüzumundayığ. İran (bura Azərbaycan da dahildir-İ.R.) musigisinin rövneğden düşmesi fikrimizce esassızdır. Çünkü Şerğ musigi medeniyyeti, hüsusen de Azərbaycan (bağ evvelki fesillere) musigisinin çoğ böyük, gedim en'eneleri az bir müddet erzinde rövneğden düşə bilmezdi. Musigi tarihinin bu dövrü tedğigatçılar terefinden yahşı öyrenilmediyi üçün onu bu şekilde şerh etmək düz deyil. Bizim şəhsi arhivimizde toplanılmış senedler sübut edir ki, mehe bu dövrdə Azərbaycan ve İran musigisi nisbeten Avropa oriyəntasiyalı yəni inkişaf merhelesinə gedə gəyir. Şerğ musigisinin lad esası tətərhod, pəntərhod ve s. musigi nezeri tefekkürünün yaranıb inkişaf etməsi istigameti müşahidə olunur.⁹ Mani dininin yaranmasından sonar Şerğ musigisinin Avropa ölkələrinə yayılması faktı da bizim tedğigatın neticələrini tesdiğ edir. Ğ. Ğasimovun gedim Misirlilərin revayetine göre "musiginin kosmoloji hadisə olması" - ferziyyesi keçmiş Sovyet alimlərindən R. Ğrubər ve başğalarına esaslansa da, artığ bunun daha gedim köklərə özü də Azərbaycan erazisi ilə bağli olması sübuta yətiriləndən sonra gəyd etməliyik ki, bu kimi revayətlə yəne də Yunanlıların altına yazılıb.

[115] "Pifağorun keşf etdiyi tonlar - meğamlar göyün yəddi planətinə uyğun idi... "Do" - Yupiter - Zirefken meğamına, "Rè" - Saturn - Rehavi, "Mi" - Ay - Neva, "Fa" - Mèrkuri - Buselik, "sol" - Vènèra - Rast, "Lya" - Güneş - İrağ, nəhayət "Si" - Mars - Uşağ meğamlarına uyğun gəlirdi" (3.190, s.18). Orta esr musigi risalelərində buna aid çoğlu misallar getirmək olar. Lakin gəyd edək ki, bütün bunlar Yunan əlmi nailiyyətlərinin güclü tə'sir etməklə yanaşı, Şerğ musigisinin özünəməhsus lad hüsusiyyətlərini gəbul etməsi hağğında da me'lumatlar verir, hətta gedim Yunan ladlarının təhlilində "Miksolidik" ladın Şerğ adlı lad ilə müğayisesi göstərilir. İskənderin dövründə keçirilən saray musigi yığıncağları hağğında N. Gencevinin verdiyi etəflı me'lumatlar musigi ladlarından, musiginin emosional tə'sirindən, herbi,

⁹ Bu problem geniş, həm də mövzu həcində olduğı üçün onu gələcək tedğigat eserində "Azərbaycan musigi tarihi" kitabında şerh etməyi nəzərdə tutmuşuğ.

ov, lirik, reğs musigilerinden, instrumantal musigi aletlerinden, rud, tenbur, çeng, nøy... mügenni senetinden gedim havalardan danışır.

Herite 6. Êllin dövründe Şerg medeniyyetinin yayıldığı eraziler



[116] Tedğigatlar gösterir ki, İskender ve ondan sonraki dövrlerde İran ve Azərbaycan erazilerinde musiginin inkişafında Muğların rolu ve en'eneleri de büyük ehemmiyet kesb etmişdir. Bu illerde musigi heyatın bütün sahelerinde özünü gösterirdi. Musigi senetinin peşekar (saray en'enesi) ve folklor saheleri üzre inkişafı sübut edir ki, Şergin medeni nailiyyetleri öz mahiyyetini neinki itirmemiş, hetta onun tereğgisine imkan vermişdir.

AZERBAJCANIN SASANİLER HAKİMİYYETİ DÖVRÜNDE MUSİĞİ MEDENİYYETİ

[117] Bizim ərânın III esrinde İranın cenubi ğerbinde yükselen üsyan neticesinde İran hakimiyyetine 224-cü ilde Sasaniler sülalesinin esasını goyan Erdeşir Papakan çıhır. Erdeşir vahtı ile elden çıhmış erazileri müharibeler neticesinde ğeri ğaytardığdan sonra ğüclü hakimyyet yaratmağa nail olur ve Rim impəriyasına ğarşı mübarizeni davam etdirir. Onun oğlu I Şapur (241-272) Rimlerle müharibede Aralığ denizi sahillerine çıhır, sonradan ise Albaniya ve Zağafğaziyanı öz hakimiyyetine tabê etdirir. Sasaniler hakimiyyetinin Şimali Azərbaycanın işğalından ğabağ III-V esrlerde Albaniyanın erazisi müasir Azərbaycanın erazisi hududlarındaidi. Paytahtı Ğebele olan Albaniyanın IV esrde hökmdarı Urnayr başda olmağla bir ilde sakini Hristianlığ dinini ğebul etdi. Hristianlığ dini nisbeten Albaniyanın şimal ve Arsağ (indiki Ğarabağ) vilayetlerinde yayıla bildi. Buna bağmayarağ Arsağın dağlığ hissesine aħışıb gelen Êrmeniler bu torpağlarda öz mövğelerini möhkemletmeye çalışırdılar.

[118] Atropatên Sasaniler dövlətinin mühüm eyaletlerinden sayıldığı üçün Tavrêş (Təbriz) şəhəri də əsas şəhərlərdən biri hesab edilirdi. Sasaniler Atropatənin əsas hakim dini sayılan "Zərdüş" dinini dövlət dini elan etdilər. Zərdüş kahinləri Sasaniler dövründə dövlətdə böyük rol oynayırdılar. Kahinlərin ihtiyarında külli Muğlarda torpaq var idi, onlar mehkəmələrdə hakim vəzifəsi ifa etdirdilər; Atropatənin Ğazaka şəhərindəki atəşperestlərin me'bedi yəne də baş me'bed hesab edilirdi (2.04, s.94). "Zərdüş" dini eləyhdarları öz dini etiqadını, hərəkətini yaradaraq onu Zərdüş kahinlərinə qarşı qoymağa müvəffəq oldular. Bu dini 215-ci ildə Məsopotamiyada anadan olmuş Mani yaratdığı üçün o, Manihəyçilik adı ilə adlandırıldı.

[119] V esrin 80-ci illərində fəodal istismarına qarşı ğalğan Mezdekilər hərəkətinin başında Mezdek dururdu. Mezdekilər hərəkəti on illərlə davam etdiyi üçün kütləvi xarakter daşıyırdı və böyük ǵalg kütləsini ehəte etirdi. Bu hərəkət ǵalg içində öz ezəmeti ilə ələ böyük nüfuz ǵazanmışdır ki, sonrakı illərdə "Mezdek" adında mahnılar, dastanlar və muğamlar yaranmağa başladı. Orta esr muğam cedvəllərində "Mezdekani" adında muğam şö'besi də olmuşdur.

[120] Tədgigatlar göstərir ki, musiqi alimləri ən ğedim muğamları Ğosrov Pərvizin sarayında ifa edilən senet nümunələri bilir. Muğamlar arasında "Mezdekani"nin labüdlüyü ilk muğam nümunəsinin hələ V esrdə Azərbaycanda mövcud olmasını göstərir.

[121] Sasaniler dövləti (226-651) 425 il hakimiyyət dövründə Şərgdə incəsənətin inkişafına çox böyük təkan vermişdir. Dünyanın bir çox ölkələrindən ən yaxşı ǵanəndə və ifaçıları öz saraylarına toplamağa müvəffəq olan Sasanilər, İran ərəzində musiqinin yenidən dirçəlib yüksək formada tərəǵği etməsinə nail oldular. Sasanilər dövrünün musiqi həyatı haǵğında külli miǵdarda mənbələr hamısı sübut edir ki, İslam dininin İrana yayılmasından əvvəl İran ərəzində yaşayan ǵalğların, xüsusilə Azərbaycanın çox böyük musiqi sənəti var idi.

[122] E. Salibi (961-1038) təsdiq edir ki, Behram Kur (430-438) Hindistandan 400 musiqiçi, rəǵğas, kukla tamaşası göstərən aktyorları İrana də'vət edib, öz sarayında onlara yer vermişdir. H. İsfahani (X esr) isə Hindistandan gətirilən musiqiçilərin sayının iki min olduğunu göstərir. N. Gencevi isə Behram Kurun başǵa ölkələrdən altı min musiqiçi, rəǵğas və s. İrana gətirdiyini ğəyd edir.

[123] Bundan başǵa Ərəb və İran tarixçilərindən İbn Mukaffa (721-757) İbn Kutaybə (888-959), el Həmədəni (969-1007), İbn Kifti (1172-1248) və onlarca başǵaları Sasanilər dövrünün zəngin musiqi ən'ənəsindən həber vermişlər, əlavə

Firdovsi, Nizami Gencevi, Manuahri, Ferrui, nsri, Emir osrov kimi sz ustadları da bu dvr z eserlerinde geniş eks tdirmişler. Gösterilen menbelerde osrov Pervizin sarayında tanınmış musigi ifaçılarından Barbed (be'zi menbelerde Pehlepat, Fehlabad, Fehlabaz verilir-İ.R.), Serkēř Nekisa, Azadve engi, Serkab, Fitne , Robust (son  adı N. Nēğmatov ve Y. Malsēv ekir - İ.R.), Bamşad, Ramtin, ise Nevagerin adları ekilmekle yanaşı onların senetkarlığı da şerh dilir.

[124] İlk (ęedim) menbeler gösterdiyi kimi-dēyen A.Recebov yazır ki, "o dövrde neinki solo oğumağ, ēyni zamanda or mahnıları ve grup şeklinde oynanılan rağsler de mövcud idi. stnlk teşkil den tek seslilikle beraber, instrumēntal janrlarda oğsesliliyin ēlēmēntar formları da istifade dilirdi. Bu dövrde mrekkēb ifa tēhnikasına, susi rēpērtuarı virtuozcasına bilen Profēssional instrumēntal ve anende musigiçiler ireli ışarağ ictimai mvęē daşıyrdılar. Bēle [...] [...] pēřekarlar ktlevi bayramlarda, saray şenliklerinde az ışışları ile geniş alę kütlesine idmet dirdiler.

[125] Ona göre de dēye bilerik ki, o dövrün vokal ve instrumēntal musigisi İrandilli alęların daha ęedim musigi medeniyyeti en'eneleri esasında yaranmışdır..." (3.281, s.44). Bu fikri A. Kristēnsēn bēle şerh dir. "řerę musigisi ęedim ve essaslı kke malikdir. eliflerin saraylarında seslenen Ereb musigisini (yazıda Fars verilir-İ.R.) musigiçileri yaratmış ve inkişaf tdirmişler... (yēne orada, s.42).

[126] osrov Pervizin musigiçileri içerisinde Barbedin adı ve seneti susi olarağ hallandırılır. Buna göre de bir sıra alimler onu idēallařdıraraę musigi senetinde mövcud rēal hadiseni onun [...] [...] çalışırlar. N. Nēğmatov ve Y. Maltsev hağlı [...] [...] ki, İranın ve Orta Asıyanın İslamdan evvelki dövrünün musigi medeniyyetini tehlil den bir sıra alimler sehven berbet musigi aletinin adının meşhur ifaçının adı ile bağlı olduğunu gösterirler. Sonra A. Rudeki (X esr)nin eserine istinaden dēyilir ki, o z ęesidesinde yazır ki, Berbet musigi aletinin İsa pēyęember keşf dib (3.260, s.11-12). Onu susi olarağ ęēyd dek ki, Midiya ve řumēr dövrünün musigi medeniyyetinin öyrenilmesi sübut dir ki, hele o dövrde berbet musigi aletine oğşar musigi aleti mövcud olmuşdur. Barbedin esl adı-Falahbad Mervazi (Merv şeherinden olan Falahbad) dir. Menbeler gösterir ki, Barbed 7 "osrovani"nin¹⁰, 30 lehnin ve 360 mahnının müellifidir. "osrovani"ler ayrı-ayrılığda her biri silsile şeklinde olduğu n müasir "Destgah" janrına oğşayırmış. Barbedin bestelediği 360 mahnı ilin her günü n nezerde

¹⁰ A. Recebov ve bařęaları. 7 osrovani Barbede, "Daretl-Maarifde" ise 7 osrovani Nekisaya aid dilir.

tutulubmuş. Onun aynı zamanda ilin 12 ayını gösteren musığı silsileleri (dövrleri) olubmuş.

[127] N. Nəğmatov ve Y. Maltsevın dediyine göre Barbedin bestelediği 12 dövr ilin 12 ayına, aynı zamanda 12 bürcə göre uyğunlaşdırılmışdır. Bəle ki, her dövr astronomik təgvime uyğun ciddi şəkildə ifa olunarmış. A. Recebov isə Həsrov Pervizin adları çəkilen məşhur musiqiçilərinin yaratdığı mahnıları göstərərək yazır: "Rzağuluhan Hidayete görə "Caməderon"ı ("Patlar yırtmağ") Nekisa Çengi yaratmışdır. O, bu havanı ələ ustalıqla çalarmış ki, dinleyicilər əktaz vəziyyətinə düşüb patlarılarını çıxarmışlar. Nizami Genceviyə, Menuçəhriyə, Ünsüriyə, Ferruhiyə, Ezrakiyə, Emir Həsrova görə "Novruz", "Perdəi-Rast"¹¹, "Rahi-Uşşag", "Perdəi-Yağub" eserlərini Nekisa yaratmışdır.

[128] Serkəş isə "Varşan", "Səsem", "Serkəş", "Kesra", "Serendaz", "Şadverd", "Şişem", "Ləyli" mahnılarının müəllifidir. Bura Menuçəhri Demğaninin aşağıdakı bəyti verilmişdir ki, fikrimizcə bu da bizim ireli sürdüyümüz ferziyəni təsdiq edir. Eks təgdirde Ləyli, Serkəş ladlarının mövcudluğu ilə rastlaşmış olarığ.

Yəki Nəy ber serə Kesra dovom nəy ber serə Şişem,

Sə digər perdəyi Serkəş çaharom perdəyi Ləyli.

Bir nəy Kesra çaldı ikincisi - Şişem,

Biri üçü Serkəş perdesinde, dördüncü isə Ləyli perdesinde

[129] Azadver Çengi (592-649/650) tarihçi Beyhakiyə görə "Hərasanlı gədinin (Azadve-İ.R.) oğumağda və çeng çalmağda bərabəri yoh idi. Dəyilene görə o, bir nəçəə mahnının da müəllifidir, əyni zamanda gədinlardan ibarət çeng çalan ansamblın rehberi olmuşdur" (3.281, s.46-489).

[130] N. Gencevi 30 lehnin adını "Həsrov və Şirin" poemasında çəkir. Onlar bunlardır: "Gencə bad averd", "Arayəşə Hərhid", "Araməşə can", "Nuşin Badə", "Novruzə kəy Həsrevi", "Sebz ender Sebz", "Tehtə Erdeşir", "Dəl engizan", "Həsrovani", "Çekavek", "Moşkdanəyə Nimruz", "Caməderan", "Roşen çərağ",

¹¹ Perdəyi Rast", "Rahi Uşşag"ı A. Recebov da lad kimi verir. Fikrimizcə əyni dövrdə başqa-başqa şairlərin "lad" təmrinini iki mühtəlif adla "perde", "rah" kimi adlandırması məntiqi bəhimdən özünü doğrultmur. Hem de adları gəyd olunan "Rahi Uşşag" və s. eserlər kimi verilir. "Lad" ses sıra anlamında olduğu üçün onu eser kimi ifa etmək olmaz. Bu mə'nada "Yağut perdesi" (ince zərif, gəulağa hoş gələn tonallıq, ses yüksəkliyi, Rast perdesi Rastın ifa edildiyi ses yüksəkliyi kimi başa düşülməlidir - İ.R.) Digər tərəfdən də "Yad" təmrini nəzeri məfhum olduğu üçün onu şairlərin bu bəhimdən təhlil etməyinə lüzum yohdur. Fikrimizcə hər iki halda göstərilən ses yüksəkliyində eserin (musiqi janrının) ifası nəzerde tutulur.

"Şebdiz", "Kebz deri", "Servestanê mah", "Şadrevan", "Mirvarid", "Palizban", "Sebz Bahar", "Baği siyavuşan", "Rahê Göl", "Şad-bad", "Gencê Suhtë", "Novruzê Bozork", "Novruzê Kuçek", "Der gemê Gülzar", "Gülnuş", "Zirefken", "Nehoft".

[131] Salibinin vèrdiyi me'lumata göre Barbed Hösra v Pervizin sarayında ilk defe "Yezdan Aferid" (Allah yaradan), "Pertön Ferhar" ve "Sebe endersebz" mahnılarını ifa edib. Bir çoğ muğamların yaranmasını Barbede aid edirler. E. Şe'bani bu hüsüsda yazır ki, "Tedğigatçıların be'zilerinin fikrince İran muğamlarını Barbed yaradıb. Lakin bu fikir düzgün deyil. Barbed onları yalnız tek milleşdirmeye cehd etmişdir" (5.11, s.6).

[132] Biz de E.Şe'baninin fikri ile şerikik. Bunun tesdiği kimi "Ferhengê Pehlevid" V esre aid verilmiş mahnılardan: "Mezdek manih" (Mezdek hağğında mahnı), "Kiristani Muğan" (Muğların ağısı), "Mezdekani" ve s. gösterek. Verilen mahnılar o dövrün muğam senetini eks etdiren musigi senet nümuneleridir. Misallardan aydın görünür ki, bunlar bilavasite Azerbaycan-Türk musigi senet nümuneleri ile bağlıdır.

[133] S. Nefisinin "Sasani medeniyyeti tarihi" eserinde sasaniler hakimiyeti dövründe mövcud olan diger ahenglerin de adı çekilir. Bu ehengler içerisinde bu gün de muğam destgahları arasında adlarına rast geldiyimiz be'zi şö'be ve guşelerle üz-üze geldiyimiz üçün onları olduğı kimi veririk.

[134] Aine Cemşid, Arayışe Hürşid, Azedver, Erçene, Eşkenê, Efserbahar, Efsersekezi, Enkebin, Oreng, Bahezzer, Badê Novruz, Badêh, Badê Rozenê, Baği Siyavuşan, Bağê Şehriyar, Bağê Şirin, Bestê Bêskene, Bendi Şehriyar, Buselik, Bahar Bêskened, Behmencene, Parizban, Perdêye Hürram, Perdêyi Zenbur, Pêykê Gord, Tehtë Erdeşir, Tehtë Tağdis, Tekav, Tizi Rast, Têy Kelenç, Çouberan, Çeğanê Çekavek, Çegek, Cığgêye Kavus, Harken, Hösrov, Hösrovani, Homa Hösrov, Derğem, Dêlengizan, Denê, Dêyrsal, Difreşş, Rahê-Roh, Rast, Ramêşecan, Ramêşê-har, Rahê Göl, Rahê Maverâ-ün nehriyê Rehavi, Rouşen Çerağ, Rahê Camêderan, Zağ, Zengâne, Zirefkend, Zire Bozorgan, Zire Hord, Zire Geyseran, Sazkeri, Sazê Novruz, Sayêgah, Sêpahan, Sêpehbodan, Seta, Serendaz, Serkêş, Servê Bostan, Sorudê Pars, Servo Sêpah, Servê Seta, Servestan, Servê Sehiy, Siyavuşan, Sisem, Sivartir, Şaverd, Şahi, Şebab, Şebê Ferruh, Şenceh, Şeker Noin, Şehr-rud, Şeysem, İrağ, Uşşag, Gonçê, Ferruh ruz, Galus, Goflê Rumi, Geyseran, Kasê Keri, Kêy Hösrevi, Kinê İrec, Kinê Siyavuş, Gazzenê, Göl (Gül) Gülzar, Gencê Bad, Gencê Firidun, Gencê Kariban, Gencê Gab, Maderê Rouşenan, Madêh, Mah-ber Kuhan, Mervayê Nik, Moşkdanê, Moşkmali, Moş guyê, Mutêyê zal, Mehribani, Mehriğani Bozorg, Mehriğani Hord, Mehriğani, Omi ber

serè Behar, Nazè Novruz, Nağusi, Neħçirğan, neva, Novbahari, Novruz Hara, Novruz Hordək, Novruzè Kèygubad, Nuş, Nuşin Badè, Nuşin Lebinan, Nehavendi, Nèy Ber serè Kesra, Nèy Ber serè Behar, Nèy ber serè Şişem, Nim Rast, Nimruz, Heft Genc. Sasaniler dövründe istifadə olunan musiqi eserlerindendir." (5.11, s.7).¹²

[135] Sasaniler dövrünün musiqi sehnelerini canlı şəkildə eks ètdiren orta esr miniatür resm eserleri mövcuddur. Müteħessislərin fikrinə bunların içində ən dəyərli və bəhımlısı XVI esr Tebriz miniatür məktəbinin layiqli təmsilçisi Mirze Eli olmuşdur. Onun 1522-1545-ci illərdə Firdosinin "Şəhname", 1539-1543-cü illərdə isə N. Gencevinin "Həmse" əsərinə çəkdiğı miniatür resm əsərlərində Həsrov Pervizin sarayında kəcirilən musiqili səhnələr təcəssüm ètdirilir. Eyni zamanda orta esrlər Azərbaycan miniatür sənətinin tədğığatçısı kimi tanınmış görkəmli alim K. Kerimovun "Azərbaycan miniatürləri" əsərində Şah saray və ziyafətlərində musiqi alətlərində çalan ifaçıların rəsmləri göstərilmişdir.

[136] Bir sıra dünya alimlərinin fikrinə görə muğam dəstgahları bir janr kimi Həsrov Pervizin dövründə formalaşmışdır. Dəstgahların formalaşmasında əsas rolu 'Həsrovani'lər aynamışdır. Həsrovanilər hağında Kèy Kavus (X. esr), İbn Sina, Məhəmməd Tebrizi (XVII esr), Ğ.Ç.Farmər, A. Kristənsən, K. A. İnostransəv, V. A. Èbərman, È. È. Bèrtèlès, Ğ. Həsımov, A. Recebov, A. B. Cumayèv, M. Berkəşli və s. alimlər geniş mə'lumat vèrmışlər. Her şeydən əvvəl ğèyd ètmək istedik ki, "Həsrovani"lər Sasanilər şahının şe'nine yazılmış musiqi əsəridir. Orta esrlərdə Həsrov Pervizin şe'nine dèyilmiş mədhlə müəyyən tēmatik mövzulara həsr olunduğı üç ün "Həsrovani"nin içərisində silsilə şəklində bir nəçə "mahnı" cəmleşmişdir. Orta esr müəlliflərinin, o cümlədən A. Recebovun fikrinə görə "Həsrovani" yèddi "mahnıdan" ibarət idi. Bizim tədğığatlar göstərir ki, əgər "Həsrovani"nin tēmatik məzmunu ğəhremanlığ üzrə ğurulmuşdusa, onda, mədh dèyən musiqiçi o ğünkü "Həsrovani"ni Həsrov Pervizin şüaətindən, ğəhremanlığından, Şəbdizin (onun atı-İ.R.) mēpəretindən və s. mövzulardan bəhs èdən sözlər əsasında oħuyardı. "Həsrovani" məhəbbət [...]suna həsr èdilseydi, onda Şirinin ğözəlliyi, məhəbbəti, Həsrov Pervizin sēdāğəti və s. tē'rif èdilərdi.¹³ Bütün bu mədhlə ayrı-ayrı "mahnılardan" ibarət olduğı üçün onlar mühtəlif

¹² Rah-sanballı ağır hava, muğam (2.16, s.231) Rahè Ğol, Perdèyi Zenbur, Perdèyi Hurrem, Rahè Məvəraun nəhriyè Rehavi və s. lad yoh, mahnılardır. Bu da bizim fikrimizi təsdiğ edir (bəh sonrakı fəsillərə). Ğara həriflərlə seçilən havalar müasir zamanda ifa èdilən muğamlar (şə'be və ğuşə) kimi dövrümüze ğelib çatmışdır.

¹³ S. Nəfisnin "Müntəhabi Ğabusname" Təhran 1320, s.217-221; È.È. Bèrtəlsin təcümesi ilə Ğabusname ikinci cən M., 1958, s.203, 2005 də dəstgah yoh, dastan vèrilib.

ses yüksekliklerinden gurulardı. Oğunan "mahnlılar"ın lad guruluşları kuarta, kvinta, be'zi hallarda ise sêksta intêrvalı hüdudunda olardı. Bu havaların silsile şeklinde ifa êdilmesi destgah janrının mēydana çılmasına zemin yaratmışdır. Kēy Kavus "Ġobusname"de yazır ki, ".... musigide usta ve hal ehli olanlar bu senetde müeyyen ğayda düzeltmişler: evvelce "Ĥosrovani" destgahını çalarlar-bu şah meclisleri üçün düzelmiştir. Ondan sonra ağır hava gelir.

[137] Bu havalarda avazla oğumağ olur, onlara "rah" adı vêrmışler. Bu rahlar göcaların ve ağır tebietli adamların ruhuna yahın olar... Sonra... yüngül sepkide yazılmış şê'rlere havalar düzeltidiler ve onları "hefif" adlandirdılar ki, her ağır "rah"dan sonra bir yüngül "hefif" çalınsin. Dêdiler: "Ġay he çağlı meclisinde hem göcalara, hem de cavanlara bir şey nesib olsun". Sonra uşağlar, ğadınlar ve zerifğalbin kişiler behresiz ğalmasın dêye, teraneler yaranmağa başlandı. Odur ki, terane vezninden daha ince ve ruh oğşayan aheng yoğdur". Müellif sonradan bu misigi janrlarını êmosional te'sir bahımından izah êtmek üçün yazır: "Hansı meclisde otursan, fikir vêr. Dinleyiciler ğırmızı üz ve pörtmüş olsalar, ekseren bemde çal, sarı üz ve solğun olsalar, zile kêç, ğarayanız, arığ ve göyermiş kimi görünseler orta perdeye vur, ağbeniz, şişman ve terleyen olsa, beme tut, çünkü Rum alimleri ve musigi müteğessisleri bu seneti dörd cür tebietli adamlar üçün yaratdıkları kimi, bu dörd perdeni¹⁴ de hemin dörd cür tebietli adamlar üçün düzeltmişler" (2.16, s.165-166).

[138] Eger bu şerhi daha konkrêt şekilde ğoysağ müeyyen bir dövr erzinde yaranmış destgah janrı aşığıdaki kimi olar.

[139] Ĥosrovani (destgah) = Ĥosrvani (Mayê) + rah + hefif + terane gösterilen bu strukturda müasir destgah guruluşunun esas prensiplerinden biri-dinleyiçinin psiholoji ğavrama ğabiliyyeti nezere alınmışdır. Bu da destgahda istifade êdilen musigi janrlarının ğaraktêr ve êmosional te'sir dairesinin kontrast zeminde gurulmasıdır.

[140] İbn Sina "Ĥosrovani"ni "ğedim lehn" (elhan el-ğedimat) adlandırır ve yazır ki, "Bütün ğedim lehnle-el Ĥosrovaniyat ve elfarsiyat birleşmiş (beraber) ritm (el-ika el-muvassad) esasında gurulmuşdur (3.148, s.143).

[141] A. Recebov ise orta esr müellifleri olan Cahize, Mes'udiye, İbn Ĥordadbeye, İbn Kiftiye istinad êdereki yazır ki, silsile mahnılarının yaranması mühtelif hadiselerle bağılıdır. Ĥorasan ve Maverannehr ehalisinin (bura Azerbaycan Türkleri de dağılır - İ.R.) bêle silsile mahnıları olub. Fars dilli ğalğların yaradıcılığının mehsulu ve Sasani

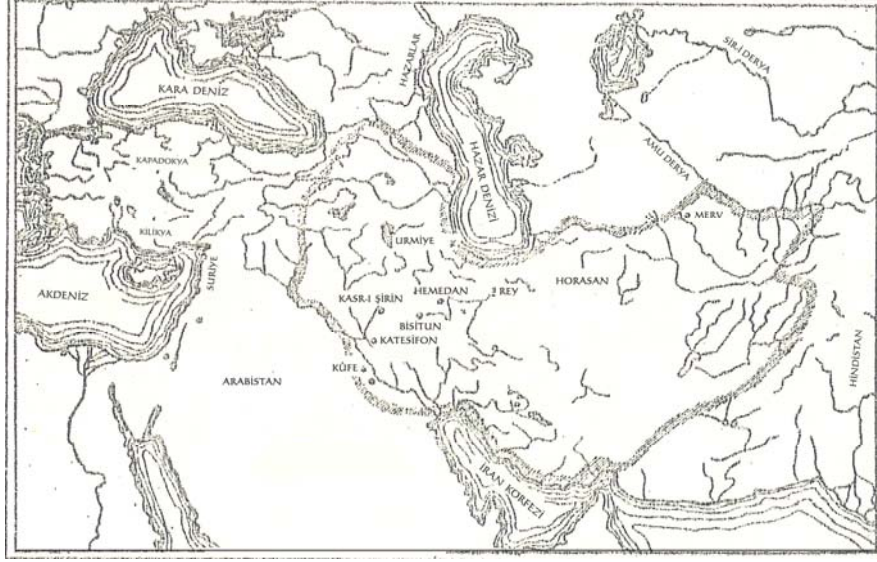
¹⁴ Perdenin-lad, yoğsa perdebend ye'ni musigi aletinin ğolunda bağlanmış ve ses yüksekliyini gösteren bağı olmasına irelideki fesile bağı. Burada perdebend ses yüksekliyiine işaredir.

şahı Hösrov Pervize hesr olunmuş "Hösrovaniyat" yèddi hisseden ibaretdir. Sonradan Ereblər onu "Tarik ül-mulukiye" (Şah usulu) adlandırmışlar. "Hösrovaniyyete" aşağıdakı mahnılar daxil idi: "Gencè Erus" (gelinin dövləti), "Gencè ğav" (inek dövləti), "Gencè badaverd" (ebedi dövlət), "Gencè sahtè" (möhkəm dövlət), "Gencè suhte" (yanmış dövlət), "Gencè Firidun" (Firidun dövləti), "Gencè Karman" (Valèhèdnèi dövlət?), "Hösrovaniyyat"ın tərkibinə daxil olan mah mövzu idəya, şe'r ğuruluşunun vezni ve ritmi ilə bir-biridən ayrılırlar, (3.283, s.42-43).

[142] A. Recebovun "Hösrovani"ni tekce Fars dilli ğalğlara şamil etməsi ilə razılaşmağ çetindir. Tarihi fəsilde İran ərəzisinin ekse vilayətlərində Azərbaycan-Türklerinin yaşaması faktı, Erdebildə Hösrov Pervizin yay iğamətgahında "Hösrovani" və s. əsərlərin səslənməsi, Ğ. Ğasimovun və Ə. Bərtəlsin bu sahədə yazıları, nəhayət müasir və orta əsr Azərbaycandan muğam sənəti ən'ənələrində Hösrovaninin mövcud olması dəlilləri sübut edir ki, bu janr Azərbaycanda da geniş şəkildə ifa edilmişdir. Ə. Bərtəls yazır ki, "Müsləman incəsənətindən əvvəlki musiqi ən'ənələri möhkəm idi, ola bilsin ki, bu ən'ənələrdən bə'zilər Orta Asiyada, Zəğafğaziyanın ğalğ musiqisində bu gün də ğalmışdır (3.148, s.142).

[143] Cahiz Sasanilər dövründə musiqiyə böyük ətiram bəslənməyindən "Şahlar" kitabı əsərində yazır: "Kəy Ğubadın hakimiyyəti dövründə musiqiyə şərəfli yər verilmişdir. "Mezdek ğağğında kitab" əsərində musiqinin ğalğın heyatında əvəzənilmez rol oynadığı göstərilir (3.283, s.42). İngilis tarixçisi P. Sayks ğəyd edir ki, Sasanilər dövründə matem və dini mahnılar İrandilli ğalğların heyatında böyük rol oynamışdır... Herbi musiqidə "Mazandarani" adlanan ğüsusi mahnı silsiləsi də mövcud olmuşdur. "Mazandarani" mahnısının sözləri "Avəsta"dən seçilmiş. "Hösrovaniyat"ın sözlərini də bir ğismi "Avəsta"dən götürülmüşdür. Tarihi araşdırmalar göstərir ki, Erdeşir Papakanın əmri ilə silsilə formasında olan mahnıların ekseriyyətinin sözləri "Avəsta"dən götürülərdi. Barbedin yaratdığı silsilə mahnılardan "Uramani", "Lokvi", "Hüsruv sarvad" və başğalarını da göstərmək olar (3.281).

Herite 7. Sasaniler dövründe musiqi medeniyyetinin yayıldığı eraziler



[144] Sasani dövrü musiqi senetinin telili gösterir ki, İran dövlətinin başında Fars şahları dursa da, bu dövrün musiqisini, medeni nailiyetlerini tekce Fas ıalğına şamil etmək düzgün deyil. Sasaniler dövründe Muğların esas hakim mövğeyini, Azərbaycan-Türkleri yaşayan bütün erazilerde musiqinin geniş inkişaf etməsini nezere alsaq, bu dövrde ifa edilən musiqi senet nümunelerinin yaranıb intişar tapmasında Azərbaycan-Türklerinin büyük rolü gözümüz qarşısında canlanır.

[145] Sasaniler hakimiyyeti dağıldığdan Ereblərin fethindən sonra İran Azərbaycan musiqi medeniyyeti tenezzüle uğrayır ve öz inkişafını VII esrde yeni formada tapmağa müvəffəğ olur.

II FESİL

DİN VE MUSİĞİ

1. AZERBAYCAN - TÜRK MUSİĞİ MEDENİYYETİNİN İNKİŞAFINDA ZERDÜŞT DİNİ TE'LİMİNİN ROLU VE EHEMİYYETİ

[146] Din ve musigi mövzusu çox geniş, ehateli mövzu olduğu üçün bu problemin be'zi şüsusiyyetleri üzerinde dayanmağı ğarşıya meğsed goymuşuğ. Musigini, dini, yaradan güvve, aynı zamanda bütün canlı alemi, insanı, tebieti, kainatı yaradan ebel ğüdretdir ki, insarlar onu Allah dēye çağırmişlar. Musigi yegane incesenet nümunesidir ki, bütün canlı aleme-insanlara, hēyvanlara, bitklere bu ve ya diger tarzde te'sir edir. Musigi ve insan yēgane me'navi, maddi varlığıdır ki, Allah bu iki nē'meti canlı aleme behş ederken onların hansının evvel ve ya sonra yaranmasını, derk olunmasını açmamışdır. Odur ki, insan heyatda inkişaf ederek formalaşib, kamil bir seviyyeye ğalhdığça, musigi de insanın me'nevi aleminin aynası kimi insanla bir yerle inkişaf edib kamil senet nümunesine çevrilir.

[147] İnsan heyatda özünü, kainatı bütün varlığı ve nehayet Allahı derk etdikçe heyatı ona behş eden yaradana en saf duyğularla, temiz, pak inamla sitayiş etmeye başlayır ve onun şerefine dēyilmiş müğeddes kelimaları da müeyyen musigi havaları vasitesile oğumağa mēyl gösterir. Allahı ğebul edib ona dualar oğuyan insanlar ta ğedim dövrdən indiye ğeder en müğeddes sayılan kelimaları ve musigini Allahların şerefine oğumağı özlerine borç ve şeref saydığları üçün ister mescidlerde, istese de kilselerde bütün insanlar millettinden asılı olmayarağ bu en'eneni devam etdirmişler. İslam teriğetleri içerisinde sufizmin ireli sürdüğü bir fikir bu bağımdan çox marağ doğurur.

[148] G. Abdullazadenin şerhine göre IX esrin sufilerinden Zu-n-kun defelerle ğeyd etmişdir ki, ancağ ekstaz veziyyetinde, ye'ni insanın me'nevi dirçelişi zamanı Allahı derk etmek olar. Bu fikri mühtelif variantlarda bir çox İslam filosofları-El-Ēezali, el-Meerı, el-Sünni, İbn-Erebi, Ferideddin Ettar, Şehabeddin Sühreverdi, Nesimi, Şehristani, Beyazit Bistami, Mensur Helleç, İnayet-ĥan ve başğalarıtesbit edib. İbn-Erebi de yazır ki, ... Allahların sirrinin sēyrini ancağ ekstaz veziyyetde ğörmek olar. Allahı dark etmek dünyanı derk etmekden ayrılmır (3.15, s.77). Dini ve dervişlik en'enelerinden me'lumdur ki, bir grup adamın ekstaz veziyyetine düşmesinde musiginin, Allahların şerefine dēyilmiş müğeddes kelimaların, hemçinin aynı ölçüde (Azerbaycan müsugisinde bu 6/8 ve 2/4 ritmik veznlerdir) ifa edilen ve sür'eti tedrican artan reğslerin

hellèdici rolu var. Bunu da esasen dervişler, be'zi hallarda ise kend yerlerinde bir grup dindarların gürduğu meclislerde oynarlar.

[149] İnsanın êkstaz halına düşmesine her şeyden evvel musigi ve mügeddes kelimelerin birge oğunuşu zamanı yaranan emosional te'sir neticesinde insan müeyyen psiholoji vakuuma, aleme düşür ve bir allığa kamillik dünyasını yaşayır. G. Abdullazade "Avêsta"ya istinden yazır ki, sufizme göre êkstaz heğıgetin yoludur ve ya musigini derk etmek öz başlanğıcını "Avêsta"nın meşhur êhkamlarından götürür. "Kim bize fikri telğın etmiş, kim bize mehebbeti aşılamiş ve insanları bir-birine canlı elağelerele bağlamışdır? Sen bütün nêemetlerin yêgane yaradacısı" (3.15, s.77-78). Bêlelikle, sufi musiginin heğığı mahiyyetini derk edir ve onu yaradır.

[150] Heğıgeti ancağ derinden hiss eden derk ede bider. Eger musigiçi gelbinin, me'neviyyatının derinliklerine vara bilmirse, o heğığı musigi yarada bilmez. (yêne orada). Sufinin musigini derk etmesi anlayışı öz kökünü daha eski zamanlardan ehz edir. Bu da bir heğıgetdir ki, bizim êrada yaranmış dinlerin hamısı öz kökünü daha gedim "Avêsta" kitabelerinde ireli sürülmüş dini, êlmi, felsefi görüşlerden götürür. Bunu êlmi esaslarla sübut eden B. Şefizade yazır ki, "Bütün dinlerin ve teriğetlerin idêologiyasının ilk variatının "Avêsta"dan başlandığını biz artığ tarihi gênêalogiya üzre sübut êlemişik" (2.80; s.281, s.6).

[151] "Avêsta kitabelerinde toplanmış Zerdüşte te'liminin sonraki esrlerde neinki yêni yaranan dinlereni, hetta bütün Şerg ve Ğerb felsefi görüşlerinin yaranıb formalaşmasında çoğ büyük rolu olmuşdur. Bu hûsusda S. Dandamayev yazır: "Ğedim İran dinleri (Zerdüşte, zêrvanizm? Ve mani) antik dünyanın felsefi görüşlerinin inkişafında ve İslam ile Hristian dininin eşhatoloji te'liminin yaranmasında çoğ büyük rol oynamışdır (3.138, s.140). Midiya dövründe musiginin (İ.R.) tenteneli bayramlarda, ritual nûmayişlerde, kêf meclislerinde ve herbi yürüşlerden başğa dini en'enlerde de geniş yayılmasına esaslanmağ olar. Sözsüz ki, musigi dua oğumada, dini tamaşalarda, matem merasimlerinde de istifadeê edilirdi dëyen K. Abdullayev sonradan gëyd edir ki, Zerdüşte en'enlerinde musigi aletlerinden istifade olunması yazılı ve diger abidelerde tesdiğ olunmur (3.12, s.219). Bu fikirle elbette razılaşmağ olmaz, çünkü V.Ğ. Lukonin (3.219), Hêrodot (3.126) öz eserlerinde Muğların flêyta (nêy-İ.R.) çalmasını gösterirler. V.Struvê, Hêrodota ve Strabona istinaden yazır ki, gurbankesme merasiminde Farslar (İranlı-İ.R.) onun ve suyun temizliyiine hûsusi ile riyaet ederdiler.

[152] Bu merasimler Muğlarsız kêçirilmezdi ve onlar Allahlara ithaf olunmuş himni, duaları, mahnıları uzun vaht erzinde ifa ederdiler. Muğlar bu himnleri oğuyorken

ellerinde "Bartsman" budağlarını sahlıyardılar (3.111, s.10). Muğlar esasen Ahura Mezdanın (Hürmüz) (Yaşt 30; Yansa 46), Mitranın (Yaşt 9) şenine himnler oħuyardılar. Ê. Elibeyzade (2.22) yazır ki, "Avêsta" da heğiği söz doğru söz, neğme, şer güvveni düz yola çeken, ona heğiğət yolunu gösteren en güçlü te'sir vasitesidir.

Neğmekar (Zerdüşt - İ.R.) dèyir:

"Tenteneli neğme évinde

Vohumuna heyat vèrmeye hazıram.

Ğoy benim bütün işlerime

Hürmüz özü hağğ vèrsin,

Ne geder sağam Artanın yoluyla

İnsanları heğiğete aparacağam."

[153] "Avêsta"da söz güdretli mübarize silahıdır, ğara güvveleri, şeri melub ètmek üçün çoħ güçlü vasitedir. Söz, kelam neğmeye döndükde ise te'sir gücü ğat-ğat artır, kütleli olur, "zerbi geren sındırır. Odur ki, Zerdüşt Hürmüzden neğmekara kömek ilham dileyir.

"Hürmüz, kemek éle neğmekara,

Hamını ene itetkar édim.

Êy yahşı gözel dost.

Artanı ve ħeyri idare éden

Hürmüz, kömek éle neğmekara!"

[154] İ. Pyaikov öz meğalesinde (3.275, s.178) Zerdüştün özünü "derviş" adlandırdığını ğeyd édir. Bu fakt özü Azerbaycanla sıħ bağlı olan "dervişlik" senetinin tarihi hağda vèrilen bilgi başımından diğğetelayıgıdır.

[155] Êyni zamanda ğeyd ètmişdik ki, İslam dini en'enelerinde dervişlik ħüsusi rol oynamış ve bilavasite musığı ile sıħ bağlı olmuşdur. "Şergde ve Yunanistanda kahinler (bura esasen Muğlar daħıldır - İ.R.) insanlar ile Allahlar arasında vasiteçi sayılırdılar" dèyen G. Abdullazade daha sonra yazır: ona ğöre de kahinleri ilahileşdirib sirleri bilmeyi ve göylerin fövğel'ade güvvesini onların ayağına yazırdılar.

[156] Kahin-görkemli alim, tebietin ve insanın sirrlerine beled olandır. Başlıcası ise o, insana kömek édir ki, Allahı özüne derk ètsin. Kahinler ilahi biliyi tam temizlikde

saħlamağ isteyirdiler Kahinden başğa heç kesin ihtiyarı yoh idi ki, ilahi kelimlar söylesin, musigi bestelesin ve musigi aletinde çalsın. Bütün en'enevi dini-musigili mistëriyalar kahinlerin nezareti altında kęçirdi (3.15, s.89-90).

[157] Zerdüşün dini, edebi, felsefi görüşleri, heyat ve insan heğıget, hëyir ve şerin mübarizesi te'limi bütün Şerg ölkelerine yayılmış, gedim Şerg dini, felsefi bahışlarının bünövesine çevrilmiştir. Dëmek olur ki, uzunbir müddet b. éranın X esrine kimi Zedüş idëologiyası, en'eneleri Avrupa, Ereb, Şergi Asiya ölkelerine öz te'sirini göstermiş ve büyük bir halp kütlesini öz etrafında birleştirmeye müveffeğ olmuştur. Şergde İslam dininin yaranması ve inkişafına geder Zerdüşün koyduğu en'ene sonraki tarihi mërhelede özünü İslam dininde de göstermiş oldu. B. Şefizade bu iki te'lim arasında paralel mügayise apararaq gösterir ki, "Hırda Avësta" adlanan hissede Zerdüşlerin gündelik ayinlerinde lazım olan dua ve parçalar, "Avësta"nın bütün me'lum kitablarından götürölmüş ve ayrıca sistemleştirilmiştir. (İslamdaki "Çereke" kimi - B.Ş.)

[158] Bura bir sıra esas metnler - Güneş, Ay ve beş esas planëte, ayın günlerine ve bayramlara hesr olunmuş neğme ve dualar yerleştirilmiştir.¹⁵ 1. Yanım Manu, 2. Yanım Vaçu, 3. Yanım şkyautem. 4. Aşaunu Zaratuştrahë. 5. Fraamëşa spēanta. 6. Ğatan ğëurvani. 7. Nemu ve ğatan aşauiş. Hatırladağ ki, "Ğuran"ın da ilk suresi yëddi cümleden ibaret olan "Fatihe"dir. "Ğur'an" ve "Ğuërvani" sözlerindeki analogiyaya digğet edin. "Ğatlar" dakı duanın tercümesi. 1. Menim yangılarım. 2. Acılı yangılarım. 3. Şikayetli yangılarım. 4. Zerdüşün düşünceleri. 5. Asımanın hëyirhah ışıklı odları. 6. Od saçan worların ğatları. 7. Bizim (talëyimiz) ve ğatların ışıkları (düşünceleri, fikirleri) (281, s.6-8).

[159] İslam dininin mueyyen en'enelerinin başğa dinlerden üstün cehetelerinden biri de odur ki, o digerlerine nisbeten son mërhelede yaranmış dini te'limdir. Ona göre de özünden evvel yaranmış dini t'limlerin teacrübesinden behrelenen İslam din yaradıcısı Mehemed pëygember bütün bunları nezere almıştır.

¹⁵ Ğeyd: "Avësta"da vërilən bu neğmeleri muğamların orta esr musigi traktatlarında Güneşe, Aya, beş planëte, ayın günlerine, bayramlara, 24 saata bölnerək ifa ëdilmesi ëlmi mülahizeleri ile tutuşdursağ ëyni şekilde üzleşmiş oluruğ. Bu da bize esas vërir ki, muğamların kosmoğonik izahının mehz Zerdüş te'limi, onun da öz növbesinde Şumër medeniyeti ile bağılı olmasına beraet ğazandıraq.

2. İSLAM VE MUSİĞİ

[160] Bizim  ranın VII esrinde Erebigstanda yaranan İslam dini dövründe Ereblerin zeif inkişaf  tmış musig  seneti var idi. Erebigistan V-VI esrlerde bölünmüş ve g cs z olduğundan mühtelif rengareng medeniyetlerin ora te'siri    n öz  apılarını açmağa imkan v rmişdir. Yasrib-sonraki Medine şehirinde Romalılardan  ilas olub  a mış Yehudiler,  ristian kafirleri gizlenirdiler. Hemçinin orada Ereblere Zerd şt te'limini Fars ( ran- .R.) Muğları  yredirdi (3.129, s.211). R. rub r ise bu faktı b le şerh  dir ki, ... artığ VII esrin evvellerinde zeft  dilmiş  lkelerin, birinci n vbede onların  ranın medeni nailiyyetlerinden int nsiv surette behrelenmesi ilk onilliklerde Erebig medeniyetinin  ekisini  aldırmışdır (3.124, s.455).  ran medeniyyeti dedikde sözsüz ki, burada Azerbaycan medeniyyeti ve musig  nailiyyetleri de   susi olaraq nezere alınmalıdır. Erebig medeniyyeti  ran  alėlarının musig  en'enesinden, medeni nailiyyetlerinden kifayet  eder behrelense de evezinde İslam dini, musiginin k tlevi şekilde ifasını feth olunmuş bütün erazilerde  adağan  tmış oldu.  ran alimlerinden R.  alığı, M. Berkişli, M. Me'rufi, E. şe'bani ve bařėaları İslam dövründe musiginin  randa, Erebigstanda inkişafı haėėında kifayet  eder me'lumatlar v rirler (onların gösterilen eserlerine bağ).  ran, o cümleden Azerbaycan musig  en'enelerinin Erebig musigisine te'sirini daha  eniş şekilde şerh  tmek meğsedile yuğarıda adları çekilen müelliflerin eserlerine müraciet  deaek, onlardan   laseler v receyik.

[161] İslam dini, d mokratik prinsiplere, en'enelere esaslanan řerė musigisini ( ran, Azerbaycan ve s.)  adağan  tse de,  alė gizli şekilde  z musig  en'enelerini, senetini yaşadırdı.

[162] Bu m ğavimet   susen  randa Babekin terefdarları olan   rremdinler, Mezdekiler terefinden daha güclü idi. S. Nefisi yazır ki, Mehemed-ibn-Ebd l Kerim şehristani "Kitab-el-milel ve inihel" adlı esrinde Haşimiyye haėėında b le d yir: " bn Haşim ibn Henefinin m ridleri ve imam Abdullah ibn-M aviyye ibn-Abdullah ibn-Cefer ibn-Ebu Talibin terefdarları, hab le rağdaki   rremiler ve Mezdekilerde onlardandırlar"...   llat haėėında danışarken yazır: " aliyenin mühtelif legebi vardır. Bunlara İsfahanda   rremiyye ve Kudekiyye, R yde Mezdekiyye ve Orta Asiyada-M beyyize d yirler". Müellif sonra yazır: Se'maninin "Kitab-el ensab" adlı eserinde ireli sürdüyü m lahizelerinden görünür ki,   rremdinler Se'maninin yaşadığı VI esrin yarısınadek Babekin veteninde yaşamışlar."

[163] D mek olar ki, başdan-başa bütün  ran   rremilerin ve  ranlılara meğsus olan bu meehebin terefdarlarının veteni olmuşdur. Onların veteni bir terefden

Teberistana çatırdı. Meselen: Mazyar hağğında bële yazmışlar: "Mazyar Mö'tesime ğarşı üsyan ètdikde bütün Müselmanları (ye'ni Ereb ve bu dini ğebul èdenler-İ.R.). işden çıharıb, onların yèrine Zerdüştleri ve Hürremileri te'yin ètdi. Onları Müselmanlara hakim èderek tapşırđı ki, mescidleri dağđıb İslamdan bir eser bële ğoymasınlar" (2.58, s.21-22). S. Nefisi Hürremilerin yaşadığı torpağlara bir de işare èderek gösterir: Bir terefdən de Hürremiler Azərbaycanda ve İsfahan toprağında, habële Kereç, Luristan, Huzistan, Hemedan, Besre, Ğum, Kaşan, Rêy ve Hırasanda da yaşamışlar" (yène orada). Eserin başğa bir yerinde ise müellif yazır: "Söz yoğ ki, Babekiler ve ya Hürremiler Babekin tekce Azərbaycandaki terefdarlarından ibaret olmayıb, İranın başğa nahiyelerinde, hüsusile merkezde, İsfahan etrafında, Azərbaycanın, Teberistanın, Hırasanın, Bağdadın, Farsın, Kirmanın ve Huzistanın bütün dağlığ hisselerinde ve èlece de Nehavend, Hemedan, Rêy, İsfahan, Kaşan, Ğum, Sêmnan, Damğan ve Ğezvine bağan dağlığlarda Hürremiler olmuşlar"...¹⁶

[164] Bezi elametlere ğöre èhtimal ètmek olar ki, Hürremdin mezhebi iki esas ünsürden ibaret imiş: birincisi; İslamdan evvel İranın Ariya ünsürü. Ola bilsinki, Mezdekilerin be'zi egideleri bu mezhebe dağıl imiş. İkincisi, İslamdan sonrakı dövrlerde İranlılara meğsus irticacı ve milli ünsür. Bu ünsür İranda Ereblerin ğüdretni sarstımağ ve Ereb helifelerinin zülm ve edaletsizliyinin ğarşısını almağ meğsedile vetenperest İranlıların ğırağ-bucağda yaratdıkları bir sıra azadlığ herekatının bir növüdü. Cavidan ve Babekin yaratdığ bu herekat da Ebu Müslüm, Bêha-Ferid, Müğenne, Sunbad, Èstazsis, Azerek oğlu Hemze, Revend oğlu Abdullah, Mazyar, Sahibzenc herekatı, habële Ğermetiler, Kiramiler, İran Hızariçinin (dinden ğaric olanların) başğa şö'beleri ve İranın Şüubiyye herekatı, o cümleden ğızıl-bayrağlılar, ağköynekliler ve esb-novebti shehabêlerinin cereyanı kimi bir herekat olmuşdur (2.58, s.19).

[165] "Kend ğadınlarının bir destesi su getirmek üçün "Nebeti" ahenginde mahını oğuya-oğuya kendden çıhıb bulağ başına çatdılar" deyen S. Nefisi Babekin uşag iken Şabi ibn-Menğı Ezdi adlı bir şehsin nökerlerinden tenbur çalmağı öyrendiyini gösterir ve Hürremilerin İslamdan ğabağ yaşamış hökmdarlarından Şervin adlı birisini özlerine pëygamber sanarağ yığıncağlarında onu ya da salıb ağılaya-ağılaya neğme oğumalarına işare èdir (2.58, s.3-4; 7-8).

¹⁶ İranda Azərbaycan-Türk tayfalarının VI esre ğeder ve sonrakı dövrlerde İranın ve İrağın yuğarıda adları çekilen şehirlerinde yaşaması faktı özü sübut èdir ki, muğam senetinin yaranmasının, inkişaf èdib bütün Şerğ ölkelerine, İranın her yerine yayımada mehe Azərbaycanlıların büyük emeyi ve se'yi olmuşdur.

[166] Gösterilen faktlardan me'lum olur ki, Hürremiler Erebe helifelerine qarşı mübarize aparmaqla yanaşı öz musiqi senetini de inkişaf etdirerek onu İslam dininin gadağanlarına qarşı qoyurdular. Sözsüz ki, muğam senetinin İslam dövründe inkişaf etdiren aşağıdaki musiqiçilerden söhbet açan, onların bu gadağanlara bahmayaraq esil senetkar hüneri göstermelerinin şahidi olacağı.

[167] İslam dövründe musiqinin inkişafına nezer salan M. Berküşli ve E. Şe'bani yazırlar ki, musiqi ifasının gadağanları ile yanaşı müeyyen sebeblere göre İslam dini musiqiye çox böyük marağ göstermişdir. Musiqiden yalnız Ğur'an ve e'zanın oğunuşunda ve ibtidai şəkilde toy meclislerinde ifa olunmasına icaze verildi. Daha sonra her iki müellif ğeyd edir ki, Farabi, İbn-Sina ve S. Urmevinin eserlerinde iki, üç ve ya bir neçe sesli musiqiden de danışılır. Lakin (bu) dövrden harmoniyadan ve çox sesli musiqi ifaçılığından praktiki cehetden esaslı deliller galmadığı üçün musiqinin bu sahəsi en sonrakı inkişafını tapmamışdır (5.07; 5.11; 5.13).

[168] Bu faktın özü sübut edir ki, bir çox Ğerb, keçmiş Sovyət ve Azərbaycan alimlərinin "Şerg ve milli Azərbaycan musiqisi tek seslidir" nezeri-fikirleri özünü doğrultmur. Tedqiqatlar gösterir ki, mehe İslam dövründe İran ve Azərbaycan musiqisi "musiqi meclisleri qurulmuş, musiqi ise praktiki olaraq ifa cehetden qerilemeye başlamışdır. Musiqi senetinin içerisinde yegane muğam seneti öz varlığını, en'enesini itirmeden tek sesli ifa formasında deyışadeyişe dövrümüze geder gelib çatmışdır. Muğam senetinin tek sesli ifası heç de o demek deyil ki, bu senet növünde çox sesli musiqi elémentleri yohdur. Bu ayrıca bir mövzudur. Feget onu ğeyd edek ki, ustad B. Mensurovun ifasından nota köçürölmüş Azərbaycan muğamları içerisinde Hacı Dervişi, Rast-Hindi, Uşşaq yeri, Sazkeri ve başqa muğamlarda, elif ve s. mizrab tehnikalarının işledilmesinde çoxsesli musiqi nümuneleri hedsiz derecede çoxdur.

[169] Musiqinin İslam dövründe İranda, Azərbaycanda inkişafı üçün yegane yol şah sarayları idi ki, bu da Şerg musiqisinin, o cümleden muğam senetinin qorunub saqlanmasında çox böyük rol oynamış oldu. İslam dininde şah, Allahın elçisi kimi tebliğ olunduğu üçün onun sarayında böyük musiqiçi destesi, şair ve müneccimlərin, alimlərin, heremhanların, reğs gruplarının saqlanılmasına icaze verilirdi. Ona göre de İslam Şerge, İran ve Azərbaycanın bütün erazilerine yayılardan sonra dövrün tanınmış senetkarları, musiqi ifaçıları esasen saraylara toplamış ve pəşekar ustad kimi bilavasite öz senetləri ile meşğul olmuşlar.

[170] Bu baxımdan İbrahim Museli, İshağ Museli, Mid ibn Şerih, Ebu Osman Seid ibn-Müseccəh Saib Həsir, Hökmel Vadi, Ebül Ferec İsfahani, sonrakı merhelede

Farabi, İbn-Sina, S. Urmevi, Rudeki kimi görkemli şəhslərin yetişməsində mehz saray en'enələrinin, muhitinin yaratdığı geniş imkanlar olmuşdur. E. Şe'bani göstərir ki, revayətlərə görə Ereblerin musiqisi deveçilərin mahnılarına öz eksini tapmış və toplanmışdır. Onların musiqi alətləri nəy və def olmuşdur. İran musiqisinin nüfuzu 1258-ci milad tarixinə gəder davam edib və Abbasi xəlifəliyi dağılandan sonra azalmışdır (5.11, s.10). Ereb musiqi mədəniyyətinə aid me'həzlər göstərir ki, Ereb musiqi alətləri İran musiqi alətləri gəder zəngin olmasa da, iki musiqi alətidən ibarət olmamışdır. O ki, gəldi İran musiqi mədəniyyətinin, o cümlədən Azərbaycan musiqisinin Ereb musiqisinə nüfuzuna (hüsusən muğam sənəti-İ.R.) deməliyə ki, tədqiqatlar və əlmi müşahidələr sübut edir ki, bu tə'sir XIX əsrin əhirlərinə gəder özünü göstərmişdir. Tarixi mənbələrdə Ereb istilası dövrünə bir çox İran musiqiçiləri Ereb ölkələrinə mühacirət, yaqud səfər edib orada yerli əhali tərəfindən böyük hörmətlə qarşılanmışlar. Mehz bələ sənətkarların, o cümlədən də be'zi Ereb musiqiçilərinin İrana gəlib muğam sənətinə yiyələnərək onu Erebistanda tətbiq etməsi İran muğam sənəti nailiyyətlərinin Ereb dünyasına yayılmasına geniş imkan açdı. Emevi xəlifəliyi dövründə İranda əsir düşmüş bir çox musiqiçilər Erebistanda muğamları yayarkən, Ereb dilinin böyük nüfuzu ilə qarşılaşdığı üçün muğamları Ereb dilində oğumağa başladılar.

[171] Muğam sənətinin sərbəst mətrod-ritmik xüsusiyyətləri imkan verir ki, həcaların sait sesində musiqi istənilən dərəcədə uzadılsın və yerli dilin ahənginə, şe'vəninin gəliblərinə uyğunlaşdırılsın. Ələ bu dövrdən də eruz vəzni vokal instrumental destgahların ifasında əsas komponentlərdən birinə çevrilmişdir. M. Bəkəşli və E. Şe'baninin verdiyi bilgilərə görə Emevi xəlifələrin İranlılardan ibarət öz ifaçıları və oğyanları olmuşdur. Neşitə Farsi, Saib, Həsir, Yunis Katib kimi musiqiçilər onların arasında ən məşhurları idi (5.07; 5.11, s.10). M. Bəkəşli yazır ki, bu dövrdə Erebler İran musiqi sövgünü qəbul etmiş və Mid İbn-Şərih kimi sənətkarlar İran üsulundan kənara çıxmadan, avaz sənətini bəstələyib, kəmilləşdirmişlər. Abasi xəlifələrin hökmranlığında İbrahim Museli oğlu, İshaq Museli və Nevesi Hemid kimi musiqi ustadları məydana gələnədən sonra Bağdad sənət mərkəzinə çevrildi (5.13, s.3). Mesudinin "Mureffec El Zeheb" kitabına, Ebül Fərec İsfahaninin 21 cildlik "Eğani" kitabına istinad edən M. Bəkəşli İran musiqisinin nüfuzunu Ereb ölkələrində yayan musiqiçilərdən İsa İbn Abdullanın adını çəkir. İsa İbn Abdulla Tuvəys adı ilə məşhurdur (50-123 hic.ğem). Aruy adı ilə tanınan Əulam, III xəlifənin atası Osman-ibn Əffan və uşalıqlıqdan İranlı əsirlərlə bir yerdə olan, eyni zamanda onların Zümzümə ilə oğuduğu ahəngləri tam me'nada təqlid edən, həbsdən azad olmuş Beniməhsum, musiqiyə bələd

idiler. Cavadlıqdan tenbur çalmağı öyrənmiş Ğurəyş ilk musiqiçidir ki, münezzem (nezmli-İ.R.) ölçülərdə ahənglər yaratmış və Medinədə çalib oğumuşdur.

[172] Saib Həsirin (Yesar) esl adı Ebu-Cefərdir (61-ci h.ğ. ölüb) o, həlifənin nəvərlərindən olan Beni Ləysdən ud çalmağı və oğumağı öyrənmişdir. O, İranlı esirlərdən birinin oğlu olduğu üçün mənşəcə onu İranlı saymaq olar. Saib Həsir Neşitə Farsinin tə'siri altında ilk "Seğil" (ağır-İ.R.) mahnısını bestələmişdir. Ebül Fərec İsfahani oğlu birinci musiqiçi kimi tanınmışdır. M. Berkəşliyə görə Saib Həsir avazı müşayiət etməkə yanaşı sazı (ye'ni udu-İ.R.) da O, Ereb musiqisində, mə'lum etdi (Fikrimizcə bu məsələni daha ciddi tədqiqatə ehtiyacı var-İ.R.).

[173] Maviyə (dövlət başçısı-İ.R.)nin yanına musiqiçilərdən ilk dəfə o, yol tapmışdır. Saib Həsirin çoxlu şakirdi olub onlardan Ezzəm Milad, İbn Selic, Cemilə, Mö'bed öz dövründə daha çox tanınıblar. Onun Cemilə adlı gız şakirdinin həsusi gözəlliyi də olmuşdur. Ebül Fərec İsfahaniyə istinad edən E. Şə'bani yazır ki, Emevi həlifəsi ikinci Velid Berbet və təbl çalmağıdan əlavə musiqi bestələməkdə də böyük istədada malik idi. O, ifaçılar və hənəndələr üçün çoxlu miqdarda hərcleyərdi, Milleçə Ereb olmayan İbn Ayişə, Malik, Hökməl Vadi, Yusif Katib və Mə'bez kimi musiqiçilərə böyük hörmət bəsləyirdi. Emevi həlifəsi III Yəzid (126 h.ğ.) in də musiqiyə çox meyil olub. O, öz hakimiyyəti altında olan Həorasən vilayətinin hakimi Nesr İbn yesarə emr etmişdi ki, Həorasandan bir nəçə hənəndə gızı öz musiqi alətləri ilə birlikdə həlifəlik mərkəzinə göndərsin. Emevi həlifələrinin sarayı pəşəkar musiqiçilərin mərkəzinə çevrilmişdir.

[174] Ebu Osman Seid İbn Müsəcceh, Ebül Fərec İsfahaninin vərdiyi mə'lumata görə Məkkədə anadan olmuş, Beni Cəmin gulu idi. O, musiqi əlminə müğənni kimi tanınır. İlk dəfə olaraq İran musiqi nəğmələrini Ereb nəğmələri ilə müğayisə edib və çoxlu İran nəğmələrini Ereb dilində yaymışdır. O, İrana səfər edib İran musiqi alətləri ilə tanış olduğdan sonra, Hicazə gəlib Ereb gəmmələrini İran gəmma sistəminə çevirmişdi.¹⁷ Medinədə ilk dəfə musiqi məktəbi açdığına və din xadimləri onu pozucu luğda ittiham etdikləri üçün İbn Müsəcceh Dəməşğ şəhərinə, həlifənin sarayına gədir. Mələhetli səsi həlifənin həşuna gəldiyi üçün o, hörmətlə qarşılanır. İran alimlərinin vərdiyi mə'lumatı F. Ammar təsdiq edir və əlovə olaraq gəyd edir ki, Ereb musiqisində gədim məktəbin əsasını gəyan Seid İbn Müsəcceh sayılır, O, gərkəmli

¹⁷ Bu faktın özü də sübut edir ki, bizim irəli sürdüyümüz Şərg musiqi səssistəmi mühtəlif seplutərdə olmuş, ən güclü muğam sənəti Azərbaycanda, bütövlükdə gətürdükdə İranda olduğu üçün Əreb, Fars sənətkarları onu gədim dövrlərdən 17 perdeli səssistəmində ifa edərək muğamları bu şəkildə də HİH esrə kimi inkişaf etdirmişlər.

müğenni, şair, musiqi ifaçısı olmuşdur. Onun İran musiqisini öyrənərək, bu sənətin əsasında oğuma üslubunu yaratması (Professionall Ereb vokal məktəbi-İ.R.) sonradan bütün Ereb müğənniləri tərəfindən qəbul edilmişdir (3.47, s.13).

[175] Göründüğü kimi Professional Ereb-vokal sənətinin formalaşmasında İran-Azərbaycan musiqisinin tə'siri əsas rol oynamışdır. Eyni zamanda F. Ammar göstərir ki, İbn Müsəccəh tərəfindən 8 Ereb musiqi ladi dəyişdirilib, xarakterizə edilmişdir.

[176] Ereb ladlarının ud aletinin qolundakı barmaqların quruluşu vasitəsi ilə adlandırılmasını və tonikanın müəyyənləşdirilməsini də ilk dəfə olaraq o, tətbiq etmişdir (yəni orada). Bu da İran alimlərinin fikrini təsdiq edir. Burada belə gənəetə gəlmək olar ki, 8 Ereb ladinin formalaşması da İran (Azərbaycan) ladları ilə bağlı olmuşdur. İbn Müsəccəhin şakirdi İbn-Mührez də o dövrün məşhur musiqişünaslarından sayılırdı (5.11, s.13).

[177] E. Şe'baninin mə'lumatına görə Müslüm İbn-Mührez İrana səfər edib musiqi haqda mə'lumatını genişləndirmiş və bir müddət də Saib Həsirin şakirdi İzzətül Miladin yanında öz sənətini təkmilləşdirmişdir. O, Şam şəhərinə gətmiş, orada Rum avazlarını da öyrənmişdir. Müslümün bestələdiyi musiqilər qeyri-adiliyi ilə seçildiyi üçün ona Sennacol Ereb (Ereb sinci-İ.R.) təhəllüsü verilmişdir. Müslümün atası da İran ehlindən idi. Müslümün İran ahəngləri sepkisində yazılmış "Remel" havası esrlərlə Ereb musiqisində məşhur olmuşdur.

[178] İbrahim Museli (125-188 h.ğ.) Kufe şəhərində dünyaya gəlmişdir. Atası Mahan, babası isə Behmen idi. O, həlifə Məhdi ilə bir zamanda yaşamış, yaxşı səsə malik olmaqla yanaşı, gözəl ud da çalarmış. Harun-ur Rəşid ona böyük rəğbət bestələdiyi üçün İbrahim Museliyə qiymətli hədiyyələr bəxş edərdi. Rəy şəhərində yaşayan Cevanuyə Zərdüştin (bunun Azərbaycanlı olması heç bir şübhə doğurmur - İ.R.) İbrahim Muselinin müəllimi olub. Həmin şəhərdə İbrahim Razi adlı qız ilə evlənib və onların İshaq adlı oğulları dünyaya göz açmışdır.

[179] O, İbrahimin müasiri olan Ebül Qasim İbn Caməe ilə rəqəbat aparardı. Lakin, İbrahimin yaxşı eşitmə qabiliyyəti olduğuna görə həmişə rəqibinə qalib gəlirmiş. Onun bestələdiyi 900 nəğmədən oğlu İshaq 300-nü e'la, 300-nü isə orta səviyyəli əsərlər adlandırmışdır. İbrahim Muselinin yazdığı "El-nəgəm vəl-İğa" əsəri məşhurdur. E. Şe'baninin verdiyi mə'lumata görə İbrahimin evi həlifədən aldığı böyük en'am və məvacibin hesabına təmtəraqlı olmuşdur. Ona görə də bu ev musiqiçilərin toplaşdığı məclisə çevrilmişdir. O, dövrünün tanınmış musiqiçilərindən olan Mensur İbn-Zəlzəlin yaxın dostu idi. İbn-Zəlzəl İbrahimdən başqa heç kimi udda müşayiət etməzdi. İbrahim

Muselinin büyük hizmetlerinden biri de onun 30 nefer gızdan ibaret ud çalanlar ansamblı yaratması olmuştur. Bu gızlar aynı zamanda güzel sesle de oğuyardılar (5.11, s.14).

[180] İshağ Museli (150-235 h.ğ.) nin musigiçi kimi yetişmesinde Mensur ibn Zelzel ile atası İbrahim Muselinin büyük zehmetleri olmuştur, O, hem mahir hanende, hem de tanınmış ifaçı idi. İshağ Muselinin şairliyi, bestekarlığı, hemçinin edibliyi de olub. Ebül Ferec İsfahani onu derya, yerde galan musigiçileri ise hırda çay ve arhlara benzetmiştir-deyen E.Şe'bani İshağın musigide özüne mehsus üslubu, veznlere müeyyen gayda-ganunla tesnifat vermesini gösterir. El Mötesim-ül Billah helife bele deyir: "İshağ oğuyarken mene bele gelir ki, ölkem genişlenir". İshağ Muselinin yetiştirdiyi Zeryab adlı musigiçi dövrünün çok tanınmış senetkarlarından sayılırdı. O, da ustadı kimi mahir şair, bestekar ve ifaçı olmuştur. Zeryabın ustadı ile ihtilafı olduğu için o, Bağdadı terk edib İspaniyaya getmiştir.

[181] Orada helife Ebdül Rehman onu hörmət ve ehtiramla qarşılamişdır. Zeryabın senetde olan nüfuzuna göre helife onu müşayiet etmek için 100 gul vermiştir.

[182] Hökmel Vadi de esli İranlı olub Abbasiler dövründe yaşayıbmış. O, ilk defe II Velid helife qarşısında güzel sesle oğuduğu için 1000 gızıl pul ile mükafatlandırılmışdır.

[183] Ebül Ferec İsfahani (284-356 h.ğ.)nin esli İranlı olsa da Bağdada anadan olmuş, orada da vefat etmiştir, O, musigiçi olmamıştır. Lakin, yazdığı "Ö^(a)ğani" eserinden me'lumdur ki, bu saheni güzel bilen şehs idi. E. Şe'bani geyd edir ki, 21-cildlik kitabı o 50 il erzinde yazmıştır. Burada dövrün tanınmış şairleri, musigiçileri, hanende ve bestekarlari hağğında etraflı me'lumatlar toplanılmışdır (5.11, s.14-15).

[184] İslam dövründe helifelerin sarayında mövcud olan musigi seneti ile gismen de olsa tanış olduğ. Geniş kütle arasında ve dini en'enede musigiden neçe istifade olunması da fikrimizce marağlıdır. Geyd etmişdik ki, İslam din hadimleri musiginin serbest inkişafını gadağan etmiştir, lakin İranda, Azerbaycanda çok büyük vüs'et almış musiginin qarşısını birden-bire almağ o geder de asan olmamıştır. Ona göre de bunu gören din hadimleri geniş halğ kütesine daha güçlü te'sir göstemek için dini ayinlerde, bayramlarda musigiden istifade olunmasını heyata keçirmişler. U, aynı zamanda daha gedim olan Zerdüş ve Hristian dini oğunan mahnı ve neğmelerin en'eneleri ile de bağlıdır. Odur ki, İslam dininde Ğur'anın, ezanın oğunmasında ve şebihgerdanlığda keçirilen, dini tamaşalarda musigiden geniş istifade olunmuştur.

[185] Ğur'anın oĥunuşunda istifade  dilen "avaz"ı  oh tedġigat ılar muġamlarla ġarışdırır ve Ğur'anın oĥunuşunda muġamdan istifade olunmasını iddia  dirler. Ğ yd  tmeliyik ki, Ğur'anın ifası zamanı avazın oĥunmasında müeyyen milli   şidli intonasiya mecmuyundan istifade  dilir. Bu b le de olmalıdır. Misal kimi gösterek ki, Erebler, Farslar, Azerbaycanlılar,  zbekler, Türkler, Ğazaĥlar, Tatarlar ve başġalarının Ğur'an ve ezan oĥumalarına diġet y tirsek, onları ġarşıılıġlı şekilde tehsil  tsek g rerik ki, her milletin ezank    ve yahud mollası avazı  z dilinin ahengine, milli musigisinin intonasiya ifade vasitelerine uyġun oĥuyur. Çünki, böyüyüb başa  atdıġı m hitde bu     lerin daima     dikleri milli musigi ahengi onların me'nevi varlıġına çevrildiği     n ifa zamanı bu özünü h  kmen biruze v rir. Avazın oĥunmasında azank    ve ya molla milli intonasiya      lerini danışdıġı dial ktin ġanunauyġunluġları zemininde serbest şekilde ġurur. Ye'ni, ifa zamanı milli intonasiya      lerinden istenilen kombinasiyalar ġurula biler. Muġamların oĥunuşunda ise müeyyen kanonlar m vucuttur ki,  anende bu ġanunauyġunluġlara riay t  tmese, oĥuduġu muġamdan kenara        olur. Diger terefden de artıġ n   e esrlerdir ki muġamların vokal şekilde oĥunuu ġezellerle baġlı olduġu     n artıġ her milli muġam mekteblerinin öz ifa ılıġ en'eneleri yaranmışdır. Bu oĥuma (vokal) mekteblerinin formalaşması     n de s  ilen ve daima istifade  dilen ġezellerin b y    rolü var idi. Adi bir misal gösterek ki,  anende kons rt ġabaġı ona tanış olmayan ġezeli öz ifasına sala bilmez. Eks teġdirde ġezelin behrinin sait seslerinin muġamların musigi mat riallarında m vucud olan kanonda       te düşmesi zaruriliyi minimum dereceye  ner.

[186] Bu teġdirde muġamın oĥunuşu sual altına alınır. Ğur'anın oĥunuşunda m vucud metn serbest şekilde-yazıldıġı     n metnin h calarının vezni ile muġamların melodik frazalarının g    , zeif zerbeleri       te d şmeyecek. Bu da Ğur'anın muġam     nde oĥunmasını  etinleşdirir. Ona göre de mollalar Ğur'anı oĥuyarken avazı istedikleri tezde uzadır ve ġısaldır lar.

[187] Ğur'anın oĥunuşu r       li olur, ekse hallarda mayesi zil olmayan muġam intonsasiyaları, ye'ni avazlar esasında ifa  dilir. Ğur'an maye y     li Ebu-Eta, Rast, Neva, Humayun muġamlarının perdeleri olan seslerden daha  oh oĥunur.

[188] Ezan namaza  aġırışdır. Ezan iki cür oĥunar.

1. R       li, 2. Avazla.

[189] Ezan namaza  aġırış olduġu     n bir günde b ş defe ġılınan namazda 17 r    t namaz oĥunar. Namaz ġılınmamıřdan evvel h  kmen ezan oĥunmalıdır. Ayrı-ayrı      lerin ġıldıġı namaz vaġtı ezanı avazla oĥumaġa  htiyac olmadıġı     n dindarlar onu

rêçitativ şekilde oğuyar. Birinci namaz seher sübh çağı gılınan zaman bir azan iki rüket, günorta ise ikinci namaz gılınan zaman bir azan dörd rüket oğunur. Üçüncü namaza esr namaz dèyilir ki, o da günortadan sonra gılınar. Bu zaman bir ezan, dörd rüket oğunar. Be'zi vahtlar günorta namazına çatmayan adamlar günorta namazı ile, esr namazını birleşdirerken iki ezan sekkiz rüket oğuyur. Dördüncü namaz şam namazı adlanır ki, bu vaht bir azan, dörd rüket oğunar. Bèřinci son namaza hũfte namazı (hovten-yatmağ-İ.R.) dèyilir ki, bu zaman bir ezan, üç rüket oğunur.

[190] Mescidlerde gılınan namazlardan ğabağ oğunan ezanlar avaz üstünde ifa edilir. Ezanlar hemçinin mescidin minaresinden de oğunar.

[191]Bu zaman mayesi zil olan muğam intonanisayalarından, avazlardan ğeniş istifade edilir. Adeten bu avazlar Bayatı Türk, şurun zil şö'belerinin ve Şahnaz muğam intonasiyaları üzerinde ğurulur. Ezan oğuyana ezançı dèyerlar. Ezanın oğunuşunda mèlodiya deyişmez ğaldığı üçün ezançı oğuyacağı ezanın avazını ğabağçadan hazırlar. Ramazan ayında orucluğla elagedar ezan iki defe, bir ğece bir de sübh çağı namazdan evvel oğunar.

[192] Münacat heberdarlığ dèmekdir. Münacat adeten müeyyen bir hadise baş vèrerken, rehmete ğeden olarsa ve yahud halgı bir yère toplamağ üçün mescidin minaresinden, hemçinin yüksek bir tribunadan oğunar. Bu zaman da münacatçıdan zil ses teleb olunur.

[193] Rozenin bağ mèydan ve s. me'naları var. Roze oğuyanlara rozeħan dèyilir. Rozeni, adeten mescidlerde, dini ètiğadı olan ğeniş halğ kütlesinin yığışdığı mèydanlarda oğuyarlar.

[194] Rozeni iki hisseye bõlmek olar. Birinci hissede kerbela, imamların heyatı ile bağlı her hansı bir hadise danışılar, tesvir ediler. İkinci hissede ise hadisenin müsibetlerini daha te'sirli ètmek üçün rozeħan toplaşan dindarlara iniltili sesle, yanığlı ve kederli intonasiyalarla zengin olan avazlar oğuyar. Bu cür avazlar da esasen mayesi aşağı ve orta rêgistrde olan muğam intonasiyaları esasında ğurulur.

[195] Te'ziye ezedarlığ dèmekdir. Te'ziyeleri mollalar ve ya dervişler aparar. Te'ziyeler adeten ölü basdırma merasiminden sonra ğurular. Bèle mescidlerde imamlar yad ediler ve onların müsibetlerini tesvir eden metnlerin oğunuşunda avazlar ifa olunur. Te'ziyelerde oğunan avazlar prinsipçe rözeħanlığla uyğunluğ teşkil edir.

[196] Dini musiğiden danışarken şebih tamaşalarını da hũsusi olarağ ğèyd ètmek lazımdır. şebihler daha ğeniş kütle üçün nezerde tutulduğundan burada baş vèren

hadiseler t  atrlaşdırılmış şekilde k  iriler. şebih musigisi     n şuşa musigi meclisleri behsine ba  .

[197] İşlam dini d  vr  nde musigi, h  susen de mu  am seneti   z inkişafını artı   elmi sahede de g  stermeye başlamışdır. Mu  am seneti ha   ında bu g  n elme me'lum olan me'hezlerin ekseriyyeti mehz İşlam d  vr  nden sonra yaranmış eserlerdir. Ted   atlar g  sterir ki, orta esr şer   musigi   mlinin   yrenilmesinde Azerbaycan alimlerinin   o   b  y  k rolu olmuşdur.

III FESİL

ORTA ESRLER MUSİĞİ MEDENİYYETİ

1. ORTA ESRLERDE AZERBAYCANIN MUSİĞİ HEYATI

[198] S. Nefisi gösterilen eserinde VIII-IX esrlerde Azərbaycan-Türklerinin ve başqa tayfaların neinki Azərbaycanda, hetta bütün İran erazisinde çox böyük nüfuza malik olmalarını defelerle ğeyd etmişdir. Bu fikri davam etdiren doktoru S. Onullahın XI-XII ve sonrakı esrlerde Tebrizde, hemçinin İranın Rêy, Kaşan, Hırasan, Meşhed, İsfahan ve dige şehirlerinde Tebriz senetkarlarının, tacirlerinin, o cümleden musiqiçilerinin böyük güvvesinden ve nüfuzundan danışır (2.62). O, bu hüsusta yazır ki, IX esrin ortalarında Tebriz senetkarlığı ve ticaret mekzezinə çevrilmişdi. Daha sonra Ğetran Tebriziye istinaden yazır: "Dünyada Tebrizden gözəl şehir yoh idi. Şehrin hëyli ehalisi, gözəl senetkarları ve haendeleri var idi..." (2.62, s.42). Bu dövrlər hağğında Baba Tahir Üryan, Ğ. Tebrizi, N. Gencevi, Ö. Hëyyam, Se'di Şirazi, Hafizin eserlerinde geniş me'lumatlar var. Lakin, esas meğsedimiz musiqi senetinin labüdlüyünü yoh, onun Professional sahesinin spësifik cehetlerini üze çıxarmağ olduğu üçün diğgeti orta esr musiqi traktatlarına, Farabi, İbn-sina, S. Urmevi, Ebdülgadir Marağı kimi alim ve ifaçıların elmi-nezeri görüşlerine yöneldirik.

[199] Orta esrlerde İran musiqisinin inkişafı ile elagedar musiqi elmine daha çox marağ oyanır ve bu sahede bir sıra uğurlu nailiyyetle elde olunur. Bu dövrlerde musiqi senetinde (esasen muğam senet növü-İ.R.) mövcud olan yükseliş bütün İslam ölkeleri üçün xarakterik idi. Artıq X esrin evvellerinden başlayaraq Şerg alimleri Yunanların musiqi nezeriyyesine aid olan kitablarını tercüme etmeye başladılar. Tercüme edilen eserlerden Aristotelin iki meşhur kitabı olan "Danima", "Problëms", Afrodiznasın "Danima"nın tehlili, Aristogzënin iki kitabı, Eğlidësin bir kitabı, Nikomağın bir kitabı, Bëtlëmosun "Harmoniğus" kitablarını göstere bilerik. İran musiqiçileri musiqi hağğında olan bu ve digər kitabları öyrenib tehlil edərək Şerg musiqisi üçün elmi-nezeri eselerin yazılmasını heyata keçirdilər. Onlar öz eselerinde esasen muğam senetinin praktiki-nezeri problëmlərini tehlil etmiş, ëyni zamanda musiqinin kosmoğonik izahını, canlı aleme te'sirini araşdırmışlar. Bu alimler arasında Zekeriyye Razi (teğriben 864-cü milad tarihi) Farabi, "İhvenüs sefa" gərdaşlıq cemiyyetinin alimleri (onlardan ikisi Azərbaycanlıdır), İbn sina, S. Urmevi ve başğaları musiqi senetini elmi cehetden

araşdıran ilk tedğığatçılar kimi hüsusi teğdire layığdır.¹⁸ Zekeriyye Razi Rêy şehrinde anadan olub. Bu filosof alimin yazdığı eserlerin içerisinde birkıtab musığıye aid bütün êlmi ferziyyelerin tehliline hesr olunmuş tedğığat eseridir.

EBU NESR MEHEMMED İBN FARABİ (259-339 h.ğ.) (5.11, s.18)

[200] "Meğasedül-elhan" eserinde bu tarıh (891-950 miladi tarıh) (5.09, s.166) bële gösterilmiştir. Farmêrin ve diger musığı tedğığatçıların fıkırine göre o, Şerğın en nüfulu filosoflarından sayılır. Bir sıra êlmi me'hezler gösterir ki, Ebdül Ğadir Marağı ilk defe olaraq onun adını ğarşısında Hêyh sözünü elave etmiştir. Şêyh sözü orta esrlerde büyük hörmete, êlmi nüfuza ve savada malik olan adamlara dëyerdiler. Lakin Ebdülğadir Marağının, "Meğasedül-elhan" eserinin "telığat" hissesinde İran menbelerinde "Sevanel hökme" (bêyheğı) de Farabının "Şêyh Ebu Nesr" kimi çağırıldığı ğeyd olunması sübut edir ki, ondan ğabağ da Farabi Şêyh adlandırılmışdır (5.09, s.165).

[201] Şêyh Ebu Nesr ibn Farabının anadan olduğı yer de êlmde mübahiseli şekilde gösterilir. İran alimlerinin fıkırine göre o, Hırasanın Farab şehrinin Vesic kendinde anadan olmuştur. Kêçmiş Sovyêt alimleri ise onun Orta Asiyadadünyaya gelmesini gösterirler. Mübahise doğuran meselelerden biri de onun milliyetçe Türk olub olmaması üzerinde mühtelif fikirlerin mövcudiyyetidir. "Dorratol Ehbar" eserinin müellifi onu Ebu Nesr Mehemed ibn Terhan, be'zi hallarda ise onun neslinde "Uzluğ" Türk sözünün olmasını yazılara elove edibler. Terhan ve Uzluğ kelmelerinin her ikisi Tük sözü olduğı üçün bir sıra alimeler Farabının türk olduğunu göstermişler. Lakin doktor Sefa, şair menuçerinin de adında Terhanlığ rütbesi olmasına istinad ederek yazır ki, bële leğebin labüdlüyü hêç kesin Türk olmasına delil ola bilmez ve "Uzluğ", "el-Torki" son zamanların ğondarmasıdır. Terhan sözü Samaniler dövründen sonra göze çarpır ve onun me'nası reis, sultanın hıdmetine icazesiz gele bilen ve ona oğşar ve s. ola biler (5.09, s.166), Elbette, doktor Sefanın bu delilleri êlmi-mentığı bağımdan inandırıcı dëyil, çünkü, orta esr menbelerinde tesadüfü, ğondarma leğeblerin olmasını müellif değığ deliller esasında tekzib etmeli idi. Hem de neçe olur ki, iki leğebden Terhan

¹⁸ Biz Farabini ve başpalarını İran alimleri adlandırırırğ. Bu fikri İran alimleri de müdafie edir. Lakin orta esrlerde onların yazdıkları eserler Erebe dilinde olduğı üçün tanınmış Ğerb, Rus, Erebe alimleri onların Erebe müellifleri olduğunu iddia edir. Fikrimizce bu essassızdır. Çünkü, onları Erebe adlandıran tedğığatçılar tehlil edilen prëdmëti, muğam senetini, praktiki cehetden bilmedikleri üçün ona nezeriyyeçi bağımindan yanaşmışlar. Orta esr alimlerinin tehlil ettikleri muğam seneti İran, Azerbaycan muğamlarıdır. Bizim nezeri tehlilimize bağı:

leğebi ile razılaşmayan müellif, Uzlug Türk sözünün de son zamanlar gondarma olmasını esasız suretede igrar edir. Bizim orta esr şerg musigi ses sistemleri üzerinde son illerde apardığımız tedğıatlar tam me'nada sübut edir ki, Farabının yazdı 22 pilleli ses sistemi mehe Türk musigi ses sistemidir. Bu faktın özü de tesdig edir ki, Farabının Ėorasanda ve ya Orta Asiyada anadan olmasından asılı olmayarağ bu görkemli filosof menşece Türk olmuşdur. Onun Türk olmasını ireli sürmekle yanaşı bu alimin hansı Türk tayfalarına mensub olduğunu tesdig etmeye çetinlik çekirik. Çünkü, emlin bu sahesini biz hüsusi tedğıat obyektine çevirmemişik. Sözsüz ki, gelecek tedğıatlar bu meseleni de tam me'nada açığılayacağ.

[202] Ebu Nesr Farabi Erestunun (Aristotöl) eselerinin şerhçisi ve tedğıatçısı olduğı üçün ona şerg elminde "Müellimë sani", ye'ni ikinci müellim adı verilip. Onun 102-ye çatan eserleri içerisinde bir neçesi musigiye hesr olunmuşdur. Farabının musigi elmine hesr etdiyi mühüm kitablarından "Kelam fël-musiğa", "Ehsa'el-iğa", "Nëy el-neğereh", "Mozafeël el-iğa", "Ehsa-el-olum" arasında en sanballısı ve giymetlisi "El musigi-el Kebir" eseridir. "El musigi el-Kebir" (büyük musigi kitabı) eserinde müellif Yunan alimlerinin kitablarına istinaden sesin fiziki ve fizioloji şerhini verir. Burada gedim musigi aletleri olan Ud, Ėorasana tenburu, Bağdad tenburu, Mizmar ve rübabın Ėaraktèristikasını vermekle yanaşı Ėorasana tenburu ile Bağdad tenburunu hüsusi tedğıat obyektine çevirmiş ve onları İbnel Ėeftanın izahına göre müğayiseli şekilde şerh etmişdir. Farabının "El medĖel elasenetöl musigi", "Kitab fi ehsaël-iğa", "Kitab el iğaat", İbn Ebi Esibëa'nın şerhine esasen ise "Kelam fël sêğletun mozafen el-el iğa", "Kelam fël musigi ve senaetun elm-el musigi" kitabları itmiş eserlerdir ki, dövrümüze gider gelib çatmamışdır. Onun musigiye aid kitablarında musigi istilahları, hemçinin nezeri fikirler de büyük ehemmiyet kesb edir. El-Kindi ve İbn-sinanın musigiye aid eserlerinden ferğli olarağ Farabi musiginin nezeri problemlerine, onun felsefi izahına da hüsusi diğget yetirir. O, filosof olmağla yanaşı, hem de bestekar ve güzel musigi ifaçısı olmuşdur. Elde olan revayetlere göre Soltanın me'murlarının eline düşmemek üçün bir gün Farabi bir deve kiraye götürüb onun boğazından zıngıravları ele özünemeħsus ardıcılığla asmışdır ki, hareket zamanı onun musigi sedasından vecde gelen deve durmadan yüzlerle kilomètr yol getmişdir. Diger revayetde söylenilir ki, Sahib İbn ibadın meclisinde o ele saz (musigi aleti-İ.R.) çaldiki, evvelçe hamı güldü, sonra ağladı, ahırda ise huşlarını itirdiler (5.09, s.167). Onun yazdığı tesniflerin bir hissesine Mevlevi dervişlerinin mühtelif ayinlerinde oğuduğları havalar içerisinde rast gelmek olar. Ebdöl Ėadir Marağının gösterilen eserinde Farabının tedğı etdiyi ses sisteminde iki mühüm perde sayılan Vosta Feres Zelzel hağğında hüsusi araştırma aparılarağ onların

intervallarının 303-355 s nt  l   m nasibetinde olduğu gösterilir. E ny z zamanda m tleg ses yüksekliyi üzerinde m cennebi ve sebbabeni 145-168 s nt te'yin  dere  m cennebi Feres, m cennebi Zelzel adlandırmı dır. O, ud  orasan ve Ba dad tenburları üzerinde ted i at apardı dan sonra R bab aletinin ses sistemini tehlil  dere  b le neticeye gelir ki, r  b mol intervalı 136 s nt, 3-c  b y k fasilesi ise 386 s ntdir (5.09, s.168). Gösterilen eserde daha sonra  eyd  dilir ki, Farabi unutulmuş İran fasilelerinden (interval- .R.) istifaed   dere  her tebe esi iki 51 vahidli ve bir 23 vahidli, ye'ni $51+51+23=125$ vahid fasileden ibaret olan ses sırası tertib  dib. Birinci interval Pifa orda olan kimi 4 pilleden, fasileleri $23+25+36+42$ vahid, ikinci intervalda ise 3 pille $23+25+42$ vahidden ibaretdir. Bunu  erh  den müellif sonradan  ususi aks ntle  eyd  dirki, mara lı burasıdır ki, Farabının 25 vahidli fasilesi müasir musiqide yarım perde ile  ebul olunub orta  amma g stericisidir. Farabi bu fasilenin g sterici perdesini "destan  Feres" adlandırır. Bu da onu gösterir ki, bu perde  edim dövrlerde İranda tanınmış olub. (5.09, s.168).

[203] Yu arıda g sterdiyimiz misallar bizim  erg musiqi ses sisteminde Türk, Fars, Ere  ve Azerbaycan ses sistemlerinin mühtelif  l  lere esaslanmasını ve her  al ın  z ses sistemi olmasını tam me'nada sübut  dir. Bu misal bir daha tesdi   dir ki, Fars musiqi ses sistemi S. U'mevinin 17 pilleli ses sistemi esasında yoh, mehz Farabının 22 pilleli sessistemi esasında gurulmu dur.

[204] Farabının musiqi nezeriyyesi Avropa musiqi nezeriyyea ılarına (bunlardan: Moraviyalı C rom (XIII esr), Tunustad (XIV esr), Raymon Lulliy (XII-XIV esrler)  oh b y k te'sir göstermekle yanaşı, Orta Asiya, Yahn ve Orta  erg musiqi  lminin kompleks şekilde inkişafını te'min  tmı dır (3.17, s.107).

[205] X esrin ikinci yarısında  erg musiqi  lminin inkişafında siyasi ve dini bir itti a  olan me hur "  ven s-sefa"  arda lı  cemiyyetinin de özüne me sus rolu ve ehemmiyyeti olmuşdur. "  ven s sefa" cemiyyeti yaradıcılarından ikisi el-Zencani ve el-M hracani Azerbaycanlı olmuşdur. Onların yaratdığı bu cemiyyetin en'eneleri XII esrin ortalarına  eder davam  tmı dır. Bu cemiyyetde esasen bir sıra tere  ipervar alimler, filosoflar yı ı mı lar ki, onlar da va tlarının  ohunu yı ınca larda k  irerdiler. Onların yaratdığı "Day retelulum" adlı eser 52 cildten ibaret olub mühtelif felsefi görüşleri, musiqi ve heyat ha  ında olan bilgileri eks  tdirir. Bu eseri dörd hisseye bölerek tehlil  tmek olar. Onun birinci hissesi felsefe ve riyazi  lmler hağğındadır. Bura "Musiqi ha  ında" fesi de da ildir. "  ven s sefa" cemiyyetinin  lmi nezeri görüşleri Yunan felsefi ba ıyları esasında yarandığı   n onun ireli sürdüyü  lmi kons psiyalar Yunan nezeri fikri ile üst- ste düşürdü. Onlar   n musiqi kosmik sistemin da ili b n vresidir.

Musiğini ilin dört fesline, dört ünsüre (İ.R.) od, su, hava, torpağ, hemçinin dört esas keyfiyete (istilik, soyuğ, nemlik, gurağlı/ğ) belen gardaşlıg cemiyyeti melodyanı funksional ehemmiyyetine göre sekkiz yere ayıraraq tehlil edirler (3.17, s.108-109).

1) Dini musigidir ki, dini merasimlerde, gurbankesma merasimlerinde, duanın gelbohsayan, gemli avazların ohunması ile baglıdır, bele musigi gelbi ehazata getirir ve göz yaşlarının tökülmesine sebep olur.

2) Herbi-musigi nümunelerdir ki, o, medlik, döyüşkenlik ehval-ruhiyyesini galdırır.

3) Müalicevi ehemmiyyeti olan musigi teraneleridir ki, müeyyen hestelikler zamanı ifa edilir.

4) Matem mahnılarıdır ki, insanın gemini yüngülledirir ve me'nevi cehetden ona kömek olur.

5) Emek mahnılarıdır ki, fiziki cehetden ağır işlerde insanın gücünü bergerar ederek, ona dahili bir güvve verir.

6) Tenteneli, eylenceli neğmelerdir ki, toylarda, bayram şenliklerinde istifade edilir.

7) Həyvanlarla temasda olarken istifade edilen melodyalardan, vehşi həyvanları ram etmək, gece vahtı cüyür ve fazanları müeyyen avazlarla bihuş ederek onları asanlıgla tutmağ yollarından danışılır.

8) Bəşik mahnılarıdır ki, göz yaşlarını sahlamağ ve yağud yuğu getirmek hüsusiyyetlerine malikdir (3.17, s.109-110; 3.247, s.266-268).

[206] Musigi teranelerinin sekkiz növe bölünmesini ve onun zengin hüsusiyyetlerinin sirrinin bir Allaha me'lum olmasını gösteren "İhvenüssefa" gardaşları musigiye çox böyük giymet ve ehemmiyyet verirler.

[207] Bizim nezeri müddeaları prinsipal me'nada tesdiğ ve sübut eden bir meseleye de şüsusi diğgat yetirek. "İhvenüs sefa"nın "Dayəretelulum" eserinde bele bir fikir verilir: "... her halğda mövcud melodyalar, avazlar var ki, onlara zövğ ve şenlik getirdiyi teğdirde başga halğlarda bu hadetleri yaratmır. Mes: Dəylemde yaşayan sakinlerin (Kaspiyanı-K.A.) Türklerin, Ereblerin Efipların, Farsların, romalıların ve başga halğların mahnıları öz tebitetine, dinine, en'enelerine göre bir-birinden ayrılırlar. Be'zi melodyalar dağlıg erazide yaşayan sakinlerin tebietine, haraktərine, o biriler-aran, üçüncüler cenub, dəniz kenarı torpağların, dördüncüler ise şimal ve s. uyğun gelir. Her

ölkede, her bir halğda özünemehusus, ferdi musigi kanonu olduğu için, halğlar bir-birinden tekce hüsusiyyetlere, adet-en'eneye göre yoğ, èyni zamandamusigi zövgüne göre de ayrılırlar (3.247, s.268; 3.17, s.110). Dèyilmiş bu fikir sübut èdir ki, müasir dövrumüzde olduğu kimi, orta esrlerde de her halğın öz milli musigi en'enesi, melodiyaları ve s. mövcud idi. Bunu bir esas kimi götürsek, demeli, her halğın öz musigi lad sistemi ve musigi ses sistemi olmuşdur. Bu da bizim Şerg ses sistemi hağğında ireli sürdürüyümüz nezeri konsèpsiyani tamamen tesdiğ èdir.

[208] "İhvenüs sefa" ğardaşları musiginin felsefi, èstetik mahiyyetini açarken onun Allah terefinden insana, ye'ni insanın fizioloji, me'nevi terkeb hissesi kimi verildiğini esas göturdükleri için insan ve musigi mefhumlarını bir-birinden tecrid ètmirler. Buna göre de musiginin fiziki hüsusiyyetlerine diğğet yetiren müellifler onun insana te'sir güvvesini harmonik ve disharmonik ses regsleri ile, ye'ni ğulağa hoş gelib gelmemesi ile müğayise èdirler. Musigi insana ğorğunç, yağud hoş hissler, hemçinin bedene istilik ve soyuğluğ getire bilen kasselere malik olduğu için, fizioloji cehetden de güçlü tes'sir ède bilir. Bu me'nada herbi yürüşlerde medlik, ğehremaliğ hissleri aşıl原因an musigi, Allaha dua oğunuşunda insanı me'nevi cehetden saflaşdırır. Diger terefdan ğesteni sağltdığı kimi, sağlam adamı da ğesteliye düçar ètmek şüsusiyyetlerine eserde diğğet yetirilir.

[209] Ebu Eli Hüsèyn İbn Sina (363-428 h.. - 980-1037 miladi) tariğde yaşamışdır. O, musigi hağğında Fars dilinde ilk defe kitab yazan alimdir. Ebu Eli sina özünden evvel, hüsusen de Farabinin musigi ve felsefe hağğında yazdığı eserlerle yağından tanış olmuş, musigi hağğında iki risale yazmışdır. Öz seleflerinden fergli olarak o, musigi aletinde çala bilmirdi. Bununla yanaşı yaşadığı dövrdde seslenen musiginin ses sistemi üzerinde tedğigat aparmış ve musigi nezeriyyesine öz ses sistemi ile gelmişdir. Onun eserlerinden biri Erebi dilinde olan "Şefa" kitabı (cüzesi-İ.R.) dır. Digeri ise Fars dilinde olan "Elai" risalesidir ki, esl adı "El-nicatdır". Musigi èlmine öz nezeriyyesi ile dağıl olan İbn-Sinanın ses sisteminden yazan F. Ammar ğeyd èdir ki, "İbn Sinanın ğamması, El Farabinin 22 pilleli ğammasının sadeleşmiş, değığ dèsek yığcamlaşdırılmış növüdür... bèle ğesab ètmek olar ki, İbn-Sina her tonu üç ses olan El Farabinin 22 pilleli ğammasını, her tonu iki ses olan 17 pilleli ğammaya çevirmeye se'y göstermişdir. O ki, ğaldı Vosta Zelzel sesine İbn Sinanın ğammasında o, Farabide olduğu kimi nøytral tèrsiyadır ki, onların fergli 12 sentdir (365-343=12 sent) (3.47, s.76). Fikrimizce meselenin bu şekilde ğoyuluşu pirinsipçe özünü doğurtmur. Dèyilen fikirden èle çığır ki, Farabinin yaratdığı 22 pilleli ses sistemini o nezeri bağımdan sün'i yolla sesleri azaldarağ 17 pilleliye keçmişdir. Kitabın nezeri bölmesinde biz ğeyd ètmışdik ki,

musiqi nezeriyyesi h kmen praktikaya esaslanır. Bu sahede apardığımız tedđiğatlar neticesinde tar musiqi aletinin  olunda aldığımız perde  uruluğu, ye'ni İbn-Sinanın ses sisteminde ifa  dilen Azərbaycan, Fars, Ereb,  zbek, Türkmen musiqi n muneleri içerisinde Orta Asiya  alğlarının musiqi mat rialı bu ses sist mine  daha  oğ uyğun geldiğini şahidi olduğ. Buradan b le  enaete gelmek olar ki, her  alın  z milli musiqi ahengleri olduğ kimi onların ferdi ses sist mleri de mövcud olmuğuur. Bu hağda evvelki behsde bilgi v rmiğuğik. Ona   re de İbn-Sinanın 17 pilleli ses sist minin s n'i yolla yoğ, mehz mövcud praktikadan ireli geldiğini ve Orta Asiya Türk musiqisine daha  oğ uyğun olduğuna  ehadetlik  tmeye imkan v rir. İbn sinanın r al tecr beye esaslanmasını aŗağdaki setirlerden de aydın   rmek olar. O, (İbn Sina-İ.R.) "İ ven s Sefa"  ardaŗlarının eserine  z tengidi m nasibetini bildirirken yazır ki, biz musiqi int rvallarının   y fiğurlarına oğsatmağla gelbin, me'nevi k yfiyyetleri ile m ğayisesina diğğ t v rmeyeceyik.   r n r ki, bu , o adamların en'enesindedir ki, onlar bir  lmi diglerinden ayırmır ve bunlar arasında sed  oymurlar ki, hansı ehemiiyyetlidir, hansı ehemiiyyetsiz... Biz... heğiğ ti n  e var, o cür de baŗa d  meye  alıŗdığ...." (3.17, s.114).   r nd ğ  kimi İbn-Sina r al heğiğ  seslenmeni  oyub haradasa s n'i yolla ses sist mi yaratmağ iddiasında olan alimlerden d yil. İbn Sinanın eserlerinde musiqinin felsefi ve  st tik  erhini v ren G. Abdullazade yazır ki, İbn-Sinanın eserlerinde mehebbetin insan heyatına te'siri de musiqi vasitesi ile v rilir... O, "Fi-el-  ğ" eserinde   sterir ki, mehebbet İbn-Sinaya   re harmoniyadır. Bu mehebbet-harmoniya kamil forma ve tam me'neavi mezmunla zengin olan musiqi yaradılmasına  idmet  dir (3.17, s.115).

[210] İbn Sina yaradıcılığı  erğ musiqisinin  yrenilmesinde növbəti bir merhele kimi   susi ehemiiyyet kesb  dir.

[211] Mehmed ibn  ezzali (505-ci h.ğ. vefat  dib) E.   baniin v rdiyi me'lumata   re musiqi sahesinde   susi biliya malik olan alimlerdenidir. Onun m siqiye hesr  tdiyi meŗhur eseri "Ehiya- l- lum" kitabıdır. Burada müellif musiqinin din n mayendeleri terefinden  adağan olunmasına   tiraz olaraq yazır ki, "Musiqi niye haramdır? Ona   re ki,  oŗdur? Ağı b lb l n sesi de  oŗdur? O ki, haram d yil". (5.11, s. 19). O,  z kitabında sufilerin arasında iŗlenen musiqi aletleri hağğında etrafli me'lumat v rmiğuğir. Onun  ardaŗı Mecduddin  ezzali de (518-ci il h.  . vefat  dib) Erfani musiqisine dair ve sufilere  as olan "Bevariğ l elma" adlı bir kitab da yazmığuğır.

[212]   tbeledin Mahmud bin-Mesud bin M sleh 1236-cı miladi tarih de  irazda anadan olub, 1311-ci ilde ise ( l m tarihini be'zi alimler 1310 v rir) Tebrizde vefat  tmığuğir.   tbeledin Şirazi hağğında İran,  erb, k  miŗ Sovyet menbelerinde etrafli me'lumat olmadığından v   irazda doğulduğ  u  n  lmd  Fars musiqiŗinası kimi

tanınmıştır. Onun ömrünün çok hissesi Tebrizde geçmiştir. Atası Ziyaeddin Mes'udi Ğezrani hekim olsa da, esasen astronomiya ve felsefe elmleri ile meşğul idi. Atasının ölümünden sonra Kemaleddin Heyyari Ğezrani ve Şerafeddin Zekiyê Reşkani Ğütbeleddin Şiraziye terbiye vermişler. O, sonralar tanınmış İran-Azerbaycan alimi Hâce Nasreddin Tusiden ders almıştır. Yetkin çağlarında Ğ. Şirazi Horasana, İrağın Erebe ve İranlılar (Türkler, Kerkükler-İ. R.) yaşayan yerlerine, hemçinin Kçük Asiyaya, Suriyaya sefer edib bu ölkelerin adet-en'enesile, musığı seneti ve alimleri ile yağından tanış olub. O, bu seferlerde Tatar şahzadeleri ve İlhaniler sülalesile de görüşmüştür. "Megasedül elhan"da veriln me'lumata göre bir müddet onların arasında yaşamış ve 1282-ci ildn e'tibaren sufilik ederek Tebrizde her gün camaat namazında iştirak edib aynı zamanda şerab içere ve yahşı da sazda (musığı aletinde-İ. R.) çalarmış (5.09, s.157).

[213] Ğ. Şirazinin fikrine göre musığı riyaziyyat elminin bir hissesidir. Onun bir mügeddime ve beş geniş meğaleden ibaret meşhur "Dorretto Tac" eseri var. Eser Fars dilinde yazılmış, Farabi, İbn-Sina gibi alimlerin eserlerinin tehliline, hemçinin musığı nezeriyyesine hesre olunmuştur. Ebdül Ğadir bu eseri yüksek ğiyetlendirilmiştir. "Dorretto Tac" eserinin tedğıgatını Ağayê Seyid Mehemed Moşkat aparmış, 720-ci il h.ğ. Şeban ayında ise ğettat Ferruh ibn Abdullah üzünü köçürmüştür.

Herite 8. Dede Ğörgud Heritesi



2. ORTA ESRLERDE AZERBAJCANIN COĞRAFİ ERAZİSİ VE MUSİĞİ MEDENİYYETİ

[214] İslam dövründe hilafet başçıları bütün Şergi, Orta Asiya ve başqa torpaqları zebt ederken öz siyasetleri namine bir sıra ölkelerin coğrafi erazilerini deyişmişler. El Belezuri (IX. esr) İsteħri, el-Mes'udi (X. esr) kimi tarihçi ve coğrafiyaşūnasların şahadetine göre bu dövrde en çox coğrafi deyişikliye Azerbaycan erazisi me'ruz galmışdır. S. Nefisi (2.38), N. Veliħanova (3.100) bu hūsusda yazırlar ki Ereblər Azerbaycanı zebt etdikden sonra onun erazisinde olan Arran torpaqlarını Ėrmeniyye adlandıraraq orada yēni dövlət ġuruculuğuna başladılar. N. Veliħanova Ereblər menbelerine istinaden o dövrde bu erazilerde iki dilde-Arran ve Azerbaycan dilllerinde danışıldığını ġeyd edir. Ėtnik köke geldikde ise orada Türklerin yaşamasından başqa Azerbaycan ve Fars dili ile yanaşıyerli ehalinin 360 dilde, Erdebilde ise 60 dilde danışıldığı gösterilir (3.100, s.48). T. Şerifli IX-XII esrləri şerh ederken yazır ki, bu dövrlərdə artıġ Azerbaycada fēodal dövlətlər-Mez'yedilər, Seccadilər, Salarilər, Şadadilər, Revvadilər öz inkişafını tapır... Seccadilər ve Salarilər vahtı Azerbaycan torpaqlarının Derbendden tutmuş Hemədan, Ėzvin şəhərlərinə ġeder birleşdirilmesine se'y gösterilmişdir (3.361, s.88, 92). Atabəylər dövləti zamanı (1136-1225) isə İldenizilər Azerbaycan torpaqlarının birleşdirilmesi üçün çox iş görmüşdür (3.98; 3.77, s.93).

[215] Bu fikri davam etdiren V. Piriyev yazır: XIII-XV esrlərdə Azerbaycan, Aran, Muġan, Şirvan, Ėarabaġ, Ėuštafsi etnik, siyasi, sosial-ekonomik və medeniyyət bəhımından ayrılmaz, vahid Azerbaycan çərçivəsində birleşmişdir. Hūlagilər dövründə (1258) Azeərbaycan bu dövlətin tərkibinə daħil olmuşdur. "Hūlagiħanın yaratdığı dövlətin tərkibinə Azerbaycandan başqa, Ereblər İraġı, İran İraġı, Kirman, Ėürüstən, Rum (Kiçik Asiya), Ėrmenistan, Kürdüstən, Fars, Hūzistan, Hūrasən və başqa vilayətlər daħil idilər. Azerbaycan Hūlagi dövlətinin mərkəzi vilayəti, Maraġa, Tebriz, Sultaniye şəhərləri isə başqa başqa zamanlarda paytaħtı olmuşdur (3.266, s.98-99). Dēyilmiş bu faktları təsdiġ edən O. Efendiyev gösterir ki, 1410-cu ilə ġeder Azerbaycan Celarilər dövlətinə daħil idi. Ondən başqa İran İraġı, Ereblər İraġı (Baġdad), Ėrmenistan, Kürdüstən da bu dövlətin tərkibində olmuşdur. Paytaħt isə Tebriz şəhəri idi. Həmin ilde Ėara ġoyunlulara kēçmiş və gösterilən erazilər onlara tabē olmuşdur. 1468-ci ilde ilde Cahanşah Ėara ġoyunluların yerində paytaħtı Tebriz olan Ağġoyunlular dövlətini yaradır. Uzun Həsənin vahtında Cənubi Azerbaycan, Ėarġabaġ, Ėrmenistan, Kürdüstən,

Diyarbekr, Ereb İrağı, İran İrağı, Luristan, Fars ve Kirman, bir sözle Hırasan, Gilan ve Mazandarandan başğa bütün İran ona tabè idi (3.370, s.110-111).

[216] Cenubi Azərbaycan Sefeviler dövlətinin esas mərkəzi, Təbriz isə 1501-1555-ci illərdə oranın paytaxtı olmuşdur. Mənbələr əsas verir ki, Azərbaycanın Şərqi Gürcüstandan başğa Sefevilər impəriyasının bütün şimal-ğərb ərazilərini əhatə etməsini təsdiq edək.-dəyən E. Rehmani daha sonra yazır: (XVII-XVIII-esrlər-İ. R.) Azərbaycan sərhədləri hər şeydən əvvəl İran İrağı, Muğan, Gürcüstan, Ərmenistan, Kürdüstan, Şirvan əraziləri ilə həmsərhəddir, amma hazırkı dövrdə (yə'ni XVII esr) Şirvan, Muğan, Gürcüstan, Ərmenistan tamamiylə Azərbaycana daxildir (3.293, s.120).

[217] Sefevilər dövlətinin XVIII esrdə dağılması ilə əlaqədar Azərbaycan üç dövlətin İran, Türkiyə və Rusiyanın marağ mərkəzinə çevrilmişdi. Rus impəriyası öz tə'sir dairəsini, marağını Azərbaycanda genişləndirmək üçün tədricən və güclü diplomatik iş aparmaqla artıq siyasi meydanə girir. "XVIII esrin yarısında Azərbaycan vaxtaşırı üç dövlətin: İran, Türkiyə, Rusiyanın tə'sir dairəsinə bölünmüşdür.-dəyən F. Eliyev o dövrdə Azərbaycanın kiçik xanlıqlar şəklində bir-biri ilə müharibə aparmasını göstərərək yazır ki, nisbətən güclü olan Urmiyə, Şəki, Gərabəğ, Guba Həy xanlıqları içərisində Urmiyə xanı Fətəli-xan Əfşar Azərbaycanın torpaqlarını birləşdirərək hakimiyyətə çıxmaq istədi. Lakin, ona güclü müqavimət göstərən Kərim xan Zənd müharibəni udsə da, 1761-ci ildə isə gərabəğ xanı Pənəh Əli xan Kərim xanla birləşəndən sonra Fətəli xan (1758-1789) Azərbaycan torpaqlarını birləşdirmək siyasəti yürüdərək salyan sultanlığını (1757 mil.) Dərbənd (1759 il)", Bakı (1767) və Şamaxı (1768 il) xanlıqlarını, sonra isə Talış və Şəki xanlıqlarını bir yərə toplayaraq XVIII esrin 80-ci illərində güclü dövlətə çevrildi (3.31, s.129, 134). Ağa Məhəmməd şah Gəcarın Azərbaycana iki dəfə yürüşündən sonra Zaqafqaziya xanlıqlarının kömək üçün Rus ordusuna müraciətindən, II Yekaterinanın ölümündən sonra 1796-cı ildə hakimiyyətinə gəlmiş I Pavəl istifadə edərək Rus ordusunu Azərbaycana göndərdi. İran ordusunu məğlub edən Rus ordusu Zaqafqaziyada öz mövqeyini uzun bir müddətə bərkətdi. (Yənə orada). Məhz bu hadisədən sonra Rus impəriyası öz nüfuzunu genişləndirmək məqsədi ilə 1862-ci ildə İrəvan xanlığını dağıdaraq Ərmenistan dövləti yaratmağa başladı və "əvvəlcə parçala sonra ağılıq etmək" böyük siyasəti nəticəsində Azərbaycanla yanaşı Ərmenistan, Gürcüstan dövlətlərinin də siyasi meydanə çıxmasına şərait yaradıldı. Bu siyasətin nəticəsində İrandan (Marağa və başğa yerlərdən) Türkiyədən çoxlu Ərmenilər Azərbaycanın Gərabəğ ərazisinə və göndərmə Ərmenistana köçürüldü.

[218] Orta esrlərdə Azərbaycanın coğrafi ərazisi təsadüfi olaraq gəydləndirilmişdir. Ayrı-ayrı dövrlərin xəritələrinin əsərə daxil edilməsi təkəcə Azərbaycanın

torpağlarının coğrafi ehatesini yoh, èyni zamanda onun medeni, ètnik ve sosol te'sir dairesini de gösterir. Azərbaycanın orta esrlerdeki erazi bütövlüyü, dövletçilik en'eneleri ve onun Zağafğaziya, İran hetta İrağda müeyyen dövrlerdeki nüfuzu tam me'nada orta esrler musigisi hağda, hüsusen de muğam senetinin inkişaf istigametleri barede fikir yaradır (Bağ heritelere). Gösterilen me'hezlerden aydın olur ki, uzun iller musigişünaslığ èlminde sün'i yolla Fars, Ereb adlarına çıhlmış orta esrlerin musigi mdeniyyeti, inkişaf istigametleri, bilavasite Azərbaycanla, onun musigisi ile bağli olmuşdur. Bunun parlağ tezahürünü orta esrlerin musigi medeniyyetinin inkişaf merhelelerinde daha ğabarığ şekilde göre bilerik.

[219] X esr Ereb müellifi İbn-Hövğel Azərbaycanın tebietini, şahlığ idare üsulunu ğeyd ederken yazır ki, "bu vilayetlerin şahları öz ğulluğçuları arasında ğul-müğenniler" de sahlardılar (3.171, s.99). Azərbaycanın XII esr musigi medeniyyetinden yazan Ğ. Ğasimov ğeyd edir ki, "Onun (nizami Gencevi-İ. R.) eserlerinde musigi ve musigi aletleri mahnı ve reğsler, muğam ve tesnifler hağğında olan saysız me'lumatlar Azeərbaycanın erken musigi heyatından birine işığ salır" (3.190, s.15).

[220] Ğ. Ğasimov Mehseti Gencevinin heyat lövhelerinden yazarken ğeyd edir ki, 10 yaşı olanda o, musigi (12 muğam ve 24 şö'beni) öyrenmeye başlamışdı. Hanende ve musigiçiler mühtelif musigi aletlerinde çalmağ ona öyretmişler (3.190, s.21).

[221] Orta esr Azərbaycan-İran musigisi hağda Ebu Bekr İbn Şirvani, Ğetran Tebrizi, Nizami Gencevi, E. Hağane, Mehseti Gencevi, Feleki Şirvani, Ebül-üla, Emir Ehmed, Pir-Osman, N. Tusi, Müciredin Bèyleğani, Rudeki, Firdovsi, Hafız Şirazi, Ö. Heyyam, Se'di Şirazi, M. Füzuli ve onlarca başğa müelliflerin eserlerinde kifayet ğeder me'lumatlar toplanılmışdır.

[222] Hİİİ yüzilliyin ğörkemli musigiçilerinden, filosoflarından biri de Mehmed İbn Ebu Bekr Şirvanidir. Heyat ve yaradıcılığ lazı seviyyede öyrenilmediyi üçün ğısaca olaraq ğeyd edek ki, o ğözel musigi ifaçısı olmağla beraber, dövrunün savadlı adamlarından idi. Yağşı mütaliesi olan Mehmed Şirvani dövrun filosoflarının fikirleri, o cümleden musigi eserleri ile yağından tanış olmuş, musigi sahesinde Farabi, İbn-Sina, "İhvenüs-Sefa" cemiyyetinin, hemçinin Yunan musigi nezeriyyesini öyrenmişdir. Onun "İhvenüs-Sefa"nın "Dayeretöl ulum" risalesine hülase yazdığ el yazısı Paris milli kitabhanasında sahlanılr (2.68, s.210).

[223] Yuğarıda adları çekilen şairlerin vèrdiyi me'lumatlar haradasa èyni problemlere, ye'ni ğözel oğumağ, çalmağ, musigiden hoşhal olmağ ve s. kimi meselelere toğunduğ üçün onların ğeniş şerhinden imtina edirik. Lakin, bir fakt

üzerinde hüsusi dayanmağ isterdik. Şairlerin vèrdiyi bilgiler orta esr Azerbaycanın musığı heyatının mühtelif sahelerin özünde geniş eks ètdirmiştir. Bu dövrün musığısi aşağıdaki saheler üzre inkişaf ètmıştır.

1.Saray musığısi: Burada en çok dünyevi musığı, muğam seneti ve onunla bağı musığı janrları, hemçinin reğs seneti öz seneti tapmıştır.

2.Dini musığı: Dini merasimlerde, rituallarda istifade èdilen musığı janrları geniş eks olunmuştur.

3.Folklor musığısi: Həlgın meişetde, toy şenliklerinde, Novruz ve digər bayramlarda işlətdiyi musığı nümuneleri.

Herite 9. VII-XII esrlerde Azerbaycanın musığı medeniyetinin yayıldığı eraziler



Herite 10. XIII-XIV esrlerde Azerbaycan musigi medeniyyetinin
yayildiğı eraziler

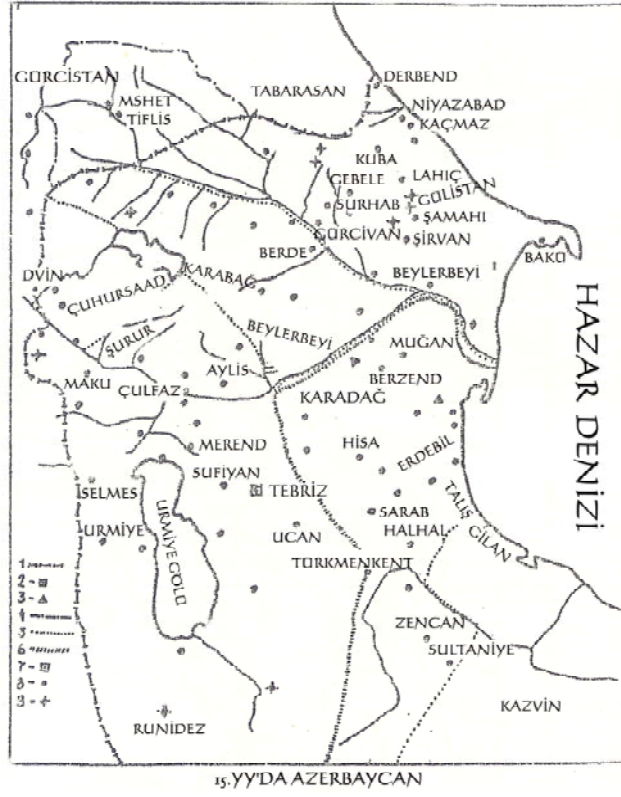


Herite 11. XV esrde Azerbaycanın musigi medeniyyetinin
yayildiğı eraziler

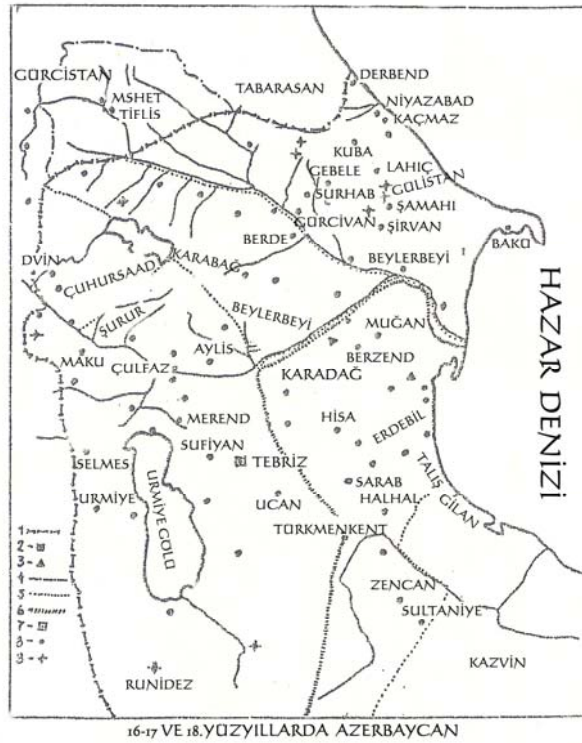


SAFEVİLER DÖNEMİNDE 15.YY'DA AZERBAIJAN

Herite 12. XVI esrde Azərbaycanın musiqi medeniyyetinin
yayıldığı ərazilər



Herite 13. XVII-XVIII əsrlərdə Azərbaycanın musiqi medeniyyetinin
yayıldığı ərazilər



4. Herbi yürüşlerde ve ov merasimlerinde, istifade  dilen musiqi n muneleri.

[224] G yd  dilen musiqi janrları zengin   şidli musiqi aletlerinde  alınmışdır. İstifade  dilen musiqi aletlerinin   şidinden, rengarengliyinden asılı olaraq o  alğın musiqi medeniyeti hağğında esaslı fikir söylemek olar. Bu meğsedle de orta esrler Azərbaycanda istifade   dilen musiqi aletleri hağğında gısa da olsa m e yyen melumatları esere dağıl  tmışik.

3. ORTA ESRLERDE AZERBAJCANDA İSTİFADE  DİLEN

MUSİQİ ALETLERİ

[225] Coğrafi m vğ yin , tebi ş raitine göre zengin olan Azərbaycanda,  oğsaheli musiqi medeniyetinin inkişafı üçün geniş imkanlar var idi. şimaldan Avrupa ile, cenubdan ş rg, ş rg den ise Orta Asiya  alğları ile hemserhed olan Azərbaycanın musiqi medeniyetinin çiçeklenmesi üçün her cüre imkanlar mövcud idi. Nizami Gencevinin Behram Kur  alğ ş nliyi d zeltdirib iki ferseng¹⁹ (fersah) mesafede musiqiçileri d zd r b  aldırmasından (3.190, s.32), [...] musiqi ini, dastan s yleyeni ve tamaşa g sterenleri bütün  lkelerden toplanmasından, m  telif  lkelerin musiqiçilerinin meclisde oturub Soğdiya, Ereb, Pehlevi m lodiyları  almasından, Keşmir reğğaselerinin, Yunan musiqi ifaçılarının meharetiden danışması (3.190, s.44-45) gösterir ki, Azərbaycan sözün esl menasında ş rg n musiqi-medeniyet merkezi olub. Sözsüz ki, ş rg n medeni merkezi kimi Azərbaycanın  oğ zengin musiqi aletleri mövcud olmuşdur. şair ve filosofların, orta esr ve müasir dövr musiqi alimlerinin eserlerinden adları toplanılmış musiqi aletleri heğiği menada Azərbaycanın musiqi medeniyeti nailiyetlerinden danışır. Siyahıla gösterilen musiqi aletlerinin Azərbaycanda d zeldilmesi üçün her cüre imkanlar var idi. Bu barede S. Onullahinin Tebrizde   susi musiqi aletleri d zelden senetkarların olması faktını (Bağ: Cenubi Azərbaycan musiqi meclisleri) tesdiğ  tmesi bizim yuğarıdaki fikrimize tam menada esas v rir.

¹⁹ Ferseng (Fersah)  l   vahidi olub bezi menbelerde 5-6 km. diğ rlerinde ise 8-10 km. mesafeni gösterdiyi g yd olunur.

Orta esrlerde Azərbaycanda istifadə olunan musiqi aletlerinin cedveli

Nefesli aletler	Simli aletler	Zerb aletler
1.Ney	1.Rubab	1.Dohol (Dohul)
2.Ney Enban	2.Çiçek	2.Nağara
3.Ney Çaver (Çaver neyi)	3.Kamança (Azərbaycan)	3.Ğoşa nağara
4.Marnay	4.Kamança (Keşmir)	4.Lakkuti
5.Nayi Səfid (Ağ ney)	5.Kamança (Yuğoslav-Bosniya)	5.Zerb
6.Zemire (Zomrè) siyah nay	6.Çeng (mühtelif növləri var, Çeng hezin v.s.)	6.Dümbek
7.Nayè bol-bolan (Bülbüller nayı)	7.Harb	7.Çerez
8.Ney tenbur	8.Sitar	8.Kus ve ya kurke
9.Nayi Hik-Tulum	9.Eğri	9.Tebil
10.Şah ney	10.Sentur	10.Tas
11.Heft bend ney (yèddi)	11.Sentur (Keşmir)	11.Cam
12.Nayè Müzaif	12.Sentur (Orta Asiya)	12.Denik
13.Şufar	13.Ekesra	13.Ayne pebl
14.Surnay	14.Ğanun (Kanon)	14.Bəşken
15.Ğoşa zurna	15.Muğni	15.Zerbule
16.Kermil	16.İkri	16.Ğedum
17.Korna (Keranèy) (Ğara n.)	17.Sazèmoresse'yèĞayèbi (perdesiz saz)	17.Fincan saz
18.Korned (Kerned)	18.Yatoğan	18.Senc ya Zel (Sinc)
19.Nefir (Tütek)	19.Berbet	19.Tal
20.Şah nefir	20.Töhfetənşədüelud	20.Zeng
21.Şeyhur	21.Ud-Ğedim	21.Zıngırovlar
22.Şebabe	22.Ud-mükemmel	22.Ebrnecen
23.Musiğar	23.Pipa	23.Çalpro
24.Flut-pan	24.Ozan	24.Tebire
25.Tütek ve ya Düdek	25.Tereb elfeth	25.Çeğabe
26.Sefir	26.Şəştay	26.Def ve ya Daire
27.Erağıye	27.Terebrud	27.Ğaşçek
28.Balaban	28.Ğopuz	28.Zencir

29.Bem balaban (müasir d.)	29.Ġopuz rumi	29.Kube
30.Düzle	30.Rud (Rudhāni)	30.Nağus
31.Buğ	31.Şahrud	31.Ergul
32.Buğ negreyi	32.Tenbur	32.Zemare
33.Bağ	33.Şirvan tenburu	33.Sergin
34.Berġu (Borġu)	34.Ĥorasan tenburu	34.Roġ (Reġ)
35.Ebağ	35.Bağdad tenburu	35.Çenbek
36.Çebçiğ	36.Türk tenburu	36.Çobekzen
37.Erġanun	37.Torantay	37.Denbaal
38.Erk	38.Şudurġu	38.Tebire
39.Hasusert	39.Ruh Efza	39.Deray
40.Sambuk	40.Saz Dulab	40.Ĥal Ĥal
41.Şahin	41.Ek Tar	41.Çan
42.Mezfè	42.Dü tar	42.Kasa
43.Sèdem	43.Sètar	
44.Saz ruled	44.Çartar	
45.Zira	45.Penctar	
46.ĤermĤere	46.Şèştar	
47.Zenbure	47.Tar	
48.Ġeval (nèyin bir növüdü)	48.Çèkur (çekur)	
	49.Tornayi Rumi	
	50.Yèktayi Ere	
	51.Çèġane	
	52.Pandur	
	53.Şèşhana	
	54.ÇèĤède	
	55.Nüzhe	
	56.Saz (aşığı sazı)	
	57.Cüre saz	
	58.Ġoltuġ sazı	
	59.Cüfti saz	
	60.Dorud	
	61.Şütürmurġ	

[226] Musiqi aletleri cedvelinde 152 musiqi aletinin çekilmesi orta esrlerde Azərbaycan erazisinde çox zengin musiqi medeniyyetinin olmasına delalet edir. Cedvelde musiqi aletlerini üç yere bölsek de onları beş yere: 1.Mizrablı aletler, 2.Mizrabsız aletler, 3.Kamanlı aletler, 4.Nefesli aletler (bura mis, tahta ve deriden düzəldilmiş aletlər daşıdır), 5.Zerb aletləri şəklində qruplaşdıraraq təhlil etmək olar. Bu musiqi aletləri barədə kifayət gəder elmi sənədlər toplansa da onların geniş şərhindən imtina edirik. Çünki, bu ayrıca bir mövzu olduğu üçün təhlil və təhlil aspektindən işlənməsini qarşıya meğsed qoymamışıq. Bunları göstərməkdə feqət bir meğsedimiz olmuşdur: o da bəle zengin musiqi aletlərinin işləndiyi bir erazide, ölkədə-Azərbaycan Türklərinin böyük və son dərəcə zengin, geniş şahəli musiqi medeniyyəti olmasını üzə çıxartmaq idi.

[227] Azərbaycanın, həmçinin bütün Şərg ölkələrinin musiqi sənətinin inkişafında Səfiəddin Ebdül-Mö'min ibn Yusif ibn Fəhır el Urmevinin çox böyük xidmətləri olmuşdur. Səfiəddin Urmevi be'zi mənbələrə görə 1216-1217-ci ildə anadan olub²⁰, 1294-cü ildə isə vəfat etmişdir. Onun ailəsi Urmiyə sakinisi olsa da minlərlə Azərbaycanlı kimi Bağdada yaşamışdır, İsmayıl Paşa Hədiyyətül Arifin yazdığına görə "Urmeviol-esl və Bağdadi el Mövləd vəl mənşə" yə'ni onun esli Urmiyeden mənşeyi təvəllüdü Bağdadandır. O, son Abbasi xəlifəsi Müstə'simin xüsusi nədimlərindən, yaxın adamlarından olub, ayda 5 min dinar maaş alaraq xəlifənin kitabxana müdiri vəzifəsində çalışmışdır. S. Urmevi dövrünün savadlı adamlarından olub, yaxşı həttat və musiqi ifaçılığından başqa şairliyi də bacarmış. İran mənbələri yazır ki, o, həttatlığda İbn-Müğəlləh və İbn-Yəqutun səviyyəsində duran sənətkar olmuşdur. Bağdad şəhəri Çingiz xanın oğlu Hüləgünün elinə keçəndən sonra S. Urmevi 1258-ci ildən etibarən onun vəziri olan Şəmsəddin Cəvinin idarə hēy'eti üzvlüyünə daxil olur.

[228] Onun iki yetirməsi Bələddin Məhəmməd (vəfatı 1279) və Şərafəddin Harun (vəf. 1286) dövrün tanınmış şəxsiyyətlərindən olub musiqiyə də çox bağlı idilər. İran mənbələrinə görə o, "Resalet ol Şərəfiyyə fəl nəsəbəl təlifiiyyə" (risaleyə Şərəfiyyə) əsərini yetirməsi Şərafəddin Haruna həsr edib. Brokolmen və digər alimlərin yazdığına görə isə bu əsər 1252-ci ildə vəzir Şəmsəddin Cəviniyə ithaf olunub. Tərihi sənədlərdən mə'lum olduğuna görə o, "Tərihə-Cahəngəşə"nin müəllifi Əta Məlek Cəvininin ailəsi ilə yaxın olduğu üçün Bağdada bir müddət onun himayəsi altında gəldiyindən sonra İran

²⁰ F. Ammar, el Ukəyli və digər Ərəb müəllifi onun doğulduğu ili 1216-1217 il göstərir. Ə. Bədəlbeyli isə bu tarixi 1230 verir. Daha sonra isə o, S. Urmevinin Urmiyədə anadın olmasını gēyd edir. İran mənbələri isə onun Bağdada anadan olmasını göstərir. Bizim fikrimizcə onun təvəllüdü Ərəb mənbələrində daha düz verilib.

İrağının hakimi Behaeddin Mehemmedle birlikde İsfahana gëdib orada yaşamışdır. 1279-cu ilde Cevininin ailesi dağılından sonra S. Urmevi tedricen müflisleşir, maddi veziyyeti ağır olduğu üçün 300 dinar borc üstünde zindana düşür ve acınacağı bir şekilde 1294-cü ilde Yanvar ayının 28-de vefat edir (5.11, s.159-160).

[229] Sefieddin Urmevi Müste'sim zamanında hem hikmet, hem de tetbiği elmlere yiyelenmişdir. Onun dörd şakirdi: Şemseddin Sühreverdi, Eli Sitai, Hesên Zamir ve Hüsameddin Gütluğbuğa dövrün tanınmış alimlerinden olmuşdur (2.68, s.313).

[230] S. Urmevi "Risalëyi Şerefiyye" eserinden başğa "Kitab el-edvar" ve "Fi olum el eruz vel bedi" risalelerin de müellifidir. O, İsfahanda yaşadığı dövrde ud aletine benzer Nüzhe ve sentura ohşar Muğni aletlerini düzeltmişdir. Ebdül Ğadir Marağı bu iki aletin şerhini "Kenz ol Tohef" eserinde, Farmër ise "Studiës in Oriëntal Musical Instrumentals" (Şerg musigi aletleri hağğında tedğigat) ve "Arabic Musical Manus Cripts in the Bodlëian library" (budlian kitabhanasında musigi hağğında olan Erebi hettli nüsheler) eserlerinde onların şeklini vërmişdir.

[231] S. Urmevinin "Kitab-el Edvar" eserinin nezeri tehlilini F. Ammar öz eserinde vërdiyi üçün bu şerhden imtina ederek feğet bir sıra meseleler üzerinde hüsusi olaraq dayanacağı. Onun musigi dövrlerinden be'zi cehetleri şerh ederken intërvallarla, mülayim ve ya gëyri-mülayim dövrlerle garşılaşacağımız üçün kiçik izahlar vërmek mecburiyyetideyik. O, böyük intërvalları "Kubra", kiçik intërvalları "Suğra" kimi gruba bölerek yazır:

1.İki oktava-Bu'd zil kuul marrateyn (2400 sënt).

2.Duodësima-Bu'd zil kuul val hems (1902 sënt).

3.Undësima-Bu'd zil kull val erba'ğ (1698 sënt).

4.Oktava-Bu'd zil kull (1200 sënt).

5.Halis kvinta (h5)-Bu'd zil hems (702 sënt).

6.Halis kvarta-Bu'd zil erba (498 sënt).

Kiçik intërvallar (suğra) ise:

1.Tenini-böyük ton (böyük sêkunda B2) (204 sënt).

2.Mücenneb-kiçik ton (kiçik sêkunda K2) (180 sënt).

3.Beğiyje-yarım ton (90 sënt).

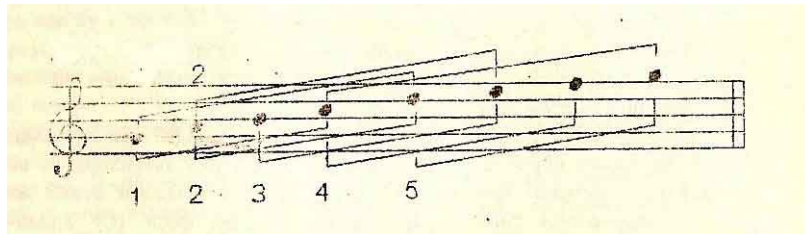
[232] S. Urmevinin nezeriyyesine esasen bir t  tra ord LLC (lima, lima, koma) ve bir yarım perde L ibaretdir. Bir oktava iki t  tra orddan ve fesl (yapışdırılmış Teniniden) ibaretdir. S. Urmeviden evvel el Farabi bu perdeleri tenini (L), be iyye (L) ve fesl (C) adlandırılmışdır.

[233] S. Urmevinin risalesinde d  vr-lad, ladı emele getiren ses sırasının oktava h  dudunda ardıcıl   rulu  na-cam, t  tra ordlar-cins, p  nta ordlar-ikd, s  kunda-buud tenini, 1/3 ton-m  cennebi kebir, 1/2 ton-m  cennebi-se  ir me'nalarını daşıymışdır. Bu musiki t  rminleri o d  vrde b  t  n   erg  de istifade   dilirdi.

[234] S. Urmevinin 17 pilleli ses sist  minin m  asir Ereb, Fars, T  rk, Azerbaycan musiki ses sist  mleri ile m    ayiseli tehlilinde (ba  : nezeri hisseye(    y     tmışdik ki, bu ses sist  mi b  t  vl  kle bu g  nk   Azerbaycan musiki ses sist  mi ile   st-  ste d     r.

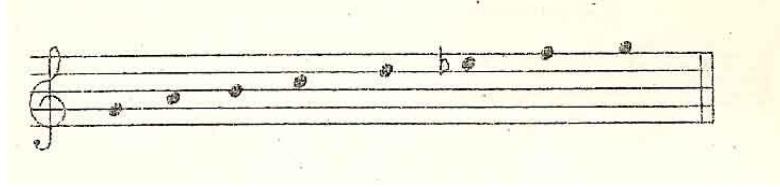
[235] Musiki d  vrlerini, m  asir dilde d  sek lad   rulu  unu yaratma       n bir t  tra ord ve bir p  nta ord kifayettir.   . Hacıb  yovun lad nezeriyyesinde bu t  mp  rasiya olunmu   ses sist  minde g  t  r  ld  y       n o,   edim Yunan lad   rulu  unda m  vcud olan 1-1-1/2 t  tra ordların zencirvari, ayrı ve ba    a   sul ile birle  meleri esasındadır. S. Urmevinin lad nezeriyyesinde ses sist  mi m  layim d  vrler ve     yri-m  layim d  vrlere b  l  n  r ki, onları da emele getirmek     n 7 dene m    telif   rulu  lu t  tra ord ve 12 dene ise m    telif   rulu  lu p  nta ordun olması lazımdır. E  er 7 t  tra ordu 12 m    telif   rulu  lu p  nta ordlarla 19 variantda birle  dirsek, neticede $7 \times 19 = 133$ d  vr alma   olar. Bu 133 d  vr  n 84-n   Sefieddin Urmevi ($7 \times 12 = 84$)   alan 49-nu ise ($7 \times 7 = 49$) Eli C  rcani S. Urmevinin tertib   tdiyi d  vrlere elave   dib.

[236] M  layim d  vrler o d  vre d  yilir ki, esli m  layimin nisbetlerinin   iyemeti onda o d  vr  n notlarının sayına beraber ve ya   o   olsun. E  er az olsa, onda iki vahidden   o   olmamalıdır. M  layim d  vr   edim Yunan ladları ile (bu lad   edim Midiyalılarda ve     m  rlilerde de olub) m    ayise   dilse Miksolidik lad ile uy  un olar. (Ba   not misalı No:62).



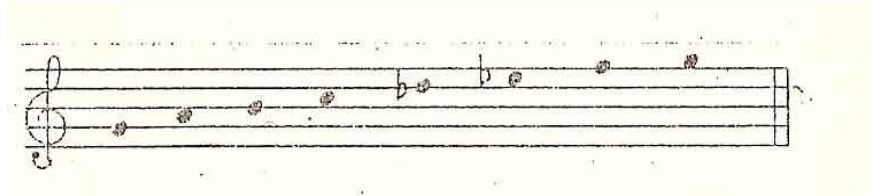
[237] Misaldan g  r  nd  y   kimi bir ladın dahilinde 5 aded t  tra ord (sol-do, lya-r  , si-mi, do-fa, r  -sol),   yni zamanda 3 dene p  nta ord (sol-r  , lya-mi, do-sol) var. B  le d  vr m  layim d  vr adlanır.

[238] Zeif mûlayim dövr o dövre deyilir ki, her zaman bir dövrün mûlayim fasilelerinin sayı dövrün derecelerinin sayından iki vahid az olsa, sabit derecelerinin sayından (4-cü, 5-ci ve oktava) çoğ olsun. (Bağ not misalı No:63).



[239] Burada görüldüyü kimi 3 dene têtrahord (sol-do, lya-rê, do-fa) ve iki dene pentağord (sol-rê, do-sol) mövcuddur. Bêle dövrler zeif mûlayim dövrler deyilir.

[240] Mûlayim nisbetlerin (fasilelerin) sayı dövr derecelerinin arasında sabit derecelerinin sayına çatmasa ve yahud onunla eyni olsa, o dövr geyri mûlayim dövr adlanır. (Bağ not misalı N 64)

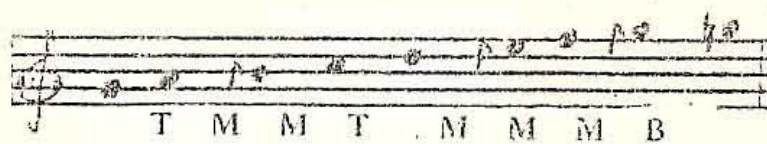
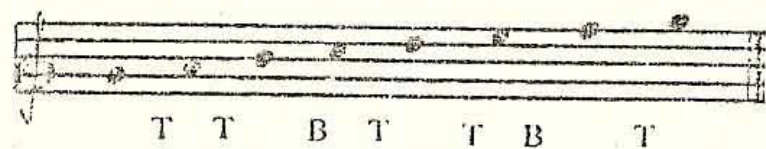


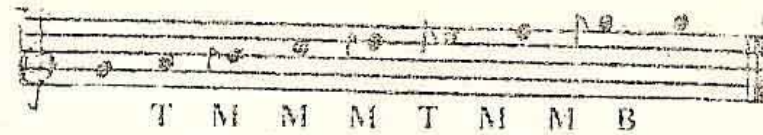
[241] Misaldan görüldüyü kimi bêle birleşmede iki hâlis kvarta (dördlük) alınır. Bêle dövre geyri mûlayim dövrler deyilir.

[242] Orta esr muğam lad nezeriyyesinde muğamlar, avazlar, şö'be ve guşeler hemin 12 muğamın üzerinde gurulmuş ve öz lad guruluşlarına göre iki-1.Kamil dövrleri, 2.Nağis (natamam) dövrleri emele getirmişler.

[243] S. Urmevinin nezeriyyesinde 7 têtrahordun aşağı rêgistrde emele getirdiyi guruluş aşağıdaki gaydada olur.

[244] S. Urmevinin ve Eli Cürcaninin ses sistêmi nezeriyyesinde têtrahordların ve pentağordların guruluşu ayrı-ayrılığda bu ve ya diger muğamın lad guruluşudur ki, onların birleşmesi neticesinde muğam destgahlarının kamil ladları emele gelir. S. Urmevinin 12 muğam, 6 avaz ve Eli Cürcaninin vêrdiyi 31 muğamın lad guruluşlarını müğayise üçün asan olmasından ötrü onları eyni ses yüksekliyinden gösteririk. (5.13, s.29-36) (bağ not misalı No: 67)





T M M M T M M B



M T M M M T T



M M T M M T T



M M T M T M T



M T M M M B T M



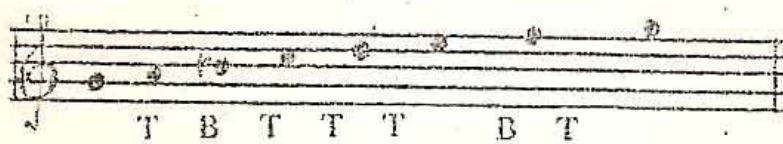
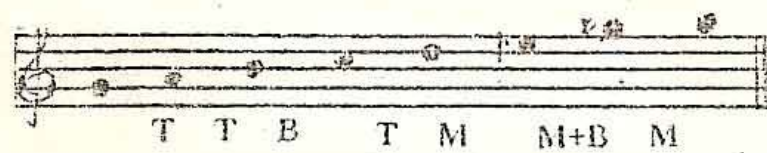
T M M M B T M M



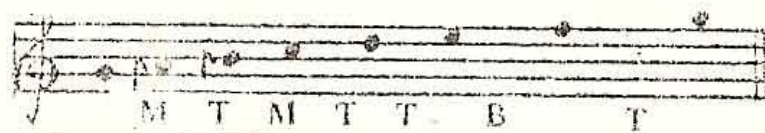
T T M M M



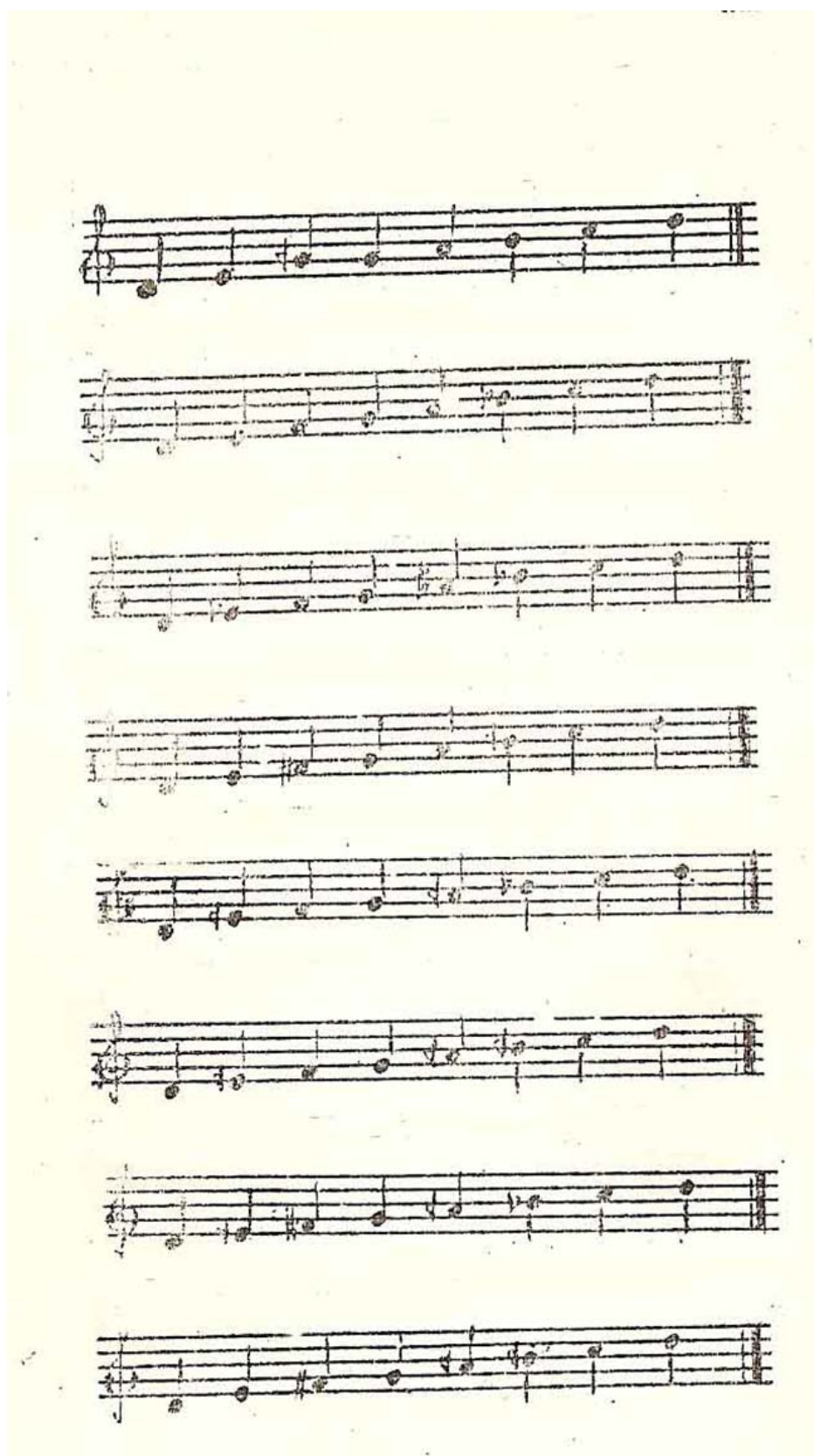
M M T M M T

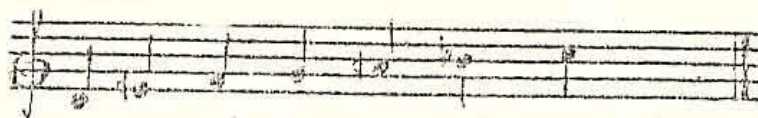


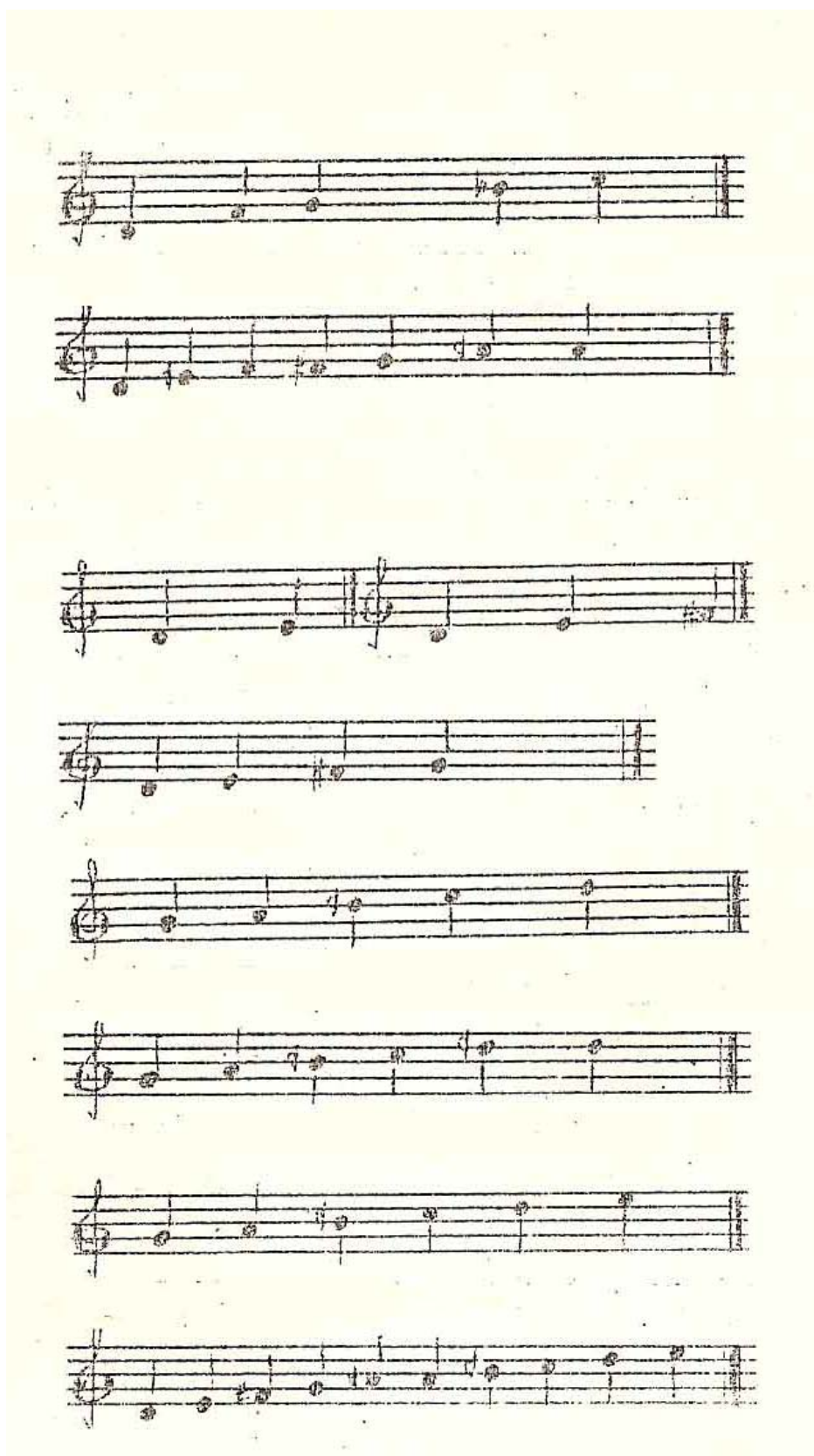
B T T T T B T
 B T T T B T T
 B T T T M M T
 B T T M M T T
 B T T M M B T
 T M M T T B T
 T M M T B T T
 T M M M T M T
 T M M T M B M M



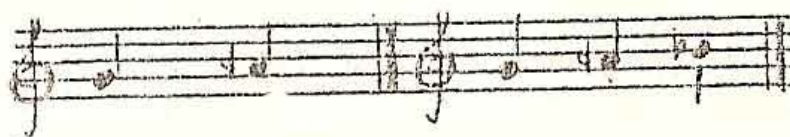
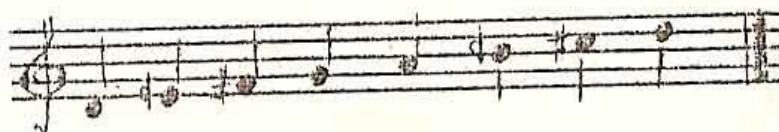














[245] Muğamlarda pentatonikanın olması barede yazarken geyd etmişdik ki, “Şur” muğamına o, özünü gizli şekilde göstermiştir. S. Urmevinin ve E. Marağinin vèrdiyi altı avazlardan “Mayenin” lad güruluşuna fikir vèrsek tam me’nada pentatonika ile üzleşmiş olarığ. Bunu da ireli sürdüyümüz elmi-nezeri konsèpsiyanın tesdiğı kimi götüre bilerik. (Bağ not misalları No:24, No: 67).

[246] Not misalında göründüyü kimi S. Urmevi ile E. Cürcaninin vèrdikleri muğamlar ister adına, isterse de lad güruluşuna göre bir-birinden ferglidir. Bu fergî izah etmeye çalışan M. Berkêşli yazır: “Bële nezere gelir ki, bu dövrlerin çoğusu Eli Cürcaninin dövründe işlenirdi. Dövrlerin adlarını E. Cürcani özünden gondarmayıb. Onlar evvelden mövcud imiş. Ola biler ki, onların be’zisi ehemiiyetsiz olduğı üçün Eli Cürcaniden gabağğılar onlardan ad çekmiyibler. Amma onların arasında lap gedim adlara rast gelirik”. (3.13, s.36). Bu fikri inkişaf ètdirerek geyd èdek ki, S. Urmevi Şerg musigisinde artığ destgah şeklinde formalaşmış 12 klassik muğamın ve 6 avazın lad güruluşunu göstermiştir. E. Cürcaninin vèrdiyi adlar ile ayrı-ayrılığda muğamların, ye’ni şö’be ve guşelerin lad güruluşlarıdır. Orta esr musigî traktatlarının, hemçinin müasir dövr muğam nezeriyyesinin öyrenilmesi de sübut edir ki, tedğığatçılar bu hüsüsda yazanda esasen silsile şeklinde, ye’ni destgah formasında olan muğamların bütöv ses sırasını, lad güruluşunu tehliil edir. Ayrı-ayrı şö’be ve guşelerden ise ad çekilmir ve gismen onların lad güruluşu gösterilir. Ona göre de menbelerde adı az çekilen muğamları ehemiiyetsiz adlandırmağ fikrimizce esassızdır. Bir meselenin de şerhini gısa da olsa vèrmeyi lazım bilirik. Şergde, Azerbaycanda muğamların ifasında musigî aletlerinin köklenmesini ve ifa edilen muğamın diapazonu müeyyen ganunauyğunluğ çerçivesinde heyata keçirilirdi. Bu fikri özünemeğsus tarzde izah eden M. Berkêşli yazır ki, “Ğedim Şerg musigisinde hüsusi diapazon yoğ idi. Ancağ nisbetlere riayet olunurdu ve her çaldığı öz üreyi istediye kimi sazını kökleyirdi. Çoğ güman ki, musigî aleti ikinci defe kök olunarken diapazon deyişilirdi” (5.13, s.36). Musigî ifaçıları, hüsusen simli aletlerde çalan musigîçiler çoğ gözel bilirlir ki, muğamların, o cümleden de aşığ musigisinde ifa edilen havaların öz spèsifik kök gaydaları var. Alet bu köklerle nizamlanmasa, orada musigî ifası mümkün olmaz. O ki, galdı hanendelere, onların ses diapazonu da müeyyen hüduddadır. Muğamların mayesi hanendeler terefinden èle müeyyenleşdirilir ki, destgah ohunarken mayenin oktavadan yuğarıdaki seslerini asanlığla götürsün. Bu gayda pozularsa, ohumağ müşkül veziyyete çevriler. Muğamların müeyyen ses yüksekliyi esasında köklenmesinde, burada nefesli aletler (nèy, balaban ve s.) olmasa, köklenmiş aletler ses yüksekliyiye göre bir ve ya 1, 1/2 ton arasında ğeta vère biler. Bu zaman muğamların ifa diapazonu olduğı kimi galır,

deyişen ancağ ses yüksekliyi olur ki, o da tonal bakımından özünü gösterir. Nefesli aletler olan orkestr ve ya meclislerde simli aletler adeti üzre onlara uygun köklenir. Çünkü, nefesli aletlerin kökü deyişmir. Fikrimizin tesdiğı kimi Ebdül Ğadir Marağinin eserlerinde mövcud olan kök sistemine müraciet edek. Murad Bardağcı Ebdül Ğadir Marağinin “Cami ül Elhan”, “Fevaidi Aşere”, “Meğasedül elhan” ve Rauf Yektabeye istinaden yazır ki, “Ebdül Ğadir sazla (musiğı aleti-İ. R.) çalınanlara, ye’ni musiğı aletinin nizamlanmasına-kök, oğunanlara ise (hanendenin sesinin nizamlanmasına İr ve dola²¹ adı verir. Hitaylara göre, köklerin sayı bir il içerisindeki günlerin sayına beraber olub 366-dır. Her bir kök Ğaan’ın (Hagan, şah-İ. R.) tahtının arhasında çalınır. Köklerin en önemlileri 9 denedir ki, Bisun kök adını alır ve han tahtının arhasında her gün bu 9 kök verilir” (4.06, s.95).

[247] Bisun kökler bunlardır: Uluğ kök (esas kök-İ. R.), Aslan-Çen, Yurs²² Kulado, Kutadğu, Bostargay, Çentay, Hinsak, Şenrak²³. E. Ğadirin eserlerinde ise Kulado evezine Mezhun kökü verilir ve geyd olunur ki, kökler me’lum üsullarla bestelenir. Uluğ-kök-remel; Kutadğu-mütegarib, başğaları ise mühemmes ve ya remel esasında olur. (4.06, s.96).

[248] Ebdül Ğadirin bu mövzuya hesr olunmuş iki şe’rini de esere dahil edirik. Fikrimizce bu hem orta esr Azerbaycan dili, hem de “mütedil-i İrani” adı altında Kerkük Azerbaycan-Türk dialéktinde şe’r oğunmasında “İran” mefhumunun orta esrlerde işledilmesinin mahiyyetinin açılması bakımından marağ doğurur. Bunu da evvelki fesillerde dediyimiz fikrin tesdiğı kimi götürmek olar. M. Bardağcı yazır: “Hüsusile İragda yaşayan Türkler, mütedil deyilen biçime daha çok reğbet edirler ve bunları Neva, Uşşag ve ya Segah, Ruyi-İrag makamlarından meydana getirirler. Mütediller Remel üsulunda yazılır. Sözleri ise be’zen Türkçe, be’zen de Farsça olur. Fa ila tun, Fa i latun, Fa ilat veznindeki bu parça örnek gösterile bilir:

“Sorma menden kim ne bulmuş ya nedir,

K’atêşi aşkıng canımda yanedir.

Vardı dil bilmeng ki hansı yanedir,

²¹ Dola’nın dolamağ, dolanmağ, dolaşmağ me’naları var.

²² Yurs-prof. Osman Turana göre Yürüş (yürüyüş)dür.

²³ Şenrak Rauf Yektabeyin eserine istinaden verilib.

Ömr kēçdi, yēne hacet yane dir”²⁴

[249] Dubēytin Pencgah yapıldığı ve yēniden Segaha döndüyü de olur. İrağ Türkleri (Kerkükler-İ. R.) tarafından işledilen bu biçime Mütedil-i İrani dēyilir. Mütedilin şe’rinin Türlçe olması halinde bu koşuk adını alır (4.06, s.96-97).

“Ya ilahi bilürsün halımı

Yavuz işding ğışa tutgil elimi.

Emelim yoğ günahım köp görharam

Son nefesde ayırma iymanı”²⁵

[250] Gösterilen misallardan görünür ki, muğamların ifası üçün müeyyen kökler mövcud olmuşdur. E. Ğadir Marağı “Meğasedül elhan”, M. Bardağcı “Marağalı Ebdül Ğadir” eserinde musığı aletlerinin adını ve kök sistemini gösterir (bah: gösterilen menbelere).

[251] S. Urmevinin musığı nezeriyyesinde bir sıra tērminler de mövcuddur ki, orta esr musığı tērminologiyası bağımindan marağ doğurduğu üçün onların ğışa şerhini vēririk.

[252] O, musığı tonunu-neğme, ses yüksekliyinin ğalğmasını-hiddet, aşağı enmesini-seğil, ayrı-ayrı notları-dastan (cemi dasanlar) konsonans sesleri müttefiğat, dissonans sesleri mütenafirat adlandırılır. El Kindi lada-lehn, Farabi hem lehn, hem de Meabani el elhan, İbn Sina ise cam dēdiyi teğdirde S. Urmevi lada-dövr dēyir. Ladı emele getiren birinci tētrağorda birinci tebeğē (tebeğē ulya) ikinci pēntağorda ikinci tebeğē (tebeğē sani) ümumi me’nada ise dövr iki ğisme (hisseye) birinci ğism; ikinci ğisme bölünür. S. Urmevi sabit sesleri Savabit (sabit-İ. R.) ğeyri sabit sesleri ise mütabadilat adlandırır.

[253] S. Urmevinin “Kitabül edvar” eserinden, be’zi hūlasileri vērmele onun bütün Şerğ musığı nezeriyyesinde, o cünleden Azərbaycan musığı tarihinde son derece böyük ve nüfuzlu mövgēyini üze çıhartmağ olmuşdur. M. Rezevi “Ehval ve Asarē Hacı Nesreddinē Tusi” eserinde S. Urmevi hağğında deyerli fikirler söyleyib.

[254] S. Urmeviden sonra Azərbaycan halğının XIV-XV esrlerde Şerğ musığı elmine vērdiyi en parlağ senetkarlardan biri de Ebdül Ğadir Marağı olmuşdur. E. Ğadirin dünyaya geldiği dövrde Azərbaycanı Ağğoyunlular, sonra ise Ğarağoyunlular,

²⁴ Bu şe’r sırf Azərbaycan dilindedir. Bunu M. Bardağcı, Köprülü ve E. Ğadir de tesdiğ edir.

²⁵ Şe’rin oğunuş dili, dialēkt fikrimizce Cenubi Azərbaycan (Urmiye ve s.) lehçesindedir.

Fars, Kirman ve Kürdüstani Müzefferiler, İrağı ise Celairler idare edirdi. Celairler hanedanının yaratıcısı olan Şeyh Uzun (büyük) Hesen 1340-cı ilde Bağdadı özüne teslim ettikten sonra oranı paytaht elan etmiştir. Bir neçe il sonra onun oğlu Şeyh Uveys 1356-cı ilde paytahtı Tebriz olan Azerbaycanı sonra Mosul ve Diyarbekri ele geçirtti.

[255] 1384-cü ilde Emir Teymur hakimiyetinden istifade edib Şerhi İrani ve bir çox yerleri tutur. Ğarağoyunluların nümayendesi Ğara Yusif ve Celairhan Emir Teymurun ölümünden sonra yene de hakimiyete gelirler. Bu dövrdə siyasi hakimiyet tüz-tüz dəyişsə də, musiqi seneti özünün yüksek inkişaf merhelesini yaşayırdı.

[256] Ebdül Ğadirin doğulduğu il haqqında elmi mənbələrdə müxtəlif tarixlər göstərilərsə də (daha etraflı bax (4.06, s.19-20; 3.20, s.246) S. Ağayevanın M. Terbiyete istinadən verdiyi 1353-cü il daha inandırıcıdır. Onun ölüm tarixini isə İran, Türk Azərbaycan alimləri 1435-ci il göstərilir. Ebdül Ğadirin heyat və yaradıcılığı haqqında geniş şərh verməyəceyik, bu haqda bax: S. Ağayevanın tədqiqatlarına (3.22, 3.23, 3.21, 3.20, 3.19) və Murad Bərdəqçının (4.06) göstərilən əsərinə.

[257] E. Ğadir Marağinin elm və musiqi sənətindəki nüfuzundan danışan S. Ağayeva yazır ki, Teymurun tarixçisi Şərafəddin Eli Yezdi, tarixçilərdən İsfizari, Dövləşah Semərgəndi (XV esr), Həndemir (XVI esr), Nəcməddin Kövkebi (XVI esr), Dərviş Eli Çəngi (XVII esr) onun əsərlərinə istinad edirdilər. (3.20, s.244) Fikrini davam etdirən müəllif göstərir ki, Əhməd Celair Ebdül Ğadirin musiqi elminə bəliyni, mürəkkebi musiqi əsərləri yazmasını, virtuoz şəkildə eyni vaxtda bir neçe ritmi ifa etmək məhərrətini hüsusiylə gəyd edir. Sultan Əhməd təsdiğ edir ki, dahi musiqiçi “bir eli ilə-Remel, o biri eli ilə-Həfif, ayağının bir ilə-Varaşan, digəri ilə-Fahte ritmini çala bilirdi. Yər üzündə bunları edə biləcək ikinci insan yaranmamışdır (3.20, s.253). Bu faktı M. Terbiyət belə verir: Sultan Əhməd tahta çıxmamışdan, o, Həce Ebdül Ğadir haqqında aşağıdakı sözləri onun vəsfində yazmışdır: “Hünər tahtında həc kimdən asılı olmayaraq yər tapan... öz Davudi nəğmələri Süleyman tək əldə edən, incəsənətdə feleyin səkkizinci ğatına yüksələn, böyük hünər sahiblərini öz musiqi zərbələri ilə ram edən, ezəldən bəri yetişmiş hünər ustalarının fəhri və başçısı, hafizi-Ğuranların sultanı, bütün elmlərdə esrin ən bilikliyi, dövrün filosofu... Kəmələddin Ebdül Ğadirin fəziletlərini və üstün sifətlərini izah etmək istəsəm, özümü çətinliyə salmış olaram... Buna görə də burada mən ondan gördüklərimdən ancağ mindən birini və çoxdan azını dəyə biləcəyəm, mənə dilim onları vəsf etməkəndən acizdir:

1. Ğur'anı son nöğtesinedek ezber bilir. Sözleri ses ğaydalarına uyğun olaraq éle oğuyur ki, sanki aye onun hağğındadır. Ğur'an oğuması bu sözün mezmunu ile uyğundur: “Zeyyinu el Ğurane bi esvatikum fenine sevtel-Hesen Yezidül-Ğur'ana hüsnen” (Ğur'anı öz sesinizle bezeyin, çünkü güzel ses Ğur'anın güzelliğini daha da artırır).

2. Hettatlığda ise, onun hetti en güzel elvan patlardan, ipe düzülmüş mirvari denelerinden ğiymetli, gözün ğarasından ve könül sevdasından ezizdir. O, ... Müheğgeğ, Rêyhani, Süls, Nesh, Rûğ'e, Tövği hetlerini en yüksek seviyyede bilir ve yazır.

3. Bêş hissedən ibaret musığı élminin birinci hissesinde, ye'ni “Musığı ahenglerinin ğaydaları” hissesinde éle derin biliye sahibdir ki, onun düzeltdiyi neğmede ağır sesler yüngül seslenir ve Hezec vezni Hefife çevrilir.

4. Her mahnının düzelmesinde dörd növbe vardır: “Ğövl”, “Ğezel”, “Terane” ve “Fürud”. Bundan elave mahnı terkinde dörd dövr vardır: “É'mal” (“s7sl7rin uyğunlaşdırılması”), “Küllüz-zürub” (“Zerblerin ümumi uyğunluğu”) “Küllünniğem” (“Neğmelerin ümumi uyğunluğu”) ve “Zerbeyn” (“İki zerb”) mahnı ğoşmağda bunların hamısı birlikde nezerde tutulmalıdır. Mes: bir elde “Remel” terkiibi (24 zerb) diğər elde “Hefif” terkiibi (16 zerb), bir ayağda “Verşan” terkiibi (16 zerb) ve diğər ayağda “Fehti” terkiibi (20 zerb) çalınır ki, bu nv mahnını hêç kim düzelde bilmemişdir.

5. Muğamat hağğında kêçmişde yazılmış bütün kitabları ve risaleleri o öyrenib, özü eserler yazmış ve muğamat hağğında tedğigata başlamışdır.

6. Bütün simli çalğı aletlerine ve hüsusile uda deyişiklik ve yenilik getirmişdir. Mes: çini kasalı saz. Alimlerin ve senetkarların bële sazdan heberi yoh idi (2.68, s.90-91).

[258] Ebdül Ğadirin yüksek ifaçılığ senetini ğösteren misallardan biri de onun Sultan Hüsèynin Tebrizdeki sarayında musığı meclisinde bağlanmış mercedir. Bunun şerhini iki menbeye istinaden ğarşılığlı tehlil esasında vèririk.

[259] 778-ci h.ğ. ilinin 28 Şabanında (10 Yanvar 1377 il)²⁶ Sultan Hüsèynin sarayında bir musığı meclisinde Şeyhül İslam-i E'zem Hacı Şeyh ül Kücec (S.

²⁶ Bu tarihi S. Ağayeva ve M. Terbiyet 779, Ebu Turab Rezani 778, Ğ. Farmèr 783, Rudolf D'èrlanjè 781 ğöstermişler. S. Ağayevanın tehmimine ğöre 779-cu il daha doğrudur (3.20, s.2501). M. Bardağçının ğösterdiyi deliller de inandırıcıdır. Ona ğöre de yuğarıda biz onun vèrdiyi tarihi ğösteririk (4.06, s.25).

Ağayeva-Kececi verir), Emir Şemseddin Zekeriyye, Mövlana Celaleddin Fezlullah'ül-A'bidi (S. A. (o)nu Ubeydi yazır), Hacı Razieddin Rizvanşah ve Ömer şah kimi dövrün tanınmış bilicileri ve musiqiçilerinden başqa simli ve nefesli aletlerde çalan ifaçılar, hanendeler de iştirak edirdiler. Söhbət esnasında en mürekkeb janr sayılan “Növbət-i müretteb”in bir neçe gün erzinde bestelene bileceyinin imkansız olduğu bildirilərken, Ebdül Ğadir söze goşularaq Allahın izniyle her gün bir “Növbət-i müretteb” besteleyeceyini söyleyir ve bir neçe gündən sonra başlayacaq Ramazan ayında günde bir eser yaradaraq bu erefedə 30 Növbət-i mürettebi yənidən icra edə bileceyini iddia edir.²⁷

[260] Meclisde iştirak edən, adı Ebdül Ğadirin eserlerinde böyük musiqiçi kimi çekilen Hacı Zeki-i Tebrizinin helefi olan Hacı Razieddin Rizvanşah (S. A. (o)nu Hacı Razieddin Rizvanşah ibn Zeki-et Tebrizi verir) bu eserlərin bestelendiği gün toplaşmağı teklif edəndə Ebdül Ğadir sözlərin, muğamların və üsulların (ritmləri-İ. R.) ğabağçadan müeyyenləşdirilmesini və hər gün bestelənəcək eser üçün onları evvəldən ona təgdim olunmasını isteyir. Rizvanşah razılaşıb Ebdül Ğadire 100 min ğızıl dinar mebleğində bir merc kesir. Orada olan iştirakçılar da buna şahidlik edirlər (Hacı Razieddin Rizvanşah milliyyətçe Azərbaycan-Türkərlərdən olub dövrün tanınmış şəhsiyyəti, mahir musiqiçi ifaçısı idi) (2.68, s.274).

[261] Sultan Hüseyn goşulan merce müdahilə edərək Hacı Şeyh ül-Kucəcin, Emir Zekeriyyenin, Mövlane Celaleddin Fezlullah və Hacı Selman Savecinin şe'rleri,²⁸ muğam və ritmləri Rizvanşahın təsbit etməsinə emr verir. Sultanın emrine görə ilk növbətin bəytlərini Erebcə Mövlana Celaleddin Fezlullah, Farscaları isə Hacı Salman oradaca hazırlayırlar. Bəş kitab şəklində ortaya çıxan sözlərin dörd ğit'esini Hüseynidən yazılacağını və ahırda isə 12 muğamla, altı avazın oğunacağını Ebdül Ğadir ğeyd edir.

[262] Erebcə ğövl “Əy insanların ən ekremi, daima yaxşılığı, ədalət və hidayət üzərində ol. Dünyadakı insanların ən həyirlisi olan padşahımızın geliş dolayısıyla bu

²⁷ Növbəti-müretteb” o dövrün musiqi formalarının (janrlarının-İ. R.) ən genişi olub şe'rlərə bestelənərək dörd hissədən ibarət imiş. Kavl (S. A. onu Ğaul, M. T. isə Ğövl verir) Erebcə olan şe'rdir. Ğəzel Farsca deyilmiş bəytlerdir, Terane vəznindədir, Fərudaş (M. T. onu Fərud yazır) isə Kavl-a benzeyir (4.06, s.25).

²⁸ S. A.-Kavl, Ğövl (Ğadl) Erebcə şe'rini Hacı Şeyh el Kəceci, Fars dilində Ğəzel (II h.) və Teranəni (III h.) Hacı Celaleddin salman, IV hissə üçün Erebcə Frudaşt Mövlane Celal Fezlullah el Ubeydi yazmışdır. Yuğarıda dörd müəllifin adı çekildiği təgdirde S. Ağayeva bu şe'rlerin üç müəllif tərəfindən yazıldığını ğeyd edir. Sonra o Ebdül Ğadirin bəşinci hissəni “Müstəzed”i özü əlavə etməsini göstərir.

gün bizim sevincli günlerimizdendir”. Farsca olan gezel ise “Mühâlifetin gözünün kor olması için Hüsèyni mezhebindenem; doğru yol, hağğ yol budur ve benim bunu gizletmeye imkan yoh” sözleri ile oğunan növbeti-mürettebi Ebdül Ğadir éle oradaca besteleyir (4.06, s.25-27).

[263] Mercin şartlerine uygun olaraq şe’rin her setiri altı avazdan birinin ahengine uygun oğunurdu. Avazlar ise iki muğamın ladından götürülmeli idi. Mes: Novruz avazı-Hüsèyni ile İsfahan, Gövêşt avazı-Hicaz ile Bozorg, Selmek avazı-Uşşag ile Rast, Gerdaniyye avazı-İrag ve Zengule, Maye avazı-Neva ve Buselik, Şahnaz avazı ise Rehabi ile Zirefken ladları esasında bestelendi (3.20, s.251-252).

[264] Mercin şartını uzuzan Rizvanşah 100 min gızıl dinardan elave öz gızını Ebdül Ğadire keniz gönderir. S. Ağayeva ve M. Bardağcının “Sultan Ehmed Bağdad şehrinde hakimiyyetde olanda öz sevimli musigiçi Ebdül Ğadir Marağiden ayrılmamışdır”-sözleri Bağdad şehrinde de Azerbaycan milli üslubuna has muğamların ifa olunmasına delalet edir. M. Terbiyet yazır ki, Ebdül Ğadir Emir Teymurun hüsusi tapşırığı ile 800 h.ğ. (1397) ilde Semergende ve Maveräünnehre getmiş, Semergendin Neğşcahan bağında şahzade Mehemed Sultanın adına “Matèyn” mahnısını ve Hocend şehrinde “Nevayi-gumri” mahnısını, Helil Sultan ibn Emirşahın adına goşmuşdur. Bu mahnı “Tenen-tenen” havası ile sekkiz zerb ile çalınır.

[265] ...Hace Ebdül Ğadir “Üsul zerbur-rebi” (Yaz neğmeleri esasları) adlı mahnını beherin evveli münasibetile Tebrizin Dövlet bağında Sultan Hüsèyne hesr etmişdir... Üvèysin oğlu Sultan Ehmed 1382 (784 h.ğ.) ilde şah olduğdan sonra Hace (Ebdülğadir-İ. R.) Tebrizde ve Bağdada Sultanın yanında olmuşdur. Hace Ebdülğadir “Dövrşahi” adlı mahnını da şaha hesr etmişdir. Ebdül Ğadirin öz sözüne göre “bir gün Hêratda “bağ-i-zağan” adlı yerde edaletden ve insafdan söz açıldı. Men orada padşahın emri ile “edl” mahnısını goşdum.

[266] Ebdülğadir 821 h.ğ. (1418)-ci ilde “Meğasedül-elhan” eserini Mirze Şahruha, 816 (1413)-cı ilde “Camè’ül-elhan” eserini oğlu Nureddin Ebdürrehmana hesr etmişdir. Bundan başğa “Fevaid-i Eşere” (on fayda) “Lehniyye” (mahnı hağğında), “Kenzül-elhan” (mahnı hezinesi) ve Zübtedül-edvar fi şerhi risaletil-edvar (mahnılar risalesinin izahında en seçilmiş neğmeler) eserler de Ebdülğadirin meşhur eserlerindendir (2.68, s.89, 91-92).

[267] Ebdülğadirin yuğarıda adları çekilen bütün eserlerinin tedğigatçısı kimi tanınmış Murat Bardağcıya istinad ederek E. Marağinin musigi nezeriyyesindeki be’zi aspèktleri işğlandırmağla muğam senetinin lad guruluşunu, musigi tèrminologiyası ve

başğa cehetleri ümumi kontéksde göstermeye çalışacağı. Bunun orta esrlerde Azərbaycan muğam senetinin inkişafının hansı istigametlede getdiyini ve qarşılıqlı müğayiseli tehlil üçün böyük imkanlar açacağına şübhemiz yohdur.

[268] Ebdülgadirin ses sistèmi nezeriyyesinde Neğme-“Hiss édile bilecek geder bir nêçe zaman içinde davam éden sese deyilir”.

[269] Bir sesin neğme olması üçün aşağıdaki şartlar lazımdır:

- 1.Ses, müeyyen bir zaman dahilinde, müddetinde davam étmelidir.
- 2.Zil-bem hüsusiyyetlerinden birini danışmalıdır.
- 3.Ğulağla bir zövğ, hoş hüsusiyyet (zengin çeşidli-intonasiya-İ. R.) burahmalıdır.

[270] Bu hüsusiyyetlere sahib olan bir ses, ye’ni neğme birden çox olarsa buud yaranar (Buud-interval demekdir-İ. R.). Budun sonuna bir neğme elave étsək cins, cinse de bir neğme artırılsa cam elde édiler. Cam’a bir neğme elave édilse lehn méydana çıxar.

[271] Zilküll deyilen oktava 17 pilleli ses sistèmine bölünür (4.06, s.55).

[272] Ebdülgadir Marağinin not yazı sistèmi 17 pilleli ses sistèmine esaslandığı üçün S. Urmevinin nezeriyyesi ile üst-üste düşür. (Bağ not misalı No: 65)

[273] Burada A-B-Bağiyye, AC-Mücenneb, A-D-Tenini, A-H-Zül’erba (dördlü kvarta) A-YA-Zül-hems (bêşli, kvinta), A-YH ise Zül küll (sekkizli oktava)dur. Oktavdan yuharıdaki intervallar A-KH-Zülküll bil (val) erba (on ikili, undësima), A-KT Zilküll bil (val)-Hems (onüçlü düodësima) A-H Zilküll-i Marrağeyn (iki sekkizli, iki oktava)dir.

A	B	C	D	h	v	z	H	T	Y	YA	YB	YC	YD	Yh	Yv	YZ	YH	YT
YH	YT	K	K	h	K	K	K	K	K	K	K	L	L	L	L	L	L	L
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
0	90	180	270	360	450	540	630	720	810	900	990	1080	1170	1260	1350	1440	1530	1620
90	90	90	90	90	90	90	90	90	90	90	90	90	90	90	90	90	90	90

[274] Tétrahord ve Péntahordlarda işare édeceyimiz intervallar aşağıdaki kimidir:

(F) Koma 24 sènt

(B) Bağıyye 90 sènt

(C) Kìçik Mücenneb 114 sènt

(K) Böyük Mücenneb-182²⁹ sènt

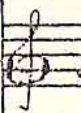
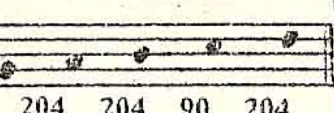
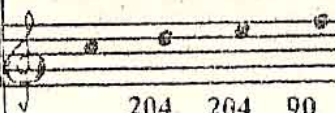
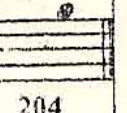
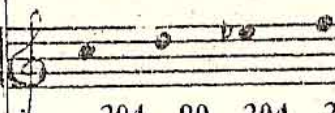
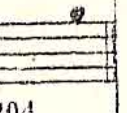
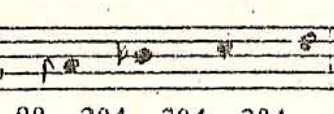
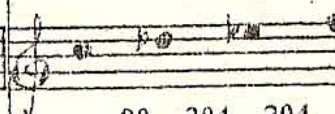
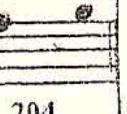
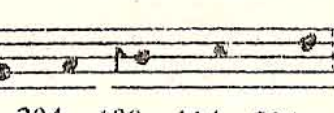
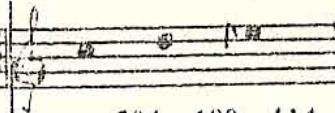
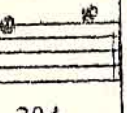
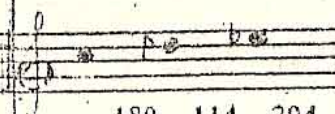
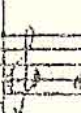
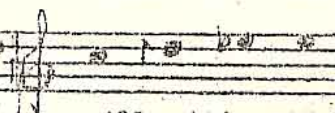
(T) Tenini-204 sènt

[275] Ebdülğadir Marağının muğam nezeriyyesinde dördlülerin ve beşlilerin S. Urmevinin nezeriyyesi ile be'zi hallarda cüz'i (bir koma 24 sènt) ferg vèrdiyi üçün her iki nezeriyyeni ğarşılığlı şekilde vèririk (bağ not misalı No:66).

²⁹ Ğèyd: A, B, C, D ve s. Ebced elifbası ile işare èdilmiş notların Latın elifbası ile işareleridir (4.06, s.58-60).

M. Bardağçı ğèyd edir ki, orta esr traktatlarında mücenneb ayrı-ayrı sèntlerle gösterilmemiştir. Ğèyd olunan not nümuneleri daha değig olsun dèye o, mücennebi (kìçik ve böyük olan iki hisseye bölür.)

1. T.T.B.			B=24c
	204 204 90	204 204 114	
2. T.B.T			
	204 90 204	204 90 204	
3. B.T.T			
	90 204 204	90 204 204	
4. T.K.S T.M.M			K=90c
	204 180 114	204 270 24	
5. K.S.T M.M.T.			
	180 114 204	130 114 204	
6. K.T.S			T=90c
	180 204 114	180 294 24	
7. K.S.S.B M.M.M.B			R=24c
	180 114 114 90	180 114 90 114	

	1	2	3	4
1. T.T.B.T.		 204 204 90 204	 204 204 90 204	
2. T.B.T.T.		 204 90 204 204	 204 90 204 204	
3. B.T.T.T.		 90 204 204 204	 90 204 204 204	
4. T.K.S.T. T.M.M.T.		 204 180 114 204	 204 180 114 204	
5. K.S.T.T. M.M.T.T.		 180 114 204 204	 180 114 204 204	
6. K.T.S.T. M.T.M.T.		 180 204 114 204	 180 204 114 204	
7. K.S.S.B. T. M.M.M.B. T.		 180 114 114 90 204	 180 114 114 90 204	

	1	2	3	4
8. T.K.S.K. F. T.M.M.M. .B.		204 180 114 180 24	204 180 114 90 114	K=90c
9. K.T.S.K. .F. M.T.M.M. .B.		180 204 114 180 24	180 204 114 90 114	K=90c
10. K.F.T.K. S. M.B.T.M. M.		180 24 204 180 114	180 24 204 180 114	
11. K.S.B.T. .K. M.M.B.T. .M.		180 114 90 204 114	180 114 90 204 114	
12. T.K.T.S. T.M.T.M.		204 180 204 114	204 180 204 114	
13. T.T.S.K. T.T.B+ M.F		204 204 180 114	204 204 270 24	K=90c

[276] Muğamların tedğigatçısı S. Ağayeva bu hususta yazır ki, ...Her birinin öz elmi adı var: Uşşag, Neva, Buselik, Rast, Hüseyni ve s. (3.19, s.54). Fikrini devam ettiren müellif muğam, perde, daire, şüdu, elave olarak rah teriminlerinin janr ve ya lad olmasını araştırdırırken fikrimizce be'zi yanlış ferziyyeler ireli sürür. O, yazır: "Farabi, Harezmi, İbn Sinanın traktatlarında daire ritmik dövr me'nasında işlenir". Daha sonra Menuçehriye, Nizami Genceviye, Se'diye, Hafize, Nesimiye istinad ederek perde, rah terimlerini lad me'nasında verir. Megalenin sonraki setirlerinde Marağinin aşağıdaki sözlerine "muğamın tonları (neğme-İ. R.) ve ya perde, oktava hüdudunda mülayimlik prensipi üzre, ince seslenme ile ardıcıl düzülmüşdür. Onların sayı sekkiz ve ya doğğuzdur" fikrine-istinaden o geyd edir ki, bu halda muğam" termini adı altında

(“perde” de ona berabərdir-S. A.) on iki əsas laddardan biri nezerde tutulur... O ki, gəldi, “şedde”, bu söz ud siminin müəyyən kök ilə adlandırılmasıdır. Hele gedimden “muğam”, “daire” anlayışı ilə bağlı idi. Əsas muğamlar mehz XIII əsrdə belə adlanırdı (3.19, s.55-58).

[277] Görünür ilk heta Ebdülgadirin eserinin tercümesinde olmuştur. Diğer terefen onu da ʿtiraf ʿtmeliyik ki, “daire” ve “şüdu” tərminlerini Erebler yoh, bütün Şerğ musigi ʿlminde, Azerbaycanda, o cümleden Farabi, İbn-Sina, S. Urmevi, Ğütbeleddin Şirazi, Eli Cürçani, Ebdülgadir Maraği ve başğaları öz eserlerinde kifayet ğeder işletmişler.

[278] “Perde” t rmini haĝda saysız menbeler var ki, orada bu t mrin lad kimi yoĝ, mehz simli musigi aletinin ĝolunda baĝlanmış “perdebend” (perde baĝlanması) kimi şerh  dilir.  le S. Aĝay vanın “Menu  hriye, Nizamiye, Se’di” ve s. eserlerine v rdiyi istinadda da menbe Farsca o uyarken, me’nası lad me’nasını v rmir.  zah    n ĝeyd  dek ki m  telif dövrlerde ifaçılar ud,  orasan tenburu, şirvan tenburu (baĝ nezeri hissede Türk tenburu perde ĝuruluřuna- . R.) ve bařĝa aletlerde notlarda tonları, neĝmeleri... bir-birinden ayırmaĝ    n her perdeye m vafıĝ muĝam adı ĝoymuřlar. Bu adlar da muĝamların seslendiyi ses y ksekliyinden ĝ t r lm řd r. Meselen, Neva, D ĝah, S ĝah, Rast, Uřřaĝ ve s. o dövrün şairleri de ifaçının  aldıĝı muĝam ve ya mahnını bařĝa adla adlandıra bilmezdi. Ona ĝ re ifa  dilen hava hansı perdeden, ses y ksekliyinden  alınardısa, gezel ve rubailer de bu perdenin adı ile ĝeyd olunardı. “Rah” t mrini haĝĝında da d meliyik ki S. Aĝay vanın Hafize istinaden v rdiyi ş rde de “Rah” h   cüre lad me’nasında işlenile bilmezdi. “Rah”ın ş re ĝ re de, l ĝeti me’nası da, “yol”, “ sul” kimi izah  dilmelidir. İfaçılar yaĝrı bilirler ki, her muĝamın, havanın ifasında m  telif ifa yolları, üsulları var.   susen de şifahi en’eneye esaslanan muĝam senetinde. Ona ĝ re de “rah” t rminini olduĝu kimi işletmek daha münasib olardı. Fars dilinde bu t mrin (rah ...  sul ...) müasir İran musigişinde de işledilir. O ki, ĝaldı Uřřaĝ, Neva, Buselik, Rast, H s yni adlarına onlar,  lmi ad yoĝ, ĝeyd  tdiyimiz kimi simli musigi aletinin ĝolunda mövcud olan perdelerin adıdır.

[279] “Muğam” tərmini (bağ nezeri hissəyə) “daire” anlayışı ilə bağlı olmayıb. Muğam be’zi risalelərdə lad me’nasında verilsə də bir çox hallarda janr kimi işlədilmişdir. Muğamın “Muğan”la bağlı olması da onu göstərir ki, gədim Azərbaycan-İran ərazilərində belə havalar olub. Bu isə muğamın bir janr kimi meydana çıxmasına tam bəraət qazandırır.

[280] “Daire” tərmini kimi Ebdülgadir Maraği “Meğasedül elhan” eserinde daireleri (bah: gösterilen eser, 5.90, seh. 50. M.M.T.T.-M.M.T. dairesinin izahına) bəle izah edir. “Bu dairelerden (ladlardan-İ. R.) başğa daire de hazırlamağ olar. Amma bu dairelerde mülayimlik daha çoxdur. Bu dairelerin her birinden udda 17 mövzuda istifade etmək mümkündür”. Buradan göründüyü kimi Ebdülgadirin mülayim dairelerden danışması onun S. Urmevinin nezeriyyesi ile yağından tanış olmasını gösterir. Aynı zamanda bu daireler sadece daire yoğ, lad me’nasında işledilmişdir. Bunu S. Ağayeva da “Camè ül elhan” eserine istinaden vərđiyi fikirde tesdiğ edir: “Oktava hüdudunda ardıcıl düzülmüş tonların (neğmelerin-İ. R.) cemine daire deyilir. Burada birinci ses ahırncı sesle üst-üste düşerek daire yaradır. “Şüdüd” da hemin me’nanı verir. Herfi me’nası da mirvari düzüleb “bir düyünle bağlanmış sapdır” (3.19, s.57).

[281] M. Bardağcı bu hüsusta yazır ki, “Dördüllerin, beşlilerin” ve digər be’zi aralıqların baş-baş düzülmeleri “dövr” adı vərilen ladları meydana getirir.

[282] Dövrler elmi anlamada ilk defe Sefieddin tərəfindən tesnif edilmişdir ve üç gruppdur: “Şedd”, “Avaze”, “Mürekkəbat”.

[283] “Şedd” (cem halda Şüdüd) tam bir ladır ki, her biri bir hüsusiyyət erz eder ve hüsusi adları vardır. Sayları 12 olan şeddler, daha sonrakı dövrlerde “makam”, “neğme” ve ya “lehn” olaraq da keçer. Ebdülgadir “Makam” olaraq istifade edir (4.60, s.63).

[284] “Dövr” (daire) tərmini Ebdülgadirin bütün eserlerinde hem de “ika”, “ritmik dövr” me’nasında işlenir. Müeyyen çağışnlığ yaranmaması üçün Ebdülgadirin nezeriyyesinde mövcud olan 6 ritmik dövr hağğında da gısa bilgiler vəririk.³⁰

[285] Ebdülgadir “ika” nezeriyyesinde özünden gabağ gelmiş üç musigi nezeriyyeçisinin Farabi, Sefieddin ve Gütbeleddin Şirazinin görüşlerine de yer vərmişdir (4.06, s.78). “Ritmik dövrler”in meydana çıhması poeziya ile musiginin vehdetinden meydana gelmişdir. Düzdür, sözsüz ohunan musigi havalarının da ritmik komponentleri mövcuddur. Lakin orta esr risalelerinde (bura X-XIX esrler dahildir) ritmik dövrleri işare etmek üçün istifade edilen “ten”, “tenen” ve s. orta esrlerde aşağıda gösterilen şekilde geyd olunardı.

³⁰ Setrin müelifinin şəhsi arhivinde İstanbul seferinde Nur Osmani kitabhanasından elde etdiyi “Camèül elhan”, “Fevaidi Eşere” ve Tèhran چاپı “Meğasedül elhan”ının mikrofilmi ve suretleri var. Lakin M. Bardağcı Ebdülgadirin bütün eserlerini layigince tehlil etdiyi üçün her iki menbeden istifade edirik.

[286] Şerh ettiğimiz ritmik formular “rükn” adı ile tanınır. Ebdülgadirin eserlerinde bu “rükn”ler üç ğisme bölünür. “Sebeb”, “Veted”, “Fasile”. Onlar da öz növbesinde iki yere bölünür. Meselen, “Sebeb”in “Sebeb-i hefif”, “Sebeb-i sakıl”, “Veted”in “Veted-i mecmu”, “Veted-i mefruk”, “Fasile”nin ise “Fasile-i suğra”, “Fasile-i Kübra” növləri var. “Rükn”lerin ritmik formullarını notlarla işare etmek aşağıdaki kimi olar.

1.Te-sekkizlik

2.Pe-sekkizlik

3.Pen-çerek

4.Ten-çerek

5.Ta-çerek

Ebdülgadirin ika nezeriyyesinde “rükn”lerin cedveli. (M.Bardağçıya istinaden veririk)

İkaların “rükn”leri	Ritmik formül	Ölçü vahidleri
1.Sebeb-i hefif	Ten	Çerek
2.Sebeb-i sakıl	Te-ne	İki sekkizlik
3.Veted-i mecmu	Te-nen	Bir sekkiz, bir çerek
4.Veted-i mefruk	Ta ni	Bir çerek, bir sekkiz
5.fasile-i suğra	Te ne nen	İki sekkiz, bir çerek
6.Fasile-i kübra	Te ne ne nen	Üç sekkiz, bir çerek

[287] Orta esr musığı ritmik formullarından danışarken ğeyd etmeliyik ki, bu özü çoğ büyük mövzudur. Gelecek tedğığat eserlerinde ğeniş şekilde hüsusi bilgiler verilecek. Orta esr muğam senetinde mövcud olan rengareng veznlerden bir ğismini “Bêhçetülruh” eserine istinaden şerh edirik. (bağ cedvele).

Orta esr musığı veznleri cedveli

No	Veznler	Veznlerin şerhi	Ritmik formullar
	2	3	4
1	Akel	Esas vezinlerden biridir: 9 zerbden ibaretdir. 4 zerbi-ağır, 5-i yüngül.	Tna der ten dera dim ten tna ten derna
2	İhlati	Esas veznlerden biridir: Ğulam Sultan Melikşah Selçuğı terefinden herbçiler ve nağaraçılar üçün düzeldilib. 13	

		zerbden ibaretdir. 5 zerbi ağır, 9 zerbi yüngül.	
3	Ufar	5 zerbli vezndir: 2 zerbi ağır, 3 zerbi yüngül.	Ten tna der der ten ten
4	Övset	7 zerbli vezndir: 5 zerbi ağır, 2 zerbi yüngül	Ten tna der der ten ten
5	Bereşan	7 zerbli vezndir: “Behcetül-ruh” eserinin (b) nüshesinde: 5 zerbi ağır, 2 zerbi yüngül; (c) nüshesinde 5 zerbli vezndir: 2 zerbi ağır, 3 zerbi yüngül	(b) tna tna tna derna (c) ten ten tna tna derder ten
6	Penc zerb	5 zerbli vezndir: 2 zerbi ağır, 3 zerbi yüngül	
7	Dövr	12 zerbli vezndir: 6 zerbi ağır, 6 zerbi yüngül (b); (c) nüshesinde 17 zerbli vezndir: 10 zerbi ağır, 7 zerbi yüngül	Ten tna der ten ta der ten tna der ten ta der ten
8	Dövri revan	9 zerbli vezndir: 5 zerbi ağır, 4-ü yüngül	Ten ten ten tna der der ten
9	Du yék	9 zerbli vezndir: 6 zerbi ağır, 3-ü yüngül	
10	Remel	19 zerbli vezndir: 9 zerbi ağır, 10-u yüngül	Ten tna ten tna tna tna ten
11	Remel-tebil		
12	Remel-seğir		
13	Revan		
14	Semai (Somai)	14 zerbli vezndir: 7 zerbi ağır, 7-i yüngül	Tna tna ten tna tna dim
15	Semai Sengin		
16	Semai Revan		
17	Şirazi	19 zerbli vezndir: 10 zerbi ağır, 9-u yüngül. Ğulam Sultan Melik şah Selçuğı terefinden herbçiler ve nağaraçılar üçün tertib edilib.	
18	Zerbi	7 zerbli vezndir: 2 zerbi ağır, 5-i yüngül. Ğulam Sultan Melik şah Selçuğı terefinden tertib edilib.	
19	Zerbül-fetih	24 zerbli vezndir: 12 zerbi ağır,	

		12-i yüngül	
20	Zerbül-mülük	4 zerbli vezndir: 2 zerbi ağır, 2-si yüngül	(b) ten tni dir na der dim ten ten tna ten dir ten. (c) ten tnani dir na dira dim ten ten tna ten tna ten dir ten
21	Zerbül-gedim	8 zerbli vezndir: 4 zerbi ağır, 4-ü yüngül	(b) ten tna dera dim, ten derna der ten der tni (c) ten tna dera dim ten derna der ten derna tni
22	Fahtê zerb	7 zerbli vezndir: 3 zerbi ağır, 4-ü yüngül	(b) ten ten tna derna tna na ten (c) ten ten tna na der na tna na
23	Fahtêyi Kebir	6 zerbli vezndir: Ğulam Sultan Melikşah Selçuği terefinden tertib edilib.	
24	Fahtêyi Segir	18 zerbli vezndir: Ğulam Sultan Melikşah terefinden tertib edilib.	
25	Fahtêyi Segil	Vezndir.	
26	Fer'	6 zerbli bir vezndir: 3 zerbi ağır, 3 zerbi yüngül.	Ten dera dim tna
27	Fer'ê-mühemmes	Vezndir.	
28	Ġelenderi	27 zerbli vezndir: 12 zerbi ağır, 15-i yüngül. Ğoşun ve nağaraçılar üçün Ğulam Sultan Melikşah terefinden düzeldilib	
29	Mühecer	Vezndir.	
30	Mühemmes	10 zerbli vezndir: 5 zerbi ağır, 5-i yüngül	(b) tna tna der tna den ten der der ten der tna tna (c) tna tna der tna der ten derder ten tna der ten ten tna der na
31	Mügeddem	11 zerbli vezndir: 6 zerbi ağır, 6-ı yüngül	
32	Nimdur	Vezndir.	Tna tna ten ten ten ve ya tna der na
33	Nim Segil	14 zerbli vezndir: 8 zerbi ağır, 6-ı yüngül	(b) ten tna ten tna tna der ten (c) ten tna ten tna tna der tna der tna
34	Herec	4 zerbli vezndir: 2 zerbi ağır, 2-i yüngül	Ten ten ten tna
35	Herec'ê Kebir	24 zerbli vezndir. Ğulam Sultan düzeldib.	

[288] Orta esr muğam senetinde veznlr 60-dan yuħarıdır. Cedvelde biz yalnız bir hissni göstermeye müveffeq olmuşuğ. Ümumiyyetle ğeyd etmeliyik ki, bële rengareng ritmin mövcud olması özü çox zengin musiqi medeniyyetinden, muğam senetinden danışır. Orta esr muğam senetinden ğeydlr vèrerken o dövrdə hansı muğamların olması da elmi bəhımdan marağ doğurur. Odur ki, bu muğamları müğayiseli şəkildə cedvelde göstèririk.

[289] Orta esrlərdə mövcud olan muğamların üç menbeye ğorə Ebdülgadir Maraği, Bəhçetül-ruh və 1799-cu ildə anonim müəllifin Azərbaycan dilində olan risalesi əsasında.

[290] XIV esr Azərbaycan musiqisində saray en'enələri ilə bağlı olan musiqiçi və rəğs kollèktivləri hağında S. Onullahi yazır ki, "Elbette bu cür kollèktivlərin fealiyyetini yalnız çalıb, oğumağ və oynamağla müeyyen sehneçiklər göstèrirdilər. Hele həyli ğedimdən Azərbaycan və İranda ğor destələri var idi. Təsədüfi dəyil ki, hele XIV esrin evvəllərində "rəğgəsələr mahnı oğuyub oynayır və saz (musiqi aletləri) çalırdılar. Bələ ki, Erğenun simli musiqi aleti olduğu halda, həm də 7 nəfər ğızın əyni vaxtda çalıb oğumasına dəyilirdi (Hacıb Həyrat, Destur-el Efazil. h. 743 (1342-43)) (2.61).

Cedveli

	Ebdülgadir Marağinin esərlərinə əsasən	"Behçetül-Ruh" əsərində vèrilmiş muğamlar	1799-cu ildə olan risalede
1	İsfahan	Gerdaniye	Bestenigar
2	İsfahanə esğəl	Gövəşt	Hicazi Büzürg
3	İsfahanə ehəd	Neva	Hüzzarəkət
4	İsfahanə esl	Novruz	Pəncgah
5	İsfahanək	Səlmək	Vəçə Hüsəyni
6	Ouc	Şəhnaz	Rast
7	Bozorg (Büzürg)	Rast	Müħalifəkə Hicaz
8	Bestenigar	Üşşəğ	Humayun
9	Buselik	Hicaz	Zirkeşi Həvəran
10	Bayatı	Kuçək	Həcet-ğord
11	Pəncgah	İrağ	Rumi-Erağ
12	Pəncgahi-zaid	Buselik	Nəhavəndi-Rumi
13	Çahargah	Hüsəyni	Nəvayə Eşiran
14	Hicaz	Zəngülə	Üzzal
15	Hüzi	İsfahan	Hisar

16	Düğah	Rehavi	Sêgahê Ecem (Îran)
17	Rast	Bozorg (Büzûrg)	Zirefkendi Büzûrg
18	Rehavi	Ouc	Zabul
19	Rokeb	Îkyat	Sêpêhr
20	Ruyê Erağ	Îkyatê serf	Îsfahanek
21	Zabul	Bestenigar	Sêgah
22	Zengule	Îsfahanek	Nehoft
23	Zenguleyi-Ereb	Bayatî-Kürd	Terkibê Seba
24	Zirefkend	Babak Hüsêynî	Züm-züme
25	Selmek	Behri nazik	Buselik Gerdaniye
26	Seba	Beyat ve ya Bayatî	Îrağê-Eem
27	Erağ	Pencgah	Çahargahê Ecem
28	Ûzal	Humayun	Rokebi Novruz
29	Ûşşag	Forui-mahur	Hicazi Ecem
30	Eşira (Eşiran)	Hüsêyniyê Kebir	Tirendaz
31	Eşira Segir	Nêyrizê Kebir	Neşverat
32	Fahtê	Novruzê Ereb	Ġarçığaz (Ġaraçığaz)
33	Gerdaniye	Novruzê Hara	Sünbûle
34	Gövêşt	Rokêb	Türki Hicaz
35	Mayê	Ruyi Îrağ	Mûhalifek
36	Mahur	Hoceste	Hüzzarê-Ouc
37	Müberrağê	Harzemine	Müstear
38	Müheyzer	Düğah	Ûşşag
39	Meğlubat	Düğahi Ecem	Nêyriz
40	Novruz	Rastê Hezac	Müheyzerê Nazik
41	Novruzê Esl	Rûbabi Pencgah	Ruhul Ervah
42	Novruzi Hicazi	Rehber	Sazker
43	Novruzi Hara	Rûkabi Novruz	Nigarendi
44	Novruzi Ecem	Ruhul Ervah	Ecemi Keşidezir
45	Novruzi Ereb	Zabul	Novruzi Ecem
46	Novruzat	Zabul-ê-sê	Ûzzal Ecem
47	Neva	Zirefkeni Büzûrg	Zirkeşide
48	Nehavend	Zirkêşî Eşiran	Hüsêyniyê Ecem

49	Nehoft	Zirkəşi Həvəran	Müərrifə
50	Nəyriz	Səgah	Novruzə Rokeb
51	Nəyrizi Kebir	Səpəhri	Dügahi Ecem
52	Nəyrizen	Şahənşah	Müheyyer
53	Verşan	Seba	Novruzi Rumi
54	Humayun və s.	Çaraçəngər və s.	Gerdaniyye-nigar və s.

[291] Gəyd etmək lazımdır ki, Erğanun-Avropada kilse musiqisində yayılmış müasir orqanın ecdadıdır. O, çox də böyük olmayan gütudan ibarət olub mühtəlf notlar əsasında köklənmiş mis borulara bir el ilə hava vurulduğu təgdirde digər sağ el ilə klavişlərdə çalınır (R. Həliqi. Sərgözeşti musiqiyə İran əsərinə bəh). Buna uyğun Hindlilərdə də yerdə oturub çalınan alet var. Fikrimizcə Erğanuna sehven simli alet sözü şamil edilib. Bizim izahımız Orqanın səsi 70 nəfər gızın oğuması ilə daha çox uğun gəlir.

[292] XV əsr Azərbaycan musiqisi haqqında³¹ də S. Onullahi yazır ki, orta əsrlərdə dövrün hökmdar və fəodallarının saraylarında musiqiçi, hənəndə və rəğgəsələrdən ibarət böyük bir kolləktiv fəaliyyət göstərirdi. Bəle bir faktı göstərmək kifayətdir ki, hələ XV əsrin ikinci yarısında Azərbaycan Ağgoyunlu hökmdarı Uzun Həsənin (1453-1478) Təbrizdəki sarayında böyük musiqiçilər dəstəsi vardı (Erzi Sipahi “Uzun Həsən Nəvlitə-yə Cələləddin Məhəmməd Dəvvani, Bənüşə İrəc Əfşar”, Təhran, 1335 (1966), s.34) (2.61).

[293] XV əsr Azərbaycan musiqi tarixində Ebdülgədir Mərağinin oğlanları və nəvəsinin də özünəməhsus yeri var idi. Ebdülgədirin iki oğlu Nureddin Ebdürrehman və Nizameddin Ebdürrehim, bir nəvəsi Ebdüleziz musiqi ilə sıh bağlı olduqları üçün Azərbaycan musiqi və muğam sənətinin sonrakı inkişaf mərhələsində böyük xidmətləri olmuşdur.

[294] Ebdülgədir “Camiül-elhan” əsərində oğlanlarının musiqi əlməinə nəçə yiyələnməyini göstərir və gəyd edir ki, hər gün Ğur’anın oğunuşundan sonra onlar müntəzəm musiqi ilə məşğul olurdular. Tarixi mənbələrdən əldə olan mə’lumata görə onlar həm də məhəretli musiqi ifaçıları olmuşlar. Ebdürrehman Nureddin musiqi sənətində o gəder yüksəlir ki, Səltan Bəyezidin nədimləri siyahısında olur. Ona görə də

³¹ M. Bərdəğçi Ebdülgədirin üç oğlu olmasını göstərir. Son kiçik oğlu Ebdüleziz gəyd olunur (Göst. əsəri, s.42). M. Tərbiet isə Ebdülezizi Ebdülgədirin nəvəsi olduğunu göstərir (Göst. əsəri, s.97). Bizim fikrimizcə M. Tərbiet bu faktı daha düz vərüb.

o, 886-918 h. (1481-1512) illerde yazdığı “Meğasidül edvar” (“Dövrlerin meğsedi”) adlı eserini de ona hesr edir (2.68 s.99).

[295] Ebdülgadir nevesi Ebdüleziz Maraği musigi senetinde atası ve babasının en’enelerini inkişaf etdirmiş ve XVI esrin görkemli musigi alimi, ifaçısı olmuştur. Ebdülezizin ifaçılığı mehareti onu Sultan Sülâymanın sevimli musigiçisi etmiştir. O, aynı zamanda özünden evvelki musigi risaleleri ile tanıştıktan sonra “Neğavetül-edvar” (“Mahnıları temizlemek”) eserini yazmış, onu da Sultan Sülâymana hesr etmişti. M. Terbiyet onun bu eserinden misal çekerek gyd edir ki, Ebdüleziz yazır: “Sefieddin Ebdülme’mün (Urmevi-İ. R.) 84 mahnı bestelemiştir. Ebdülgadir 7 mahnı ve men 9 mahnı onlara artırmışam ki, cemisi 100 mahnı olur”. Sonra ise onun-“Ebunesr Farabi gedim ud çağlı aletinin simlerine iki sim artırmış ve ona “kamil” adı vermiştir. Ebdürrehman ona daha iki sim artırıp “Ekmel” adlandırmış, men de iki sim artırıp ona “Mükemmel” adı vermişem”-sözleri verilir (2.68, s.87).

[296] XVI esrin tanınmış şehsiyyetlerinden sayılan Hesembey (Muğmil)-Şeker oğlu adı ile meşhur olub, öz dövründe şer ve musigi senetinde hüsusi meharet göstermiştir. M. Terbiyet yazır ki, “o, şerşünaslıqda, hetşünaslıqda ve musigi elminde bacarıqlı, ehlağ, reftar cehetden te’rife layiq bir şahs olmuştur” (2.68, s.388).

[297] Sefevi şahzadelerinden olan İbrahim Mirze Ebülfet Zehireddin Behram Mirzenin oğlu idi. O, hetti-buluğa çatdıktan sonra I Şah Tehmasib öz gızı Gövhersultan hanımı Ebülfete ere vermiş ve Horasanın hökmdarlığını ona tapşırılmışdır. Ebülfet 979 h.ğ. (1571-ci ile) geder on iki il müddetinde oranın hökmdarı olmuştur. M. Terbiyet yazır ki, “o, riyaziyat, nücum ve musigi elmlerinde ustad olaraq, kitablar te’lif etmiştir. Onun yaratdığı astrologiya resmleri ve musigi vahidleri öz dövrünün meşhur eserlerinden sayılmışdır... İbrahim Mirzenin en yakın dostlarından biri Mövlana Ğasım Ğanunidir ki, kanon çalmağda ve musiginin musiginin mühtelif sahelerinde öz dövrünün meşhur musigişünaslarından olmuştur” (2.68, s.161-162).

[298] XVI esrde musigi aletleri hazırlamağ sahesinde Tebriz senetkarları büyük tecrübe gazanmışdılar. Dünbek, nağara, nây, saz, tebil kimi musigi aletleri Tebrizde hazırlanırdı. Tenbur adlı musigi aletini esasen tut ağacından düzeldirdiler. Tebrizde hüsusi tebil düzeldenler bazarı da var idi (2.62, s.128). 1586-cı ilde Tebrizin Osmanlı ordusu terefinden işğal olunmasından sonra Azerbaycanın bir çoğ şair ve musigi ustadları, alimleri, Hindistana, İsfahana, Ğuma, Ğezvine ve diger yerlere gemişler. Sefeviler dövlətinin paytahtı İsfahana köçürüldükden sonra I Şah Abbasın emrile heyli Tebrizin şair, ressam, me’mar, hettat, musigişünas bu şehere köçürüldü. İsfahanın

“Abbasabad” ve ya “Tebrizabad” mehellelerinde esasen Tebriziler yaşayırdı (2.62, s.194). Tebrizin Hiyaban mehellesinde anadan olmuş Hafız Meclisi Ğur’anı ezber biler, Şütürgü ve kanon musığı aletlerini gözel çalardı. O, èyni zamanda söz ustadı ve yahşı hettat idi (2.68, s.375). Hafız Meclisinin hemyêrlisi olan Sedr Hiyabani de Şütürmurğ aletinin mahir ifaçısı sayılırdı (yêne orada, s.308).

[299] Malik Dèylemi de Tebrizdendir M. Terbiyetin dèdiyne göre be’zileri onun Ğezvinden olmasını ğeyd edir. O, da şè’r ve musığı sahesinde hüsusi meharet göstermiş dövrün tanınmış şehsiyyeti sayılmışdır. Mayili Erdebili-Şah Abbas dövrünün şairlerinden olsa da aşib-daşan zövgü ve revan teb’i olduğu için musığı aletlerinden tenburu ve nêyi (M. Terbiyet flêyta yazır-İ. R.) gözel çalarmış (2.68, s.19). Refiği Tebrizi ise Tebrizde vahtını musığı ve reğsle keçirmişdir. O, musığı sahesinde istè’dadlı olub, bir sıra mahnılar ve reğs havaları ğoşmuşdur (2.68, s.272).

[300] XVI esr musığı salnamesinde İbrahim Tebrizi hağğında yazılır ki, o, hettat idi ve bir çoğ hett növlerini, hüsusi Nesteliğ hettini yahşı yazardı. O, şè’r yazar, musığı besteleyer ve ğızıl suyu ile resm eserleri çekerdi (2.68, s.166). Onu da ğeyd ètmeliyik ki, XVI esr Azərbaycan medeniyyetinin çiçeklenmesinde yèni yüksek ve parlağ merhele olmuşdur. Sefeviler hakimiyyetinin siyasi mèydana gelmesi ile elagedar hârici müdahilenin nisbeten azalması, teserrüfatın ve medeni dirçelişin vüs’et alması müşahide olunurdu. Bu dövrde I Şah İsmayıl Hetai ve I Şah Tehmasibin hakimiyyeti illerinde medeni nailiyyetler onların himayedarlığı altında daha çoğ çiçeklenirdi. Şergin èlm ve medeni merkezlerine çèvrilen Tebriz, Bağdad Sefeviler hakimiyyeti vahtı en meşhur senetkarları, şair, filosof, ressam, arhitektör, musığıçi ve reğgasları öz saraylarına toplayaraq onun inkişafına geniş imkanlar açdı. Bu illerde Herat şehri de öz medeni, èlm potènsialı ile Tebriz, Bağdad kimi iri medeni merkezlere yañınlaşır ve faktiki olaraq bir meneden, çèşmeden Azərbaycan-Türk medeniyyeti nailiyyetlerinden behrelenirdi. Tebrizde miniatür ressamlığı mektebinin görkemli nümayendesi Kemaleddin Bèhzad (1455-1535), Bağdadda M. Füzuli (1494-1556) ve M. Terbiyetin gösterilen eserinde Şergin en görkemli, nüfuzlu Azərbaycanlı-Türk şehslerinin bu şehirlerde yaşayıb yaratması sözün esl me’nasında orta esrlerde Şerg medeniyyetinin büyük ekseriyyetle Azərbaycan èlmi, medeni nailiyyetleri üzerinde ğurulduğunu gösterir.

[301] Saray sehnelerini gösteren İran miniatür seneti bütün dövrler için hâkterik olan musığıçileri, şahzadeni eylendiren reğgaselerin şekillerini eks ètdirir-dèyen B. Robinson Şah İsmayılın hakimiyyetinin sonlarına tesadüf eden oğlu Şah Tehmasibin “Şahname” miniatür eserinde (elyazıda) 759 resm vereğinden 70-inde

musiqi sehneleri tesvir olunmasını gosterir. Bu resmlerde musiqiçilerin, musiqi aletlerinin, herbi sehnelerde nefesli ve zerb aletlerinin, o cümleden 16 vereğinde ise sırf Sefeviler sarayının musiqi en'enesinden danışılır. 183 (b) vereğinde hanende kişinin tarda müşayiet olunması gösterilir. Müellif yazır ki, hanendenin üzünde gerginlik var. Sözsüz ki, hanendenin üzünde gerginlik ancağ zil perdelerin ohunuşunda yaranır. Bu da sarayda Azərbaycan muğamlarının ohunmasına delalet edir. Ümumiyyətlə miniatür vereğlerde nêy, tebur, çeng, tar, kamança, zerb ve s. aletler eks olunmuşdur (3.294, s.180).

[302] I Şah İsmayılın sarayında yaranıb diller özleri olmuş şe'r, musiqi, aşığı havaları ve muğam senetinden bize gelib çatan bir çox senet nümuneleri arasında “Şah Hetai” guşesini göstere bilerik. Bu guşe de şahların medhine yazılmış muğamlardandır ki, dövrümüze geder gelib çatmışdır. “Şah Hetai” guşesinin seslenmesinde mövcud olan şücaet xarakterli emosional te'sir ve mehz Şah İsmayıl obrazıdır. Sefeviler hakimiyyətinin böyük nailiyyətlərindən biri de odur ki, Azərbaycan-Türk dilinin dövlət dili seviyyəsinə yükseldilmesi neticesində Hetai, Hebib, M. Füzuli kimi şairlər artıq öz şe'rlerini doğma dilində yazmağa başlamışlar.

[303] XVI esrde incesenetin inkişafı bütün dövrlər üçün xarakterik olan iki istiqamətdə öz eksini tapmışdır. Saray en'eneleri ilə eləgedar hökmdarların, fəodalların malikənlərində hanəndelik və reğs senetləri daha geniş yayılmışdısa, xalq arasında aşığı yaradıcılığı, instrumentə musiqi, özünə yer qazandırmışdır. Bu dövrdə aşığı musiqisi yüksək lirizmi, epikliyi və bediiliyi seçilirdi. XVI esrin ahırı XVII esrin evvələrində artıq Koroğlu və digər xalq gəhremanlarını, Şah Hetai kimi adil hökmdarları vesf edən dastanlar yaranmağa başlayır.

[304] Azərbaycanın yadelli işğalçılara qarşı mübarizəsi də aşığı yaradıcılığında dastanlara çevrilərək nesildən-nesle ötürülməyə başlayır. Bununla yanaşı Şerq fəlsəfesinin ayrılmaz tərkib hissəsi olan həyir və şer, sevgi motivləri də aşığı yaradıcılığına sirayət edir. XVI esrde aşığı Ğerib, Abbas Tufarğanlı, Aşığı Ğurbani xalq şe'rinin və aşığı yaradıcılığının parlaq nümayəndələri olmuşlar. Onların yaradıcılığı Azərbaycan aşığı klassik dövrünə çevrilmişdir. Xalq arasında yayılmış gəzəllərin mahir ifaçısı kimi hanende Hafiz Lele Tebrizi daha çox məşhur idi (2.04, s.277).

[305] Ş. Mühəmmədiyyev XVI esrin ahırı XVII esrin evvələrində İran (Azərbaycan da daşıdır-İ. R.) muğamlarının, musiqinin Hindistanda yayılmasının öyrənilməsində 1616-cı ildə Dakanda Ebdül Baki Nəhəddinin yazdığı “Maasir-i Rehimi” əsərinin çox böyük əhəmiyyəti olduğunu gəyd edir. O yazır ki, XVI esrin

ahırında Dakanda en böyük şöhrete, Ağa Mehemed Nami, Möhlana Üsuli, Mirze Eli Kibçeki, Mövlana Şerafe, Mehemed Mö'min Tenburcu, Nezra Huşhan (Semergendli olub-İ. R.) Hafız Şera, Tehmasgulu Gül, Hafız Tac Şirazi, Elibey Müsennife İsfahani malik idiler. Onlar Dakanın hakimi Ebdürrehim Hanihananın (Ekber şahın dövrü 1556-1605) İrandan gelmiş musiqiçiler içerisinde senetlerine en çox reğbet beslediyi ustadlar olmuşdur. Ağa Mehemed Naminin “İrağ” muğamı üste oğuduğu mahnı Hindistanda ve İranda en meşhur havalardan olub (3.25, s.167-168).

[306] XVII esr Azərbaycanın musiqi medeniyyetinin inkişafı I Şah Abbasın tahtı çıxması ile bir dövrə düşür. Bu esrde “Koroğlu”, “Abbas” ve “Gülgez”, “Esli ve Kerem”, “Aşığ Ğerib” kimi dastanların meydana gelmesi aşığı yaradıcılığı üçün geniş imkanlar açdı. Dövrün en meşhur aşığı sayılan Abbas Divarğanlının seneti ve poeziyası diller ezberi olub, Azərbaycanın bütün aşığıları tərəfindən oxunmağa başlayır. XVII esrde Azərbaycanın taləyi ziddiyyətli olsa da, ye'ni bir tərəfdən müharibələr, digər tərəfdən dahilde baş vermiş ətiraz nümayişləri, üsyanlar keçirilse de, xarici ölkələrin Azərbaycana marağı çoxalırdı. Bu meğsedlə bir sıra Avropa seyyahları Şardən, Övliye Çelebi və başğaları müşahidə etdikləri vəziyyəti gələmə aldıkları üçün rəal hadisələri bizzat çatdırı bilmişlər. Azərbaycanın musiqi heyatına nəzər salan Övliye Çelebi yazır ki, Azərbaycanın bir çox meşhur xanəndələri zorla Türkiyəyə aparılmışdı. Bunların içərisində o, Naxçıvanlı Ecəmi Murad Ağanı, Rzaəddin Şirvanini və başğalarını göstərir (2.04, s.308). Eyni zamanda M. Terbiyyət (1094 h.ğ.) 1682-ci ildə İsfahanda anadan olmuş Azərbaycanlı meşhur alim və musiqiçi Münşi Mirze Mehemed Tebrizi haqqında yazır: “O, fiqh, hədis, riyaziyyat, siyağ, musiqi, üstürlab, reml, cəbr və digər elmlərdə esrinin yəganəsi olmuşdur. O, həttatlıqda çox mehəretli olmuş, 13 hətt növünü yaxşı yazırdı (2.68, s.233).

[307] Azərbaycana gəlmiş Avropa seyyahı Şardən yazır ki, kişilərlə bərabər, xanəndə qızlar da var idi. Onların sesi xanəndə kişilərin sesi kimi zil dəyildi. Reğgəse xadınlar gəldikdə, “onların el və bədən hərəkətləri olduqca çevik, cəld və sürətli hərəkət edərdi ki, insanın gözü onların ən hırda hərəkətlərini müşahidə etməkdə çətinlik çəkirdi. Bu mərəhələdə reğgəsələrin hərəkəti ip üstündə oynayan (kendirbazlar) və göz bağlayıcıların hərəkətlərini ötüb keçirdi.” (2.61). Şardən bunları Şərgin müğənni, reğgəse və aktyorları hesab edir-dəyən S. Onnullahi göstərir ki, müəllif (Şardən-İ. R.) bu destənin tamaşaçıların həğıgetən “Şərgin opərası” adlandırır. Şardən yazır: “Həğıgetən bu destənin tamaşaçıları Şərgin opərasıdır. Çünki, bütün mahnıların sözləri nəzmilədir və onların kəlamlarında bir cümle nəsr müşahidə olunmur”. Bu destənin

tamaşası hemişe səvgi ve mehebbet sehnelərindən ibaretdir. Şardən müşahidə etdiyi üç perdeli bir tamaşanın təsvirini belə verir.

[308] Birinci perde: Sehne ilk dəfə gənc aktrisaların öz ustalıklarını nümayiş etdirmələri ilə başlayır. Bu perdede musiqiçilər çalır. Hənəndələr oğuyur. Onlar səvgiyə aid gəzəllər oğuyurlar. Bu perdede gənc səvgililərin həriğülədə ehval və ruhiyyələri, onların bir-birinə gəzəl oğmaları aşiq-me'suğun səvişməsi, eşq, səvgi macerası canlı, obrazlı şəkildə, təsevvürdən həyli yüksəkdə duran canlı tərzdə nümayiş etdirilir. “Bu mərəhlə həğıgətən opəranın ilk perdesidir”.

[309] İkinci perde: müğənnilər və rəğgəsələr qrupu iki dəstəyə bölünür. Biri eşqin sirrlərini təcəssüm etdirir. Digeri isə me'suğun səvgisini redd etmək məyllərini göstərir.

[310] Üçüncü perdede: səvgililərin razılaşması və bir-birinə gəvüşməsindən behş edilir. Bu mərəhlədə oyunçuların (aktyorlar) öz sənətkarlığını nümayiş etdirməsi çox yüksək dərəcəyə gəlir. Hənədə qadınların səsi, rəğgəsələrin çevik oyun hərəkətləri füsunkar olur. Rəğgəsələr, musiqi çalanlar, hənəndələr səvgililərin görüş yerində toplaşır, göz və el hərəkətləri ilə, yalvarmaq, təmənna etmək və səvgililərdən bir-birinə gəvüşməyi həmişə edirlər.

[311] Şardən daha sonra yazır: “Bununla belə xatırladıq ki, musiqi çalanlar, müğənnilər və rəğgəsələr arasında həmişə mühitin sirrlərini (tamaşa verilən yer-S. O.) və mövqeyini bilən adamlar vardır ki, onlar tamaşanın hissələrini, müşəriylərin (tamaşaçıların-S. O.) arzularına, tələb edilənlərin mə'nevi isteklərinə, onların təmayüllərinə uyğun olaraq tərtib edirlər” (müasir rəjissorlar-S. O.). Tamaşaları tərtib edənlər haqqında Şardən sonradan yazır: “Şübhəsiz, belə bir dəyiş və incə cəhətləri nəzərə almaq üçün öz sənətində dərin və geniş mə'lumata malik olmaq lazımdır” (2.61, s.55).

[312] Şardənin bu yazılarını ilk dəfə Azərbaycanın elmi üçün üzə çıxarmış S. Onullahi Azərbaycanın musiqi sənətinin ən parlaq və mühüm sahəsini işıqlandırmışdır. Efsuslar olsun ki, uzun illər musiqi əmlinin sükanında duran alimlərimiz bu faktı musiqi salnaməmizə aid tarixi oçərklərdə şərh etməmişdir. Onu həsusi olaraq gəyd etmək istədik ki, Şardənin Azərbaycanın XVII əsr musiqisində mövcud olan musiqili tamaşanı opəra adlandırması təsadüfi deyil. Avropa təhsilli opəra tamaşaları ilə yaxından tanış olmuş bir adamın bu tamaşanı “Şərg opərsı” adlandırması bizim musiqi tariximiz üçün böyük tapıntıdır. Çünki, opəra sənəti mədəniyyət və musiqi sənəti inkişaf etmiş bir mühitdə yaranmaqla yanaşı, bu tamaşaların yaranması üçün aşağıdakı şərtlər vacib idi.

1.Musiği senetinin yüksek inkişafı;

2.Poëziyanın inkişafı, həmçinin librettounun yazılması üçün müvafiq dramaturğun olması (Şardənin yazdığına görə tamaşa yüksek seviyyede geleme alınmış ve böyük te'sir burahmışdır);

3.Tamaşanı hazırlayıb aktyor oyunlarını tenzim eden rejissorların olması (Şardəne görə bu da yüksek seviyyede idi);

4.Musiğiçilerin professional seviyyesi: a) instrumental ifaçılar; b) müğenni-
hanendeler;

5.Reğs gruplarının mövcud olması;

6.Orkestrin labüdlüyü.

[313] Şardənin Avropada ən yaxşı opéra eserlərinin şahidi olmasından sonra, yə'ni onun yüksek estetik zövğü olduğu təgdirde “Şərg opərası”nı hüsusi heyretle geleme alması yuxarıdakı şərtlərin ən yüksek formada təzahür etdiyinə delil verir. Bu bizi əsas verir ki, “Şərg opərası”nın pəşekar aktyor oyununa, musiqi ifaçılığ sənətinə istinad edərək tamaşanın professional seviyyede olduğunu iddia edə bilərik. Sözsüz ki, Şardənin gəyd etdiyi “Şərg opərası” Avropa opəraları ilə müqayisə oluna bilməz. Burada hər şeydən əvvəl gəyd etməliyik ki, “Şərg opərası”nın musiqi bünövrəsini muğam sənəti, mahnı və rəqlər təşkil etmişdir. Hanendələrin musiqi nömrələrini gəzələrin əsasında ifa etməsi faktı bu musiqi ahənglərinin muğamlardan ibarət olmasını təsdiq edir. Bu tamaşaların ilk Azərbaycan muğam opəraları olması şübhəsizdir. Dahi bəstəkarımız Ü. Hacıbəyovun 1908-ci ildə yazdığı “Ləyli və Məcnun” opərasının yaranması üçün görünür Azərbaycanda böyük ənənə və lazımi baza var imiş. Odur ki, musiqi tarixçilərimiz ilk Azərbaycan professional opəraları haqqında yazarkən bu tarixi sənədə tam mənada istinad edə bilərlər. Azərbaycanda ilk opéra eserinin yaranması üçün bu dövrdə lazımi baza olmasını aşağıdakı mənbə də təsdiq edir.

[314] “XVII əsrdə (Azərbaycanda-İ. R.) bir sıra köhnə musiqi alətləri təkmilləşdirilmişdi. Azərbaycanın ustaları yeni alətlər də yaradırdılar. Aşıq şe'rinin inkişafı ilə əlaqədar olaraq saz... neinki kəndlər və şəhərlərdə, hətta hakimlərin saraylarında da çalınardı. Hanəndələr və musiqiçilər köhnə (gədim-İ. R.) muğamları təkmilləşdirir, onların forma və idəyə məzmununu zənginləşdirirdilər. Muğamlarla bərabər həlqə musiqisinin başqa formaları da (şikəstə, oyun havaları və s.) inkişaf etdirdi” (2.04, s.308).

[315] Azərbaycan musiqi senetinin inkişafı XVIII esrde yəni vüs'et aldı. Esrin evvellerinde Sefeviler hakimiyyətinin gət-gədə zəifləyərək tənəzzülə uğraması ölkədə müəyyən sabit siyasi vəziyyəti pozurdu. Bir tərəfdən İngiltərə, Rusiya, Türkiyə siyasətləri, digər tərəfdən də daxilə baş verən ətiraz nümayişləri, güclənən mübarizə Azərbaycanı parçalanmağ təhlükəsində qoyurdu.

[316] 1736-cı ildə Nadir Efşar Muğana gəlir və kiçik yaşlı III Şah Abasın ölümündən istifadə edərək, öz tərəfkeşlərinin köməklili ilə İran dövlətində hakimiyyəti elinə alır. Nadir Şah Efşarın yürüşləri zamanı tarixi məlumatlara görə görü, vahimə hissi yaratmağ, həmçinin döyüşçülərdə döyüş ruhunu yüksəltmək üçün zərb və nəfəsli musiqi alətlərindən geniş istifadə edilirdi. Nadir Şahın zamanında Bakıda nisbətən tanınmış şənəndələrdən biri də Hileli (indiki Emircan gəsebesi-İ. R.) Müğmil idi. Müğmil muğamlara yaxşı bələd olsa da, şənəndəlikdə orta səviyyəli oğyan sayılırdı. Lakin Şur və Rehab dəstgahlarını yerli-yerində oğuyardı (1.16; 1.17).

[317] Nadir Şahın saray musiqiçisi, tənbur çalan Arutinin Ərmeni əlifbasına köçürdüyü Türk musiqi risalesində verilmiş muğam dəstgahlarının cədvəllərinə baxsağ görürük ki, bunların hamısı Azərbaycan-Türk muğam məktəbi, ən'ələrinin əynidir. Müasir Türk makamlarında mövcud olan makam adları, həmçinin makamların dəstgah formasında ifa edilməməsi onu göstərir ki, bu risalede verilmiş muğam dəstgahlarının cədvəlləri mehz Azərbaycan-Türk musiqisi ilə sıx bağlıdır. Bizim şəxsi arxivimizdə olan XVIII-XIX esrə aid musiqi risalelərində mövcud olan muğam adları ilə tənburcu Arutinin təqdim etdiyi muğam dəstgahlarını qarşılıqlı surətdə müqayisə etdikdə, hər ikisinin əyni kökdən yə'ni Azərbaycan-Türk muğam ən'ələri əsasında olmasına heç bir şübhə gəlmir. Bələ müqayisəni XIX esr Bakı, Gərabəğ, Cənubi Azərbaycan musiqi məclislərinin muğam cədvəlləri ilə də aparmağ olar (bax sonrakı fəsle). Arutinin 168 muğam (şö'bə və guşələr də daxilədir-İ. R.) adları daxil olan bu kitabında bütün əsas muğamlar Rast, Segah, Dügah və s. sehven avazə adı ilə verilmişdir. Çünki XVII esrde artıq muğam sənəti formalaşmış şəkildə, yə'ni 12 muğam, 24 şö'bə, 48 guşə, 6 avaz (bə'zi traktatlarda avazların sayı 9 göstərilir) kimi təhlil edilirdi. Digər tərəfdən də gəyd etməliyik ki; ya əlyazıda, ya da Tehmizyan əksər muğamların adlarını düz gəyd etməmişdir. Ona görə də mö'tərizədə onların düzgün yazılışını veririk.

XVIII esr muğam dəstgahlarının cədvəli

RAST	DÜGAH	SƏGAH
1.Rehavi	1.Müheyər (Müheyər)	1.Hicaz
2.Pencugah (Pencəgah)	2.Dügahi-Rumi	2.Şahnaz

3.Nîgrîz (Nêyîriz, Nirîz)	3.Ġara Dûġah	3.Yûzzal (Ûzzal)
4.Nîġavendi-Saġîr (Nehavendi-Segîr)	4.Sûmbûle	4.Zîrgule
5.Nîġavênd (Nehavend)	5.Payzen-Kürdi	5.Ĥyumayun (Humayun)
6.mahur	6.Mûheyyer-Buselik	6.Sêrêng (Sarenc)
7.Rakîb (Rokeb)	7.Zîrefkênd	7.Suzidîl
8.Nîġavêndî-Saġîrêk (Nehavendi-Segîrêk)	8.Zênzême (Zûmzûme)	8.Şahnaz-Buselik
9.Bûzrûk (Bûzûrg)	9.Hisar	9.Behri-Nazîk
10.Zavîl (Zabul)	10.Köçek (Kuçek)	10.Mûĥalîfeki-Rumî
11.Zîrêfkêndî-Rumî (Zîrefkendi Rumî)	11.Îsfahanek	11.Ĥyûzzamî-Rumî(Hûzzamî Rumî)
12.Sazkar (Sazker)	12.Se bai-Mûĥaraşê(Se bai-Mûharaik)	12.Mayê
13.Mûbarkai-Rumî (Mûberriġeyî Rumî)	13.Sîpîĥrî (Sêpêĥrî)	13.Karçîzar (Ġarçîġaz)
14.Sazkerî Rumî	14.Hisarek (3.318, s.84-85)	14.Ġêvêşt (Gevêşt)
15.Ĥîşcaz-Bûzûrg		15.Sêġah (3.318, s.85-87)
16.Nehavendi-Rumî		
17.Mûberriġê (Mûberriġe)		
18.mahurek		
19.Rast (3.318, s.82-84)		

HÛSÊYNÎ	NEVA	OUC (Eserde Êviç yazılıb)
1.Tahir (s.94 Ġaba Tahir yazır) (Baba Tahir)	1.Ecem	1.Gerdaniye
2.Buselik	2.Îsfahan	2.Bestenigar
3.Hisar Buselik (ġedim-Î.R.)	3.Nîşabur	3.Mûĥalîf Eraġ
4.Hisar Buselik	4.Nehavendi-Kebîr	4.Ouc-Eraġ
5.Suzinak	5.Ecemî-Kürdi	5.Ouc
6.Surî	6.Müst7ar	6.Arazbar
7.Vecdê Hûsêynî	7.Ecem-Eşîran	7.Rui-Eraġ
8.Novruzî-Rumî	8.Nîşaburek	8.Ouc-Ĥorasan

9.Ĥorasan	9.Hüzzam	9.Ĥorasanek
10.Buselik-Aşiran (Eşiran)	10.Yêgah	10.Ouc-Buselik
11.Deşti-Ercan	11.Nehavendinek	11.Necdi-Ĥorasanî
12.Şori (Şuri)	12.Bêyati (Bayatı)	12.Zilkêş
13.Selmek	13.nazikêyi-Erağ	13.Zilkêşi-Ĥaveran
14.Hüsêyni-Kürdi	14.Yuşşag (Üşşag)	14.Mühâlifeki-Erağ
15.Eşiran-Kürdi	15.Müstear-Rumi	15.Gerdaniye-Buselik
16.Hüsêyni-Kürdi	16.Nêvruzi (Novruzi)-Ecem	16.Gerdaniye-Kürdi
17.Aşranêk (Eşirane)	17.Mayê-Bayatı (ğedim)	17. Rahet ul Ervahi-Nelidi (Ruhul-Ervahi Nelidi)
18.Hüsêyni (3.318, s.89-91)	18.Mayê Bayatı	18.Ruhul-ervah
	19.Araban (Ereban)	19.Sultani-Erağ
	20.Ĥuzi	20.Ruhul-Ervahibergah
	21.Nyuhıyft (Nehoft)	21.Erağ (3.318, s.91-93)
	22.Neva (3.318, s.87-89)	

[318] XVIII esrin tanınmış söz ustadı Ebu TalibĤan Tebrizinin atası Nadir Şah Efşarın zamanında Tebrizi terk êdib Hindistanda meskunlaşan Azerbaycanlılardan olmuştur (1165 h.ğ.(1750) Hindistanın Löknehur şehrinde anadan olmuş Ebu Talib Ĥan Tebrizi “Ĥülasatül-efkar” adlı bir tezkire te’lif êtmış, orada bütün [...] nezm, nesr, inşâ, risale, eruz, ġafiye, beste, musığı, eĤlağ, tıbb ve s. hağğında me’lumat vêrmışdir.

[319] XVIII esr Azerbaycan musığı medeniyyeti hağğında me’lumat vèren bir sıra musığı risaleleri var ki, onların tehlili ve şerhi Ĥüsusi bir mövzudur. Onların hağğında ġeniş me’lumatı “Azerbaycan musığı tarihi” eserinde vèilmeyi nezerde tutulub.

[320] XVIII esr Azerbaycan muğam seneti hağğında fikirleri yêkunlaşdıraraq dêmeliyik ki, Ĥanendeler ġedim muğamlarla yanaşı onların yèni müasir variantlarını da yaradırdılar. Bizde olan 1798-1799-cu il tarihli elyazıda dövrler şeklinde ġeyd olunan muğamlar iki şekilde vèrilmişdir. Üst dövrde (dairede) muğamların lad sistemi, içeri dövrde (dairede) ise Ĥanendenin oĤuduğuş sesler ġarşısında onların çoĤ işletdiyi “uy”, “ha”, “han” sözleri de vèrilmişdir. Bu da onu gösterir ki, artığ XVIII esrde muğamların şerhi evvelki esrlerden ferğli olaraq destgah şeklinde izah êdilmişdir. Muğam senetinin bu dövrde musığı medeniyyetinde inkişafını te’mîn êden esas aparıcı ġüvve olduğuş şübhesizdir. Destgah janrının yèni vüs’et alması ile elâgedar tesniflerin, instrumentâl musığı nümunelerinin (reng, diringe, deramed ve s.) yèni yèni variantlarının yaradılması müşahide olunur. Bu janrların inkişafı, Ĥüsusen XVIII esrin ikinci yarısından, ye’ni

Azərbaycanın baki, Şirvan, Guba, Naxçıvan, Şeki və s. hanlıqlara bölünməsindən sonra özünü daha çox göstərir. Hanlıqlara, sultanlıqlara və melikliklərə bölünən Azərbaycan ərəzində saysız gəder musiqiçi destələri yaranır ki, yerli fəodalların malikənlərində, hanlıqlarda isə saraylarda geniş fəaliyyət göstərməyə başlayırlar. Müxtəlif musiqiçi destələrinin yaranması rəngarəng rəpərtuarın zəngin çeşidli təsniflərin, rəng, dirinje, deramed, pişderamedlərin, rəğs havalarının mēydana çıxmasına zəmin yaratdı. Bu illərdə aşığı musiqisi də inkişaf edərək artıq yerli fəodalların məclisinə yol tapır. Azərbaycan muğam sənətinin inkişafı hanlıqlar şəklində daha çox özünü göstərdiyi üçün XIX əsrin muğam sənətini ayrı-ayrı vilayətlərin musiqi məclisləri şəklində verirək.

XIX-XX ƏSRİN EVVƏLLƏRİNDƏ AZƏRBAYCAN MUSİQİ

MECLİSLƏRİ

[321] XIX əsrdə çarizmin müstəmləkə meğsədlərinə bəhmayaraq, Rus kəndlilərinin Azərbaycana köçürülməsi təsərrüfat və məişət sahələrində bəzi obyektiv-müərəgği əhəmiyyətə malik idi. Rus zəhmətkeşlərinin emiqrasiyası nəticəsində Azərbaycana gəbağçıl Avropa və Rus mədəniyyəti də yayılmağa başlayırdı.

[322] XIX əsrin son rübündə artıq Azərbaycan iqtisadiyyatına kapital geyuluşu təkcə Rusiya çərçivəsində deyil, bəynəlxalq çərçivədə öz tə'sirini göstərmişdi. Bu illərdə Fransız, İsveç, Alman və İngilis kapitalı Bakı neft sənayəsinə güvətli surətdə nüfuz edirdi. 1879-cu illərdə Nobel gədaşları Bakıda "Nobelgədaşları birliyi" adlı səhmdar şirkətini, ələcə də 80-ci ildə Fransız kapitalını neft sənayəmizə nüfuz edədirən Paris bankiri Rotşild xarici kapital geyuluşunu gücləndirərək Bakını tēz bir zamanda dünyanın ən böyük neft sənayə şirkətlərindən birinə çevirdi. Bələliklə də Bakının mədəni və iqtisadi cəhətdən inkişafı üçün geniş şərait yarandı. Artıq bura olan marağ və xalq ağını sayəsində Bakı böyük mərkəzlərdən birinə çevrildi. Bakının iqtisadi yükselişi təzliklə onun mədəni həyatının canlanmasına öz müsbət tə'sirini göstərdi.

[323] XIX əsrin ikinci yarısı Azərbaycanda, ələcə də Rusiyada və digər Zəğafgəziya rəspublikalarında dirçəliş dövrü idi. Rusiyada artıq XIX əsrin 60-cı illərində bir sıra musiqi məktəbləri və musiqi mərkəzləri yaranmışdır (3.295, s.10). Bu illərdə böyük şöhrət gəzanmış RMC (Rus Musiqi Cəmiyyəti) və məşhur Rus bəstekarı Balakirəvin rəhbərliyi təşəkkül tapmış "Güdrətli dəstə" təkcə Rusiyanın mədəni həyatına deyil, hətta başqa millətli xalqların da musiqi həyatına öz müsbət tə'sirini göstərirdi. Bu illərdə Bakıda da RMC-nin şö'besi yaradılır (2.36, s.10).

[324] 1889-cu ilde Tiflis musiqi mektebini bitirmiş A. A. Yermolayevin Bakıda ilk musiqi mektebini açması medeni heyatımızda elamətdar hadisəyə çevrildi. Bakıda artıq fortəpiano, skripkada, violonçəldə çalmağ və vokal sənətini öyrənmək üçün geniş, hərəfəfli imkan yaranmışdır ki, bu da öz növbəsində klassik musiqi həvəskarları dəryyənin mēydana çılmasına zəmin yaratdı (3.197). Daha sonra, 1901-ci ildən Azərbaycanda Rus musiqi cəmiyyəti yərli şö'besinin nəzində musiqi siniflərinin bütün növlərinin ölkəmizdə populyarlaşmasına, həm də klassik Rus və Avropa musiqisinin mēdi heyatımıza geniş aspəktde nüfuz etməsinə müsbət tə'sir göstərmişdir (3.249).

[325] Azərbaycanda musiqi mēdenniyyəti təkə klassik Rus və Avropa musiqisinin inkişafı ilə məhdudlaşmırdı, o, əyni zamanda ıalğ musiqisi; aşığ sənəti və klassik muğam sənətinin inkişafında da öz eksini tapmışdır. Azərbaycanda klassik Rus və Avropa musiqisinin bēle əsaslı surətdə inkişafından fərqli olaraq, Azərbaycan ıalğ musiqisini inkişaf ətdirən adət-en'enələr və bir sıra tərəğgipərvər şəhsələr olmuşdur.

[326] XIX əsrdə Azərbaycan musiqisi öz inkişafını iki istiqamətdə tapmışdır. Onlardan birini ıalğın heyatı ilə sıx surətdə bağlı olan və pəşəkər aşığlar tərəfindən yaşadılan aşığ yaradıcılığı, digərini isə ıanəndə və sazəndələrin yüksək sənəti təmsil ədirdi. Onlardan hər birinin öz musiqi-instrumental ansamblı, rēpərtuarı və bedii ifaçılığ ıüsusiyyətləri mövcud idi.

[327] Öz formaları, janrları və bedii ifadə üsullarına görə rəngarəng olan Azərbaycan ıalğ musiqisi ıalğın əstətik zövğünü formalaşdırmağda böyük rol oynayırdı.

[328] ıalğ mahnı yaradıcılığının əsas məzmununu əmək, mərəsim, lirik, ğəhrəmanlığ, məzhəkəli, satirik və digər motivlər təşkil ədirdi. Bütün bu musiqi yaradıcılığı formalarında ıalğın səvinc və kədərini ifadə ədilirdi. Lirik mahnıların bē'zi nümunələri, məsələn, "Ğaladan ğalaya mən gördüm onu", "Ğül başmağ" kimi mahnı dialoğları, "Sandığ" və başğaları zəmanəmizə ğəder sağlanılmışdır. Azərbaycan ıalğ mahnı fantəziyasının bütün bu incələri öz zərif ornaməntikası və mēlodiya çizgilərinin ğözəlliyi ilə nəzər-diğğəti cəlb ədir. Bu dövrün mahnılarından toy mahnıları silsiləsi, əlece də bayatı, Şikəstə, Ağı formalarından ğeniş yayılmış oğşama mahnıları çox zəngin idi (2.03, s.75).

[329] Azərbaycan rēğs mēlodiyları içərisində özünəməhsus milli ıüsusiyyətləri ilə fərğlənən, həm də ən çox yayılmış oynağ tēmpli Süzme, Terekəmə, Yallı və başğaları iti sür'ətli Ğazağı, Çəngi, Lezginka nəzər-diğğəti cəlb ədir.

[330] Bilavasite kendlilerin emek prosəsi ile eləgedar olaraq mēydana çıxan Azərbaycan musiqi folkloru daha zengin ve rengareng idi. O zaman musiqi not yazısının olmamasına bəhmayaraq, Azərbaycan folklorunun instrumental-vokal servetleri zamanemize geder gelib çatı bilmişdir.

[331] Kendli emeyinin ekincilik, arıcılıq, ipekçilik ve başqa saheleri haqqında az mahnı qoşulmamışdı. Uşaqları eylendirmek üçün uşaq bəşik mahnıları, günəş çağırmaq, qızların falına bəhmaq münasibeti ilə ifa olunan mahnılar, matem mahnıları ve saire de geniş yayılmışdı.

[332] Bir sıra qazalarda, hüsusiylə elatlar içərisində reğs edib oynamaqla müşayiet olunan en'enevi aşiq seneti böyük şöhet qazanmışdı. O dövrün görkemli aşiqlarından Göyçeli Elesger onlarla mahnılar ("Gehremani", "Kürdi", "Misri", "Göyçegülü", "Şerili", "Keremi", "Geraylı" ve s.) dastanlar oğuyur ve öz ustadlığı ilə senetini tekmlileşdirirdi.

[333] Azərbaycanda həyvandarlığı vesf etmək üzərində qurulmuş mahnıları ifa edən elat aşiqaları da var idi. Bu mahnılarda merkezi yeri sürünü qoruyan çoban tuturdu.

[334] Bu dövrdə aşiqlardan Abbasqulu, Necefqulu, Molla Cüme, Elesger ve bir çox başqaları Azərbaycanda ve başqa yerlerde geniş şöhet qazanmışdılar (2.03, s.123-127-138).

[335] Aşiq ifaçılığının en səvimli formalarından biri-iki ve be'zen daha çox aşiqın musiqili-şairane yarışması olan dəyişmə idi. Evvelerde olduğu kimi yene de aşiq ansamblları böyük şöhrete malik olduğu üçün kend ve gesebelerde (hanende ansamblları mēydana çıxana geder) bunların reğibleri olmamışdı. Həqiqi pəşekar aşiq hem şair (söz ustadı), nağılçı müğenni, hem de reğs ve saz ifaçısı rolunu oynayır. Aşiqların repertuari zengin ve rengareng idi. Bura "Koroğlu", "Koroğlunun ovşarısı", "Gözelleme", "Garacı", "Dübeyt", "Mühemmes", "Gehremani", "Baş sarı təl", "Orta sarı təl", "Bayramı" ve onlarca başqa aşiq havaları daqıl olmuşdur. Azərbaycanda demokratik idəyaların inkişafı ve yayılması şəher musiqisi heyatında ve ruhuna daha çox yaqın olan hanende yaradıcılığına da öz te'sirini qösterirdi.

[336] İngilabdan evvelki Azərbaycanda sazəndeler ve ya müğennilerin seneti yüksek derecede inkişaf etmişdi. Terkinde tarzen, kamançaçı, be'zen qoşa nağaraçı olan sazənde ansamblları bu dövr üçün seciyyevi idi. Onlar mürekkeb ve sade muğam destgahlarını, zerb-muğamları ve s. eserleri böyük ustalıqla ifa edirdilər. Toylarda, halq eylence ve bayramlarında, hüsusi evlerde çıxış edən bu ansambllar musiqili instrumental ve vokal nömreleri silsilesini teşkil edən destgahlar ifa edirdilər. Muğam

destgahlarının sayının artması ve onların terkiyce zenginleşmesi müşahide olunurdu. Səgah, Rast, Mahur muğam destgahlarının mühtelif variantları meydana çıxırdı. Evveller şəhərlərdə, sonralar isə kəndlərdə də təzliklə şöhrət qazanan hənəndə ansambları tədricən öz əhatə dairəsini daha da genişləndirməyə nail oldular.

[337] XX əsrə gəder not yazılarının musiqi alətlərimiz və musiqi yaradıcılığımızda tətbiq olmadığından, halq musiqimizin ibkişafı şifahi xarakter daşımışdır. Toy və halq şənliklərində iştirak edən aşığılar öz sənətlərini yaşatdığı kimi, XIX əsrin ikinci yarısında Bakı, Şamaxı, Şuşa kimi iri mədəni mərkəzlərdə mühtelif şəhərlər tərəfindən “musiqi məclisləri” sahlanırdı ki, bunlar da öz növbəsində halq musiqisinin, onun ən gözəl nümunələrini, klassik muğamların qoruyub saxlanılmasına və inkişaf etməsinə çox böyük təsir göstərirdi.

[338] XIX əsrdə Cənubi Azərbaycanda şahlıq usul-idarəsinin qoyduğu müəyyən məhdudiyyətlərə bəlməyaraq musiqinin inkişafı öz vüs’ətini məclislərdə, saraylarda və gismən mərasimlərdə tapırdı. Bu hağda Ğərb səyahətçilərinin İrana səfərləri bərdə yazılarda geniş mə’lumat toplanmışdır. Cənubi Azərbaycanın musiqi həyatı hağda sonrakı bəhslərə bəh.

[339] Azərbaycanın musiqi həyatının inkişafında Ğarabağ, Şuşa, Şamaxı, Bakı, Cənubi Azərbaycan musiqi məclislərinin böyük əhəmiyyəti olmuşdur. Maraqlı burasıdır ki, adları çəkilən musiqi məclislərinin hər biri musiqi yaradıcılığının müəyyən qollarını, şəhələrini daha da inkişaf etməklə musiqi tariximizdə əvəz olunmaz izlər, fərdi xüsusiyyətlər və spəsifik məktəblər, ən’ənlər qoymuşdur.

1. ŞUŞA-ĞARABAĞ MUSIQİ MECLİSLƏRİ

[340] XIX əsrdə Yuğarı Ğarabağın gözü sayılan Şuşada və başqa iri mədəni mərkəzlərdə yaradılan mühtelif məclislər, musiqi məktəbləri ya din xadimlərinin nəzəreti altında fəaliyyət göstərirdi, ya da mühtelif adlar altında öz məqsədlərini həyata keçirirdi.

[341] XIX əsrin ikinci yarısında Şuşada Hərrat Ğulunun və Molla İbrahimin yaratdığı ilk musiqi məktəbi geniş fəaliyyət göstərirdi. Hərrat Ğulu gözəl səsə və möhkəm musiqi hafizəsinə malik olmağla yanaşı, həm də ezanın, münacatın, surələrin, ayələrin, Ğur’anın, mersiyyənin, ələcə də şəbihgerdanlığda oğunan avazatın emosional təsir güvvəsini çox gözəl his sədirdi. O, dini ayinlərdə oğunan bu avazatların məkanından asılı olaraq hansı səs yüksəkliyindən (tonallıq) və hansı meğam

intonasiyaları esasında oğunmasından daha meğsede uyğun olduğunu düzgün şerh etməyi bacarırdı. Meselen, ezanı ve münacatı geniş ıalğ kütlesinin nezerine çatdırmağ üçün hökmen ucadan, mayesi zil olan muğamlar, muğam şö'belerinin avazı esasında oğuyuyrlar. Meclislerde ise surelerin, ayelerin, Ğur'anın zilden oğunmasına hęc bir ehtiyac yohdur. Odur ki, dini ayelerde, eħkamlarda bunların düzgün bölünerek ifa olunması ve onların hęc birinin aşılayacağı te'sirin müeyyenleşdirilmesi bu mektebin esas vazifelerinden biri idi. Bu hüsusta F. Şuşinskinin "Azerbaycanda musigi meclisleri" (2.76) serlövhesi altında çap eledirdiyi meğalesinde bir çoğ yanlış fikirlerle hęc cüre razılaşmağ olmaz. Onun Şuşa ilk musigi mektebi hağda "Şebihgerdanlığın hanende senetinin inkişafına müeyyen te'siri olmuştur" (2.76, s.149)-sözlerine beraet gazandıрмаğ ğeyri-mümkündür. Çünkü bildiyimiz kimi şebih tamaşalarında oynanılan rolların ekseriyyetini dindarlar ifa ederfdiler. Hem de bu tamaşalar çoğ vaht İrandan hüsusi şebih çıhardan aktyorlar, dervişler ve ara-sıra ıalğ aktyorları da de'vet olunardı (2.03, s.102-103; 115). Bununla yanaşı şebih tamaşalarını hazırlayan rejissorlar tamaşanın bir ğeder de te'sirli çılması üçün ruhanilerin kömeyi ile bura yağı sesi olan be'zi hanendeleri de celb ederdiler (2.51, s.8). Göründüyü kimi hanendelerin şebih tamaşalarına yoh, eksine şebih rejissorlarının, onları hazırlayanların hanendelere ehtiyacı var idi. Cürbecür aksentlerden, hissi emosiyalardan istifade ederek muğam şö'beleri ve muğam intonasiyaları esasında oğunan avazatların vasitesile dinleyicide fanatizmin ifrat idéyasından doğan keder, ğem, acınacağlı heyat, facie ve başga hissleri aşılamağ olar. Odur ki, bunu başa düşen din nümayendeleri ıalğın daha ince hisslerini ehtizaza getirmek üçün be'zi hanendelerden ve yağı sesi olan bir sıra şehşlerden istifade edirdiler. F. Şuşinskinin meğalenin sonrakı misralarında iddia etdiyi"... Ğasım şebihi verilende meclis "Bayatı-Şiraz"la başlanırdısa, şebihde iştirak edenlerin hamısı "Bayatı-Şiraz" muğamını yağı bilmeli idiler... Birisi oğuduğunu müeyyen yerde kesirdise, o birisi onu devam etdirerdi. Bêlelikle, bir destgah bir neçe nefer arasında mükemmel suretde ifa edilerdi. Meselen eger meclis "Sëgah-Zabul" ile başlanırdısa, ikinci oğuyan "Manendi-Mühalif" ile başlayır, üçüncü "Hasar" dördüncü ise "Zabul" oğuyardı. Yahud meclis "Şur" üstünde başlanırdısa, ikinci "Şur Şahnaz" deyir, sonra "Dügaha" keçir, üçüncü "Bayatı-Türk". Dördüncü "Şikestëyi-Fars", beşinci "Eşiran", "Hicas" ve yahud "Sarenc" oğuyardı. Göründüyü kimi "Şur" destgahı şebihde iştirak edenler terefinden tamam oğunardı. Aydın meseledir ki, bu cür muğam destgahlarının oğunmağ ğaydalarının hanendeler terefinden menimsenilmesi onları klassik Şerg muğamları ile daha yağından tanış edir ve neticede onlar be'zi destgahları oğumağda ustad senetkarlara çevrilerdiler. Sonralar hanendeler hemin destgahları toy meclisinde oğuyardılar" (2.76, s.149)-Bêle fikirler heğıgetle ğeti uyuşmur. ıalğın incileri olan

klassik muğam nûmuneleri, güzel ifaçılığ senetimiz idéalist meýllerle elagelendirerek onları dini en'enelerle vehdetde götürmek ve bu en'enelerin halğ yaradıcılığımızın mühtelif sahelerine müsbet te'sirinden danışmağ get'i düzgün deyil.

[342] Bildiyimiz kimi, şebih tamaşaları éle dini-mistik tamaşalar idi ki, onlar geniş halğ kütlesine, şehir yohsullarına, kendlilere daima mütilik hissi aşılardı. Burada baş vèren bütün hadiseler ancağ bir meğsede, geniş halğ kütlesini hemişe dini mistèriyaların, cehaletin güçlü te'siri altında, gorhu içinde sahlamağa garşı yöneldilmiştir. Tarihden me'lum olduğı kimi “Şebih”lerin meýdana çılması üçün esas bir mövzu-Kerbala sehrasında baş vèren gırğın olmuştur. VIII esrden başlayarağ Şieler İslam yolunda, Eli uğrunda şehid olmağı müğeddes sayarağ Hüsèyne ve onun terefdarlarına ağı dèyerek matem sahlamışlar (3.217, s.19; 3.243, s.56-58; 3.85, s.292-308).

[343] Meherremlik günlerinde oynanılan tamaşalardan “Pèyğemberin getli”, “Esirlerin Kerbalaya dağıl olması”, “Ğebirleri ziyaret”, “Elinin getli”, “Medineye varid”, “İmam Hüsèynin şehid olması”, “Kerbala müsibeti” ve başğalarını göstere bilerik (2.03, s.94). Şuşada “şebih”in nèçe-kèçirilmesini Rus ressamı V. Vèrişşakinin resm eserinden de görmek olar (3.17, s.195-196). Bu resm eserinde şebih tamaşalarına bütün şehir ehlinin ve gonşu kendlerin camaatın gelib bağa bilmesi üçün tamaşanın şehir divarları yanında, dağın dösünde kèçirildiği gösterilmiştir. İster İranda, isterse de Şuşada, Şamahıda ve Bakıda kèçirilen şebihler kütleli haraktèr daşımıştır. Din nûmayendelerinin bu tamaşalarda esas meğsedi mühtelif épizodik haraktèrlerden doğan müğeddesleştirilmiş dini ğehremanların acnacağlı talèyini, azabını, felaketini göstermekle onların mehz İslam yolunda şehid olması idèyalarını geniş halğ kütlesi içerisinde yaymağ, élece de lazım gelse dine é'tiğad gösterenlerin de bu yolda şehid olmalarına nail olmağ idi.

[344] Geniş meýdanlarda kèçirilen şebihlerde sehnelerin daha da ianandırıcı çılması üçün burada büyük ifaçı güvvesinden istifade olunurdu. “Onlar ayrılığda büyük bir izdihamı hatırladırdı. Burada çalğıcılar, Hüsèynin ğoşun bölmesi, Yèzidin ğoşunu, esirler, ifaçılar, develerdestesi, rövzehanlar, zencir ve sine vuranlar, baş çapanlar, hor destesi vahid bir kompozisiya dağilinde birleşdirilirdi” (2.03, s.94).

[345] Gösterdiyimiz faktlardan bèle bir genaete gelmek olar ki, eger , tamaşa “Bayatı-Şiraz üstünde ohunması da mümkün deyil. Bildiyimiz kimi mühtelif ladlara esaslanan “Şur”, “Bayatı-Şiraz”, “Sègah Zabul” muğamları bizde mühtelif émosional te'sir ve hissler yaradır, hem de klassik muğamlarımız hèç vèht geniş halğ kütlesine dini

id yaları aşılamamışdır. Ona göre de muğam destgahlarımızı dini en’enelerle, “Şebihlerle” bağlamağ  eti düzgün d yil. “Şebihler”de iştirak  tmış yaşı nesl n mayendelerimiz bunu tesdiğ  de bilerler. Ağılar, oğşamalar üçün yazılmış h susi ş ’rler ola biler ki, bu ve ya digər muğam intonasiyaları, muğam ş ’belerinin  l m ntleri esasında oğunsun. Bu b le de olmalıdır. Çünki, tamaşalarda iştirak  den ifaçılar her ş yden evvel  z doğma dilinin ahengine uyğ n m lodik frazalardan, teranelerden istifade  dir. İranda “Şebih” tamaşalarında “Deşti”, “Ebu-Eta”, “Hicaz”, “Neva” muğamlarının intonasiyalarından geniş istifade olunduğ  halda, Azerbaycanda “S gah”, “Şur”, “Ş şter”, “D gah” ve baş a muğamların intonasiyalarından geniş istifade olunub. Lakin, bu h   de o d mek d yil ki, şebih tamaşalarında muğam destgah şeklinde oğunardı. Daha sonra b le bir fikirle de h   cüre razılaşmağ olmaz ki, “Şebihler”de muğam destgahlarının oğumağ  aydalarının  an ndeler terefinden menimsenilmesi onları klassik Ş rg  muğamları ile daha ya ından tanış  dir ve neticede onlar be’zi destgahları oğumağla ustad senetkarlara   vrilirdiler. Sonralar  an ndeler hemin destgahları toy meclislerinde oğuyardılar. “Evvela toy meclisi ne yadsır, ne de “Şebih” ki, orada dini-mistik  ehremanları vesf  den musiqi oğunsun. Hem de bu n  e ola biler ki,  yni bir muğam destgahı,  yni ifa terzi ile hem ağılarda, oğşamalarda  alğ  ağılatsın, hem de toy meclisinde  alğ  şenlendirsın. O ki, çaldı klassik Ş rg  muğamlarına, onları yaşadan  alğ dır! Dini en’eneler d yil. Muğamlar hemiş  saraylarda, b y k ziyafet meclislerinde,  alğ  şenliklerinde  l senetkarları terefinden tetbiğ  dilerek yaşadılmışdır. Ustad senetkar meselesine gelince ise, ilde bir defe k  irilen “Şebihler”de oğunan “muğam destgahları” ile n  e ustad senetkara   vrilmek olar ki, senetkarlığ  tedricen, illerle, gergin zehmetin bahasına başı gelir.  mumiyyetle,  alğ  yaradıcılığ nı, muğamları,  an ndelik senetimizi dini en’enelerle bağlayarağ, onlara insanlarda m t’i hissler aşılayan mistik n  gt yi-nezerden yanaşmağ  eti düzgün d yil.

[346]  arrat   lunun ve Molla İbrahimin Ş şada yaratdığları ilk musiqi mektebinin dini meğsedlere  idmet  tmesinden asılı olmayarağ, onun fealiyyet göstermesi özü be’zi ifaçıların ve  an ndelerin y tişmesine müeyyen derecede m sb t te’sir göstermişdir. Bu te’sir de her ş yden evvel ifaçılara musiqi aletlerinin tutulması,  ağlı t hnikasının elde olunması ve başğa bu kimi m sb t k yfiyyetlerin menimsenilmesinde öz eksini tapmışdır.

[347] XIX esrin 80-cı illerinde Ş şada Kor  elife adlı bir neferin de musiqi mektebi var idi. Bu mektebin kiçik yaşı uşağlara muğam senetinin, tarda ve kama çada  almağ   yretmekle yanaşı Ş şanın medeni hayatının çiçeklenmesine de müstesna

te'siri olmuştur. Mekteb az miğdarda tar ve kamança çalan burahdı. Kor Helifenin ölümünden sonra bu mekteb öz fealiyyetini dayandırdı.

[348] XIX esrin ikinci yarısında Şuşanın medeni heyatının çiçeklenmesinde Mir Möhsun Nevvabın meşhur müğenni Hacı Hüsü ile yaratdığı “musiği meclisi”nin çok büyük rolu olmuştur. Mir Möhsun Nevvab dövrünün tanınmış ziyalısı, ressamı kimi edebiyata ve musiği elmine daha çok diğget yetirir, musiği meclisi ile yanaşı “Meclisi feramuşan” edebiyat-poëziya meclisinde de aktiv iştirak edirdi. Şuşa hanendelik senetinin bəşiyi sayıldığı üçün dövrün bir sıra tereğgiperver şeşleri, edebiyatçıları da musiği meclislerinde iştirak eder, hanendelerin oğduqları gezellerin ahengine, şe’rin teleffüzüne ve musiği ile şe’rin vehdetine hüsusi diğget yetirerdiler. Bəle tarzde keçirilen “musiği meclisleri”nde hanendeler öz senetlerine daha çox mes’uliyyetle yanaşar ve daima öz üzerilerinde işlerdiler.

[349] Şuşa musiği meclislerinde hansı muğamların, destgahların çalınması elmi ve ifaçılığ seneti bəhimindən marağ doğurduğu üçün onun şerhini hüsusi olaraq işıqlandırırıq. Şuşa musiği meclisleri hağda E. Bedelbeyli ve Cenizade de meğaleler yazmışlar. Onların teğdim etdikleri Rast destgahının redifine elave olaraq XIX esrde Şuşada ifa edilən bütün muğamları, destgahları, şö’be ve guşeleri, avazları göstərməklə yanaşı, Mir Möhsun Nevvabın iştirakı ilə keçirilen musiği meclislerinin etrafli suretde tehlilini de vəririk.

Şuşa musiği meclislerinde çalınan Rast destgahı

T.Cenizade ve E.Bedelbeylinin vərđiyi redif	Mir Möhsun Nevvabın “Vüzuhul-ergam” eserinden Rast destgahı	Z. Seferovanın M.M.Nevvaba istinaden vərđiyi cedvel
1.Rast	1.Rast	1.Rast
2.Pencgah	2.Pencgah	2.Pencgah
3.Vilayeti	3.Vilayeti	3.Vilayeti
4.Zemin-Ĥara	4.Mensuriyye	4.Mensuriyye
5.Rak-Hindi	5.Azərbaycan	5.Rak-Hindi
6.Azərbaycan	6.Erağ (İrağ)	6.Azərbaycan
7.Erağ (İrağ)	7.Bayatı-Türk	7.İrağ
8.Bayatı-Türk	8.Bayatı-Ėacar	8.Bayatı-Türk
9.Bayatı-Ėacar	9.Maveren-un-nehr	9.Bayatı-Ėacar
10.Maveren-un-nehr	10.Balə Kebuter	10.Maveren-un-nehr

11.Balê Kebuter	11.Hicaz	11.Şahnaz
12.Hicaz	12.Eşiran	12.Eşiran
13.Şahnaz	13.Zengi-Şütür	13.Zengi-Şütür
14.Eşiran	14.Kerkük	14.Kerkük
15.Zengi-Şütür		
16.Kerkük		
17.Rast		

[350] Şuşa musiqi meclislerine başçılığ edən M. Möhsun Nevvab ve tanınmış hanende Hacı Hüsü Şuşada ifa edilən muğamları aşağıdakı ardıcılıqla göstərmişlər:

[351] Rast, Pencgah, Vilayeti, Mensuriyye, Novruz, Hara, Rak-Hindi, Erağ, Azərbaycan, Hicaz, Maveren-ün-nehr, Novruz-Ereb, Novruz-ecem, İsfahanek, Fili, Bayatı-Şiraz, Ebülçep, Hacı-Yuni, Saznek, Şüşter, Mesneviyê-şefif, Mesneviyê-seğil, Çekani, Şuri-Şahnaz, Eşiran, Zengi-Şütür, Kerkük, Zemin Hara, Semayi-Şems, Bayatı-Türk, Bayatı-Kürd, Balê-Kebuter, Eşiran-Dilkeş, Çahargah, Səgah, Zabul, Dügah, Hodi, Suznak, Mühəlif, Meğlub, Hisar, Luri (Lor tayfası-İ. R.) Rahab, Humayun, Terkiş, Üzzal, Bağdadi, Efşari, Neva, Nişabur, Deramed-Şahnaz, Buselik, Hüsəyni, Həratı, Kabul, Selmek, Hərezmi, Üşşag, Muye Ləyli-Mecnun, Naləyi-Zenbur, Desti, Zərfi-Beyat, İbrahimi, Şah Hətai, Zengule, Zenguləyi-Müteradifi, Firuz, Nəyriş, Məsihi, Osmani, Dağıstani, Keremi, Şikesteyi-Şirvan, Gərabəgi, Koroğlu, Sedayi-Nağusi, Sebz der Sebz (5.05, s.10-11).³²

[352] M. Möhsun Nevvabın “Vüzuh-ül Ergam” ve onun göstərilən digər eserində musiqi istilahatları, şö’beləri, guşələr, avazlar və Ouc həfifi (ses yüksəkliyi-İ. R.) göstərilən maraqlı bir cədvəl də var ki, bura daxil olan bir sıra şö’be və guşələrin adı yuxarıdakı siyahıda geyd olunmamışdır. Bunun muğamşünaslıq elmi üçün marağ doğuracağını nəzərə alaraq bütövlüklə bu cədvəl kitabına daxil edirik (bağ cədvəle).

³² Mir Möhsun Nevvabın Vüzuh-ül Ergam əsəri 1883-cü ildə Şuşada yazılıb B-237/2359 şiffli elyazmalar institutu, s.14. Eyni zamanda M. M. Nevvabın “Der beyanə mocmel-ez” elmi musiqi əsəri də 1883-cü ildə Şuşada yazılıb. B-5235/26479 IV şifr. elyazmalar institutu, s.64-65.

Geyd: Zəmfira Seferova (3.303, s.125) geyd edir ki, M. M. Nevvabın Vüzuhül Örgam əsərindən gətirilən sitatların tərcüməsi olunur.

Onu geyd edək ki, ya tərcümədə və ya hələ onun istifadə etdiyi nüshədə çoxlu hətalar və uyğunsuzluqlar var. Müğayisə üçün bağ: göstərilən ədəbiyyatlara. Buna görə də XIX əsrdə Şuşada ifa edilən bütün muğamları və destgahları kitabına daxil edirik. Gərabəg musiqi meclisləri ilə əlaqədar be’zi arxiv sənədlərini bizə təqdim edən Şemsiyyə Balabey gızı Gülməmmədovaya öz minnətdarlığımızı bildiririk.

[353] M. Möhsun Nevvab ümumiyyetle, èyni zamanda Şuşada destgah şeklinde ifa èdilen muğamlardan Rastın, Mahurun, Şahnazın, Rahabın, Çahargahın, Nevanın adını çekir ve onların aşağıdaki rediflerini verir (Rast destgahına bağ evvelki sehifelerde).

Mahur destgahı: 1.Mahur, 2.Kabul, 3.Dilkeş, 4.Dügah, 5.Şur, 6.Soma (Somai), 7.Ĥara, 8.Şahnaz, 9.Hacı Yuni, 10.Saznek, 11.Şüşteri, 12.Mesnevi, 13.Süzgüdaz, 14.Erağ (İrağ), 15.Bayatı Ėacar

Şahnaz destgahı: 1.Deramed, 2.Şahnaz, 3.Üşşag, 4.Deşti, 5.Selmek, 6.Muye, 7.Lèyli-Mecnun, 8.Ebülçep, 9.Şah Ĥetai, 10.Azerbaycan, 11.Erağ (İrağ), 12.Hicaz.

M.M.Nevvabın musığı istilahatları: şö'beler, guşeler, avazlar ve ouc hefifler (5.05, s.6-7.) cedveli

Muğamlar	Ouc hefif	Şö'beler	Ouc hefif	Şö'beler	Ouc hefif	Guşeler	Ouc hefif	Guşeler	Ouc hefif	Guşeler	Ouc hefif	Guşeler	Ouc hefif	Avazlar	Avazlar
1.Rast	C	Müberge	C	Pencgah	C	Mestane		Tehtgah	Z	Neva		Ebd		Gerduniye	Bala Kebuter
2.Üşşag	Z	Zabul	C Z	Neğme	Z	Şehr		Ġesr	Z	İşretgah		Raz		Novruz	Behtiyar
3.Buseik	C	Seba		Eşiran		Zümzüme		Ouc		Zir		Hèzam		Mensuri	Foğ Ezaiha
4.Hüsèyni	Z	Mühey yer		Dü gah		Hèyratı		İğbal		Hal		Nazik		Şur	
5.İsfahane k		Nişabur		Nèyriz		Nehavend		Tof		Hesir		Keşad (Küşad)		Şahnaz	
6.Zengule		Üzzal		Çahargah		Çekave k		Hüzzam		Me'ruf		Hefif		Maveren-un-Nehr	
7.Rehavi	Z	Ecem		Ereb		Hoceste		Hüsèyn		Hodi		Mèhter		Gövèşt	
8.Bozorg (Büzürg)		Nehoft		Humayun		Fereh		Efzun		Ser		Rübayende		Sefil	
9.Erağ (İrağ)	C	Meğlub		Mühalif				Şehinşah		Hoşrovi		Ağuş		Şüşter	
10.Kuçek		Beyat		Rokeb (Rükeb)		Sorur (Sürur)		Rah		Saz		Nar		Selmek	
11.Neva	Z	Mahur		Har		Kebir		Bade		Türk		Üşşag		Mayè	
12.Hicaz		Hisar		Sègah		Feth		Şehid		Bestenigar		Sazker		Hacıyan	

Rahab destgahı: 1.Rahab, 2.Humayun, 3.Terkib, 4.Üzzal, 5.Bayatı-Türk, 6.Bayatı-Ğacar, 7.Maveren-un Nehr, 8.Balè Kebuter, 9.Hicaz, 10.Bağdadi, 11.Şahnaz, 12.Azerbaycan, 13.Erağ (İrağ), 14.Eşiran, 15.Zengi-Şütür, 16.Osmani, 17.Bayatı Kürd, 18.Bayatı-Şiraz, 19.Hacı-Yuni, 20.Szanek, 21.Şüşter, 22.Mesneviyè-Seğil, 23.Suzgüdaz

Çahargah destgahı: 1.Çahargah, 2.Sègah, 3.Zabul, 4.Hodi, 5.Hisar, 6.Mühalif, 7.Mensuriyye, 8.Maveren-un-Nehr, 9.Üzzal, 10.Meğlub, 11.Azerbaycan, 12.Eşiran, 13.Zengi-Şütür, 14.Kerkük, 15.Osmani

Neva destgahı: 1.Neva, 2.Nişabur, 3.Deramedi-Şahnaz, 4.Buselik, 5.Hüsèyni, 6.Şahnaz, 7.Hacıyuni, 8.Bayatı-Kürd, 9.Azerbaycan, 10.Eşiran, 11.Zengi-Şütür, 12.Kerkük, 13.Şah Hetai, 14.Efşari, 15.Şikestèyi-Şirvan

[354] Muğam seneti o geder zengin bir musigi senet növüdür ki, bu sahede mövcul olan şö'be ve guşeler, avazlar hedsiz derecede rengarengdir. Sözsüz ki, elmi daireye ve geniş ohucu küttlesinin serencamına ilk defe olaraq vèrilen bu senedler her şeyden evvel muğamların Azerbaycanda çoğ zengin çeşidde inkişafını gösterir. Bu sened ve Tebriz musigi meclisleri behsinde de araşdırılan problemler bir sıra Ğerb, Rus ve be'zen Azerbaycan alimlerinin Azerbaycan muğamlarının bayağı olub İran (Fars-İ. R.) musigisinden behrelendiyi fikrini tam alt-üst èdeceyine şübhemiz yoğdur.

[355] XIX esrin sonu XX esrin evvellerinde Şuşa musigi meclislerinde ifa èdilen muğamlar hağğında Ağalarbey Elivèrdibeyov "Musigi tarihi" eserinde geniş me'lumat vèrmişdir (1.12, s.175-199). Kitabın hecmi imkan vèrmediyi üçün aşağıda adları çekilen muğamların ses sırasını, lad güruluşlarını açığlamırığ (Bu senedler müellifin şahsi arhivinde sağlanılır-İ. R.)

[356] Ağalarbey Elivèrdibeyovun gösterdiyi muğamlar içerisinde èleleri var ki, bu hağda M. M. Nevvab gèydler vèrmemişdir. Bu hüsusdan şerh èdilen muğamlar daha çoğ marağ doğurur.

[357] Rast, Rehavi, Nèyriz, Bozork, Suznak, Nevaser, Hicazkar, Hicazkari-Kürdi, Nehavend-Kebir, Nehavend-Rumi, Pencgah, Suz-Dilare, Selmek, Terzè Noin, Pendirè, Zavil, Mahur, Şoğ-dil, Dügah, Seba, Üşşag, Hodi, Beyatı, İsfahani, Humayun, Hicaz, Nişabur, Nişaburek, Neva, Soltani-Erağ, Hüsèyni, Hisar, Ecem, Gülizar, Kuçek, Gerdaniye, Erzebar, Şehnaz, Tahir, Müheyyèr, Sèpehr, Beyatı Erban, Müheyyèr Sünbüle, Buselik, Seba Buselik, Hicaz-Buselik, Neva-Buselik, Hisar-Buselik, Mahur-Buselik, Tahir-Buselik, Şahnaz-Buselik, Müheyyèr-Buselik, Kürdi, Neva-Kürdi, Ecem-Kürdi, Zoğ-Tereb, Müheyyèr-Kürdi, Şear (Şead), Mayè-Hèzam, Vec'è-Erzebar,

Roneğnema, Soltani Həzam, Erag, Bestenigar, Ruhul-ervah, Dilkeş-Haveran, Ouc, Ouc-ara, Ferehnak, Şoğ-Efza, Şoğ-Aver, Şoğ-Tereb, Suz-dil, Buselik-Eşiran, Hüseyni-Eşiran, Ferehecza (Ferehefza) Nehoft, Terzi-cedid, Şett-Erban, Yəgah.

[358] Ümumiyyətlə, Azərbaycan halğ musiqi mədəniyyətinin inkişafında “musiqi meclisleri”nin fəaliyyəti xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Şuşada, Şamaxıda, Bakıda təşəkkül tapmış bu “musiqi meclisleri”nin hər birinin ayrı-ayrılıqda musiqi incəsənətimizin bu və ya digər sahələrinin inkişafında böyük tə’siri olmuşdur”. “Musiqi meclisleri”nin təşəkkül tapdığı forma demokratik prinsiplər əsasında gürularağ onu adi meclislərdən və klassik musiqinin inkişafı sahəsində fəaliyyət göstərən Rus musiqi cəmiyyətinin yerli şö’besindən fərqləndirir. Bildiyimiz kimi “musiqi meclisleri”ndə dövrün ən məşhur sazəndə hənəndələri, Azərbaycanda gonağ olan xarici ölkələrin şair və musiqiçiləri, muğam biliciləri iştirak etmişlər. Onların hər birinin musiqi və onun tarixi, ifaçılığ və hənəndəlik sənəti haqqındakı mülahizələri ayrı-ayrılıqda dinlənərkən ümumi məqsədin həyriyə yönəldilirdi. “Musiqi meclisleri”nin məqsədi isə Azərbaycan halğının musiqi yaradıcılığının ən gözəl nümunələrini: halğ mahnılarını, klassik muğam irsimizi, təsnif, rəng, dəraməd, oyun havalarının, diringələrin gərünub sahlanımasına, onların tarixi mənşəyinin araşdırılması və başqa aktual məsələlərin pərspektiv inkişafını tə’min etmək, ələce də halğ sənətkarlarımızın bu möhtəşəm varlığa yiyələnərək onu gələcək nəsle çatdırmağ idi.

[359] Ez təbii şəraitinin füsunkar gözəlliyi ilə məşhur olan Gərabag bir sıra musiqişünasların, ediblərin, səyahətçilərin, rəssamların gələmi ilə dənə-dənə tərennüm edilmişdir. Hağlı olaraq be’zi tədğigatçılar XIX esrdə Şuşanın bütün Gafğaz üçün bir konsərvatoriya rolunu oynadığını gəyd etmişlər. Doğrudan da Gərabag bülüllərinin və sazəndələrinin adı neinki Azərbaycanda, hətta ondan çox uzaqlarda bəle məşhurdur. Zil səsləri ilə seçilən Gərabag hənəndələrinin yetişməsində Şuşa “musiqi meclisi”nin böyük xidmətləri olmuşdur. Şuşanın uşaqları ağlayanda “Səgah”, güləndə “Şahnaz” üstündə “gülürlər”, -Gərabag məsəli bir daha göstərir ki, Gərabagda hənəndəlik sənəti bütün halğın mə’neviiyyatında özünə dərin kök salmışdır. Təsədüfi dəyil ki, mehz Şuşa “musiqi meclisi” Azərbaycanda hənəndəlik sənətini inkişaf etdiren, onun gələcəyini işıqlandıran və nəhayət, onu yaşadan bir məkəbe bir məkəbe çevirmişdir. “Bu meclisin məqsədi yəni hənəndələr yetişdirmək, hənəndəlik sənətini halğ içərisində yaymağ və klassik Azərbaycan muğamlarını inkişaf etdirməkdən ibarət idi. Həmin dövrdə bu meclis “Hənəndələr İttifağı” rolunu oynamışdır” (2.76, s.150)-dəyən tədğigatçı F. Şuşinski bizim bu fikrimizi bir daha təsdiğ edir.

[360] Şuşa “musiqi meclisi”nde dövrün meşhur hanendelerinden Hacı Hüsü, Meşedi İsi, Ağa Mirze Eli Esger Ğarabağı, Mirze Muhtar Eli Esger oğlu, Deli İsmayıl, Kêştazlı Heşim, Malıbeyli Cümşüd, Meşedi Dadaş, Hacı Yusif Ğarabağı, Settar bey, tarzenlerden Meşedi Zëynal, Cavadbey Elibey oğlu, Malıbeyli Hemid, Mirze Sadıĝ Esed oğlu, Balıcalı Baĝşı ve başğalarının iştirak êtmesi onun şöretini artıraraq bu meclislerin daha da maraĝlı kêçmesine zemin yaradırdı. Bêle hanendeleri öz etrafında toplayan Şuşa “musiqi meclisi” hanendelik senetinin esas vezifelerini: hanendenin hansı vokal üsullardan, têhniki imkanlardan, sesi icra hüsusiyyetlerinden düzgün istifade êtmesini müeyyenleşdirirdi. Bu hüsusta Hacı Hüsünün ve Ağa Mirze Eli Esger Ğarabağının yaradıcılıĝ, êlece de ifaçılıĝ fealiyyeti hüsusi ehemmiyet kesb êdir.

[361] Hacı Hüsü güzel sese malik olan hanende olmaĝla yanaşı, hem de müasirleri arasında muĝam bilicisi ve onların meharetli tefsirçisi kimi meşhur idi. Muĝamların tefsir olunması olunması ifaçıdan böyük senetkarlıĝ teleb êtdiyi üçün ifaçı evvelceden ifa êdeceyi muĝamın musiqi medeniyetimize ĝas olan orijinal cehetlerini aydınlaşdırıb sabitleşdirmeli, zengin irsimizin güzel hüsusiyyetlerine esaslanaraq onu musiqi dilimizin intonasiyalarına müvafiq inkişaf êtdirmelidir. Ona ĝöre de her bir ifaçının senetinde hüsusi ehemmiyet kesb êden, onun sevdii ve böyük meharetle ifa êtdiyi “Kürdi Şahnaz”, “Humayun”, “Şüşter muĝamları mehz bu baĝımdan onun senetinde en yüksek zirveni teşkil êdir. Muĝamların ifası zamanı vokal têhnikasından düzgün istifade êdilerek hüsusi boĝazların, zengulelerin êdilmesi neticesinde sesin icrası ve muĝam destgahının dramaturji düyünlerinin, felsefi mahiyyetinin açılmasında Hacı Hüsü, êlece de “musiqi meclisi” iştirakçıları terefinden ĝeniş şerh êdilirdi. Şuşa “musiqi meclisi”nde hanendelik senetinin inkişafı ile elâgedar, onun problemleri, hanendelik senetimiz ĝarşısında duran aktual meselelerle Hacı Hüsü, êlece de düĝer hanendeler, musiqinin yaranması, onun insan psihologiyasına te’siri hansı ĝesteliyi hansı musiqi ile müalice êtmek daha münasibdir kimi felsefi fikirleri ve mülahazelerile ise Mir Möhsun Nevvab meşĝul olurdu. Mir Möhsun Nevvabın musiqi êlmi haĝda yazdıĝı “Vüzuh-ül erĝam” kitabı onun hem ictimai-felsefi ĝörüşlerini, hem de Şerĝ klassik musiqisinin tarihi nezeriyyesi üzre ĝeniş me’lumatlı musiqişünas olduĝunu bir daha ĝösterir. “Musiqi meclisleri”nde hanendelerin sözün esil me’nasında bir musiqiçi kimi yetişmesinde Mir Möhsun Nevvabın ve Mirze Eli Esgerin hüsusi emeyi olmuşdur.

[362] Mirze Eli Esger güzel, meharetli, ĝaltanlı sese malik olmaĝla yanaşı, hem de ustad kamançaçı idi. O, “musiqi meclisleri”nde hansı ihtisas üzre iştirak êtmek lazım gelirdise, o sahede de öz bacarıĝını ve meharetini ĝösterirdi.

[363] Mirze Eli Esğər ifaçılıqla yanaşı muğam bilicisi kimi de meşhur idi. Dövrün ictimai-siyasi gəyevi və felsefi fikirləri ilə silahlanmış Eli Esğər öz yaradıcılıq fəaliyyətini müterəggi meyllərə yönəldərək musiqinin inkişafı sahəsində bir sıra müsbət nəticələr əldə etmişdir. Onun çoxsahəli yaradıcılıq fəaliyyəti Azərbaycan milli musiqisinin özünəməxsus orijinal cəhətlərini aşkara çıxartmağ, musiqimizin ezülünü, mahiyyətini müəyyənləşdirərək musiqi dilimizin xüsusiyyətlərini aydınlaşdırmağ ilə bağlıdır. O, həmçinin musiqidə milli intonasiya xüsusiyyətlərinin saflığı problemlərinə də böyük fikir vərirdi.

[364] Şuşa “musiqi meclisi” Azərbaycanda xanəndəlik sənətinin tərəgğisini təmin etməklə ilk “Azərbaycan milli xanəndəlik məktəbi”nin əsasını qoymuş oldu. Orada xanəndələr üçün geyimli məsləhətlərin verilməsi, səsə gərunmə və inkişaf etdirilməsi; ifa zamanı nəfəsin alıb-verilməsi gəydələrinin şərhə bu gün də öz əhəmiyyətini itirməyərək xanəndəlik sənətində həyata keçirilməkdədir. Bu xüsəsdə Şuşa “musiqi meclisi”ndə iştirak etmiş dövrün meşhur oğulanlarından biri Mirzə Muhtarın xətiyələri maraqlıdır. O, yazır ki, “...xanəndəlik sənətinə xas olan spəsifik cəhətləri ayrı-ayrı tövsiyə və nəticələri vaxtilə Şuşa “musiqi meclisləri”ndə zamanın adlı-sanlı xanəndələrindən eşitmiş, sonralar öz şəxsi təcrübəsindən keçirmiş və bunların dürüst olduğunun və başğə həmkarlarının yaradıcılığında və həyatında dəfələrlə sınamışdır... Odur ki, bu ... xanəndələr üçün “dəstur-ül-əməl” olmalıdır!” (2.11, s.183-184). Bunu be’zi ixtisarlərlə veririk:

-Səs işləndikcə açılır.

-Oğuma-adi danışığ kimi sərbəst, aparılan söhbət kimi asanlıqla əldə edilməlidir.

-Bir nəçə vaxt oğumayan xanəndələrdən be’zisi bələ deyir: Səsim gəyməğ bağlamışdır”, lakin o, böyük səhv edir. Doğrudan da be’zi hallarda səsə istirahət vermək lazımdır. Lakin lüzumsuz hallarda oğumağdan boyun gəçirən müğənninin səsi həç də “gəyməğ bağlamır”, əksinə pas atmış olur.

-Oğumağın ümdə şərti düzgün nəfəs almağdadır. Nəğmekar oğuduğ zaman sakit həç bir tövşüməyə gətiiyən yol vermeden sessiz nəfəs almağə çalışmalıdır. Nəfəsi ağzından yoh, burnundan almağ lazımdır... Sonra, ciyərlərdə olan havanı gətiiyən kücənmeden, həm də gənəet ilə burahmağ lazımdır, bələ ki, səs boğazdan sərbəst surətdə istihrac olsun. Eger nəfəsi həddindən artığ, ya da gəc burahsan səsə boğug eşidilər.

-Oğuma zamanı boyunu və ciyinlərini sərbəst sağla, çünki hər bir kəskin hərəkət boğaza zərərdir.

-Zil perdelerde oħuduğun zaman ağzını heddinden ziyade açma, çünkü engin aşağı sallanması boğazın yolunu daraldr. Bu ise sesin dolğunluğunu azaldr.

-Olduğundan daha güçlü ses çıkarmağa cehd eleme, çünkü o sayag oħumanın heç bir faydası yohdur. Ğışğırarağ oħuyan hem dinleyicinin zehlesini töker hem de ahırda özünün sesini batırar.

-Sesin hemçinin ister bem, isterse de zil perdelerine doğru çoħ büyük ehtiyatkarlığla, ehmalca, tedricen pille-pille genişlendirmek lazımdır.

-Oħuduğun destgahın te'sirli olması üçün münasib gezel seçmek çoħ vacib ve ehemmiyetli vezifedir. Lakin oħuduğun her gezelin sözlerini düzgün ve me'nalı teleffüz etmeyi bacarmağ daha da vacib bir şert sayılmalıdır.

-Oħuduğun gezelin veznine, behrine riayet etmeyen, ya da gezelin sözlerini tehrif eden hanende şe'rin, senetin birinci düşmenidir.

-Haric oħumağ-felaketdir, haric oħuduğunu eşitmemek-faciedir, haric oħuduğunu inkar etmek ise cehaletdir...

Göründüyü kimi Şuşa "musiği meclisi" sözün heğığı me'nasında esil "hanendelik mektebi" idi. Bu "musiği meclisi" Azerbaycanda hemişe hanendelik senetinin çiçeklenmesine, tereğgisine hidmet ederek onun gelecek inkişafını te'min etmişdir.

2. ŞAMAHI-ŞIRVAN MUSİĞİ MECLİSLERİ

[365] XIX esrin ikinci yarısında Azerbaycanın medeni heyatının inkişafında Şamahı "musiği meclisi"nin de müstesna rolü olmuştur. Ğedim dövrlerde, o cümleden orta esrlerde paytahtı Şamahı olan Şirvan mahalı Azerbaycanın iğtisadi, siyasi ve medeni yükselişinde ehemmiyetli rol oynamıştır. Bèynelhalğ "ipek yolu"nın Şirvandan keçmesi onun ticaret elağelerinin inkişafı ile yanaşı Şamahının medeni heyatının da çiçeklenmesinde öz müsbet te'sirini göstermiştir. Ğedim ve orta esrlerde Şirvanın büyük medeniyeti olmasına delalet vèren esaslardan biri ayrı-ayrı dövrlerde Şamahının Azerbaycanın paytahtı ve büyük hanlığı olması (Şirvanşahlar sarayı buna gözel sübutdur), èyni zamanda zengin çeşidli incesenetinin réal zemin esasında inkişaf etdirilmesidir. Ebdül Ğadir Marağinin öz eserinde Hırasan, Bağdad tenburları ile yanaşı Şirvan tenburundan da söhbet açması sözün esl me'nasında Şirvanın başga Şerg ölkelerinde musiği medeniyetine te'sir edebilecek incesenetinin güdretinden danıştır. Çünkü adeten çoħ yüksek formada teşekkül tapmış musiği medeniyetinde ferdi musiği

aletleri, senet nümuneleri mövcud ola biler ki, bu da o ölkenin ve yahud mahalın adı ile bağılı olur.

[366] Şirvan, o cümleden Şamahının medeni heyatından, musiqi senet dünyasından heber veren Avropa ve Şerğ seyyahlarının da çoqlu yazıları var. Kitabın hemçinin mehdud olması bu sahenin geniş işıqlandırılmasına imkan vermir. Feğət onu gëyd edek ki, XIX esre geder Şirvan mahalı çoqlı böyük inkişaf yolu keçdiyi üçün Şamahı musiqi meclislerinin keçirilmesinden ötrü esaslı en'ene ve möhkem zemin var idi.

[367] Şirvan mahalının dövletli beylerinden olan Mahmud Ağanın sahladığı “musiqi meclisi” hem Şuşanın, hem de Bakının “musiqi meclisleri”nden ferglenirdi. Mahmud Ağa senete, şe're musiqiye böyük giymet veren sehavetli bir mülkedar idi. O, ister Şamahı şehrinin, isterse de Şirvanın musiqi heyatının çiçeklenmesi üçün az iş görmemişdir. Mahmud Ağa gonağperver bir şes kimi Şirvana gelmiş Rus ve harici ölke gonağlarının (seyyah ve yazıcı) hamısını öz evinde hörmetle gebül ederdi. Mühtelif tarihi senedlerden me'lumdur ki, Şamahıda fealiyyet gösteren “musiqi m7clisi” hedden ziyade tem-terağla keçirilerdi. Bu hağda dövrün tanınmış şairi S. E. Şirvani de öz eserlerinde me'lumat verir. Burada mühtelif şehrlerden en meşhur senetkarların da Şamahı “musiqi meclisine” de'vet olunması gösterilmiştir. İrandan, Bakıdan ve Şuşadan gelmiş meşhur senetkarlar daima onun gonağı olardılar. Bu senetkarları “musiqi meclisi”ne toplamağa müveffeğ olmağla, Mahmud Ağa eyni zamanda yerli musiqiçilerin yetişmesine de müeyyen te'sir göstermiş olurdu. Meşhur hanende ve sazendelerin ifaçılığ meharetinin, onların yüksek senetkarlığının şahidi olan Şirvanın musiqiçileri ister-istemez hem senetde pühteleşir, hem de muğam ifaçılığ senetinin yeni, cürbecür zengin tefsiri ile qarşılaşaraq musiqi zövglerini, medeniyetlerini inkişaf etdirirdiler. Mahmud Ağanın hüsusi gayğısı neticesinde Şirvanda aşığı seneti de öz geniş inkişafını tapmışdır. Şamahının etraf kendleri esasen heyvandarlığı, ekinçilikle meşğul olduqları üçün halğ arasında aşığı senetine, ustad sözüne böyük ehtiyac var idi. Şirvanın aşığıları Azərbaycan aşığı seneti yaradıcılığında hemişe aparıcı rollardan birini tutmuşdur. XIX esre geder bu senetin artığı yüksek formada inkişaf etmiş en'enesi mövcud idi. Mahmud Ağa ise öz seriştesi ve mësşenatçılığ teşebbüsü ile bu gedim senet növünün bir geder de inkişaf etmesine şerait yaradılmışdır.

[368] Adeten saray en'enelerine sadıq galan Mahmud Ağa debde olan sazendelik senetine ve reğğaselerin reğslerine daha çoqlı üstünlük vererdi. Azərbaycanın diger şehrlerinden hüsusi de'vet ile Şamahıya gonağ çağrılan dövrün tanınmış musiqiçilerinin heftelerle, aylarla Mahmud Ağanın malikanesinde olması oranın medeni

heyatının çiçeklenmesine müsbet te'sir gösterirdi. Burada hanendelerden Hacı Hüsü, Meşedi İsi, Ebdülbağı (Bülbülcan) Cabbar Ğaryağıdı oğlu, Mirze Mehemmedhesen, Settar bey, Şükür, Davud Sefiyarov, Mèhdi Mebud, tarzenlerden Mirze Sadıĝ Esed oğlu Eli Şirazi, Topal Memmedĝulu ve Humayi kimi ifaçıların iştirak ètmesi “musiĝi meclisi”ni hünèr mèydanına çevirmişdi. Orada her bir ifaçı öz senetini nümayiş ètdirmekle geniş dinleyiçi kütlesinin zövĝünü ohşamaĝ iĝtidarına nail olurdu. Dövrün en meşhur ifaçılarının bu meclislerde iştirak ètmesile yanaşı Mahmud Aĝanın sarayında daima Şirvan musiĝiçilerinden ibaret hanende ve sazendeler de var idi. Bu da onu gösterir ki, Mahmud Aĝanın “musiĝi meclisleri” ardıcıl suretde keçirilirdi. Şuşada olduĝu kimi Şamahıda da mollalar, ruhaniler musiĝinin tereĝĝisine mühalif idiler. Lakin, Mahmud Aĝanın nüfuzlu bir şehs olmasından èhtiyat èden din nümayendeleri “musiĝi meclisi”nin tem-teragli keçmesine heç cüre manè ola bilmirdiler.

[369] Diger “musiĝi meclisleri”nde ĝadınlardan ibaret reĝs ĝrupu da var idi. Bunu Rus ressamı Ğ. Ğaĝarının çekdiyi resm eseri daha parlaĝ eks ètdirir. “Musigi meclisi”nde ĝadınlardan ibaret reĝs ĝrupunun iştirak ètmesi hem milli, hem de saray reĝslerinin inkişafı üçün geniş imkan yaradırdı. Şamahı “musigi meclisi”nin beşe formada intişar tapması özü tesadüfi deyil. Çünkü, musiĝi ĝecelerinin bu şekilde keçirilmesi her şeyden evvel saray deblerine daha çoĝ uygun gelirdi. Onlar yalnız keş meclislerinin, yığıncaĝların esasında ĝurulurdu.

[370] Şamahı musiĝi meclislerinde ifa èdilen muĝam destgahlarının redifleri Bakı ve Şuşa musiĝi meclislerinde ifa èdilen muĝam destgahları ile hem ohşar, hem de fergli spèsifik hüsusiyyetlere malik idi. Ohşarlıĝ her şeyden evvel tanınmış sazende ve hanendelerin Bakıdan ve Şuşadan de'vet olunması ve onların çalıb-ohuduĝları rediflerle baĝlıdır. Bu ohşarlıĝı aşıĝıdaki cedvelden de ĝörmek olar.

Şamahı musiĝi meclisinde ifa èdilen Rast destgahı

T.Cenizade ve E.Bedelbeylinin vèrdikleri Rast destgahı		Kitabın müellifinin şehsi arhivinde Şamahı musiĝi meclisine aid Rast destgahı	
1.Rast	12.Rak-Horasan	1.Rast	12.Pencgah
2.Üşşag	13.Saĝiname	2.Çekavek	13.Mesneviyè-Segil
3.Mücri	14.Eraĝ	3.Üşşag	14.Zengi-Şüttür
4.Hüsèyni	15.Ğerayi-Tesnif	4.Hüsèyni	15.Ğerayi
5.Vilayeti	16.Mesnevi	5.Vilayeti	16.Mesihi
6.Siyah-leşker	17.Zengi-Şüttür	6.Hoceste	17.Deħri
7.Mesihi	18.Neĝmèyi-Hindi	7.Mesihi	18.Rast

8.D�hri	19.Me'nevi	8.Haveran	
9.Hoceste	20.Kabuli	9.Rak	
10.�ikest�yi-Fars	21.Rast	10.Rak-Horasan	
11.Rak-Hindi		11.Era�Pencgah	

[371] Şamahı musiqi meclislerinde S. E. Şirvani kimi şairlerin iştirakı musiqi g ecelerini bir g eder de r vne lendirirdi. Burada da   'rle musiqi arasında üzvi elae eye h ususi olaraq di  et y tirilir, muğam bilicileri ile ifa lar arasında m  htelif m  vzularda disputlar k  cirilirdi. Bak , Şamahı ve Şuşa musiqi meclislerinde ifa  dilen muğamlar arasında ferg lerden biri hanendelerin g ezelin teleff z  zamanı, y rli en'ene e has dial ktin ahengine uyğun bo azların i ledilmesi ve y rli ifa ların daha  o  istifade  tdikleri muğamlara  z rediflerinde üstünlük v rmesi idi. Bundan elave mu amların ifasında ferdi sp sifik mizrab t  nikalarından,  lmi dartma üsulundan, lal barma lardan ve s. ifa meziyyetlerinden ferdi şekilde istifade olunması ile ba lı olmuşdur.

[372] Şuşa “musiqi meclis” hanendelik senetinin inceliklerini, klassik muğamlarımızın  ni li-yo u lu yollarının sirrlerini hanendelere ve sazendelere  yredilmesinde bir mekteb idise, Şamahı “musiqi meclisi” ile musiqiden  st tik z v  alma , onun rengareng musiqi çalarlarından ho -hal olma  üçün bir istinadgah idi.

3. BAKI MUSIQ  MECL SLER 

[373] XIX esrin ikinci yarısında Bakıda  alg  musiqisinin, h ususen de muğam senetinin inkişafında Mensurovlar neslinin te kil  tdikleri “musiqi meclisleri”nin  o  b y k h dmetleri olmuşdur. Mensurovlar neslinin “musiqi meclisleri” d yende nedense hem   Meşedi Melikin “musiqi meclisleri” nezerde tutulur. Doğrudur, Meşedi Melikin Bakıda ve Ab  ronda  alg  musiqisinin, muğam senetinin inkişafı üçün gösterdiyi te ebb sler unudulmazdır. Bak  “musiqi meclisleri”ni esaslı suretde  uran Meşedi Melik, dövrün en tanınmış hanende ve sazendelerini bura celb  tmekle onun   hretini bütün Za af gaziyya,  lece de  rana yaymışdır. Meşedi Melikin te kil  tdiyi “musiqi meclisi”nden dan  mazdan evvel tere   p ver Mensurovlar neslinin diğer üzvləri ve onların musiqi meclisleri ile tan  olma  münasib olardı. Burada bir h ususiyyeti de teess f hissi ile g yd  tmek lazımdır ki, bu “musiqi meclisleri”nde ba  v ren hadiseler, bütün  lmi mübahiseler,  lece de  er  musiqi tarihine aid meselelerin m zakiresi senedlendirilmediyinden onların hamısı  ifahi  arakter da ımm  dır. Bakıda “musiqi meclisleri”nin yaranmasını ve orada ba  v ren  lmi problematik meselelerin hamısı

Meşedi Sülëymanın ve Meşedi Melikin nevesi Behram Mensurovun hatirelerinden, elece de ğisimen arhiv matèriallarından toplanılmışdır.

[374] Meşedi Sülëymanın (1872-1955) (Meşedi Melikin büyük oğlu) hatirelerinden me'lumdur ki, Mensurovlar neslinin kökü Hacı Kerimle başlayır. Hacı Kerimin oğlu Hacı Mensur, nevesi ise Ağa Salëh olmuştur. Hacı Mensurgil “rencber”likle meşğul olaraq, Abşèronda arpa ve buğda ekdirirdiler.

[375] Onların yaşadığı İçeri Şherde küçelerin çoğ dar olması hem hëyir işlerinde, hem de merasimlerde bu küçelerden gediş-geliş üçün çetinlik töredirdi. Buna göre Ağa Salëh İçeri Şherdeki bir nêçe evleri satın alaraq ortanı temiz sökdürmüş ve yerinde geniş bir mëydan tikdirmişdir. Bu mëydan ële indiye geder de Ağa Salëh mëydanı adlanır. Ağa Salëhin musigiye çoğ büyük hevesi var idi. Lakin, onun “musigi meclisi” sahlamağa hêç cüre imkanı olmayıb. Çünkü mescidin yanında yerleşen bu evden musigi sedaları gelse idi, mollalar ve ruhaniler, halğın tereğgisine manë olmağ üçün her cüre imkanlara, işlere el atırdılar. Musiginin de inkişafına menfî te'sir göstermek üçün ruhaniler onu “şeytan emeli” adlandırırdılar.

[376] Ağa Salëhin iki oğlu var idi. Bunlardan birincisi Meşedi Melik (1833-1909), digeri ise Meşedi İsmayıl (1830-1885) idi. Meşedi İsmayıl da “musigi meclisi” sahlayırdı. Meşedi İsmayılın il boyu evinde musigiçilerden Hüsëyn adlı ohuyan (Hanende), Novruz adlı tar çalan ve Beyler (Têhrandan gelmiş hekim ve tarzen) adlı musigi bilicisi (alim) olurdu. Meşedi İsmayılın evinde têt-têt dövrün en tanınmış hanendeleri, sazandeleri olardılar. Meşedi Melikin evinde olduğu kimi burada da musigi ve muğamların yaranma tarihi hağda mühtelif mübahiseler gèderdi.

[377] Meşedi Melikin Ağa Kerim Zëynal oğlu (Salik-İ. R.) (1849-1910) adlı bir gohumu da musigiye ve hüsusile poëziyaya daha büyük hevesi olduğundan ayrıca şairler meclisi sahlayırdı. Dëyilenlere göre Ağa Kerim Salik özü de şe'rler yazarmış ve musigini de Mirze Settar Erdebiliden öyrenmişdir.

[378] Ağa Kerim Salikin rehberlik ëtdiyi şairler meclisi çoğ kèçmir ki, daha marağlı ve esaslı suretde ğurulan Meşedi Melikin musigi meclisine goşulur. Meşedi Melikin meclislerinde şairlerin iştirakı “musigi meclisi”nin şöhetini daha da artırdı. evveller burada ancağ musigi ve onun tarihinin araşdırılması problématique haraktër daşıyırdısa, artığ şairlerin gelişi sayesinde musigi ile poëziyanın vehdetinin problèmleri müzakire olunurdu. Diger “musigi meclisleri”nden fergli olaraq, Bakı “musigi meclisi”nde hanendelerin ohuduğları şe'rlerle, gezellere daha çoğ fikir vèrilirdi. Onların eruz vezninde olması, bu ve ya başga şe'r formasının mezmununun ohunan muğamın

insan hisslerine gösterdiyi te'sirin ümumi mahiyyetile uygun gelmesine ciddi nezaret olunardı. Aynı zamanda həcaların düzgün böl...., şe'rin teleffüzü ve mëlodik frazaların ifası zamanı sözlerin aydın dëylişine hüsusi diğget yetirilerdi. Bir sözle poëziya ile musiginin te'sir güvvelerinin maksimal üzvi vehdetinin elde olunmasına çalışıldi ki, bu da ifa olunan eserin te'sir güvvesini bire iki artırırdı. Meşedi Melikin “musiği meclisi”nde münisfler hëy'etini, hem de tamaşaçıların bu meclisin daimi iştirakçılarından bir olan dövrün tanınmış ifacı ve musiğişünası S. Oğanëzaşvili öz hatirelerinde bële göstermişdir: “...Tamaşaçılar üçün müeyyen bir gayda göyulmuşdur; hanendenin oğuduğu sözlere gulağ asmağ üçün tam sakitlik gözlenilmeli idi” (2.76).

[379] Muğamların ifası zamanı Şerg şe'riyyetinin dahi senetkarı Füzuli gezellerine daha çoğ müraciet olunardı. Bu da tesadüfi dëyl çünkü, Füzuli poëziya dilinin helgiliyi, ahengi, muğamların musiği sedası ile ële üzvi vehdetvehdet yaradır ki, onların ifası zamanı tam, dolğun seslenme elde olunur.

[380] Burada sanki sözlerin vasitesile dëyilen her hansı bir fikri zengin, rengareng muğamlar tamamlayır ve onun ëstetik te'sir güvvesini daha da artırır. Tesadüfi dëyl ki, musiği ile poëziyanın vehdetinin spësifik hüsusiyyetlerini gözəl bilen Ü. Hacıbëyov da bu bähımdan özünün “Lëyli ve Mecnun opërasını mehz M. Füzulinin poëması esasında yazmışdır. Bildiyimiz kimi Şerg edebiyyatında “Lëyli ve Mecnun” mövzusuna mühtelif esrlerde, mühtelif halğlara mensub olan şairler defelerle müraciet ëtmiş ve onun esasında poëmalar yaratmışdır. Lakin, bunların içerisinde bestekar Füzuli senetkarlığının mehsulu olan “Lëyli ve Mecnun” poëmasının edebi dilinin zenginliyyine, onun muğamlarımızla yaratdığı esaslı sinteze daha çoğ üstünlük vërmış ve opëranın librëttosunu da onun esasında işlemiştir. Ü. Hacıbeyov “Lëyli ve Mecnun” opërasının yaranmasını bële izah edir:

“... Vezifem ancağ Füzuli poëmasının sözlere forma ve mezmunca zengin, rengareng muğamlardan musiği seçmek, hadiselerin dramatik planını işleyib hazırlamağ idi”.

[381] Meşedi Melik, diger “musiği meclisleri”nin teşkilçilerinden fergli olaraq, tarda, kamançada, goltuğ sazında, gavalda ve yëddi dilli ğarmonda çalmağı bacarırdı. Mühtelif musiği aletlerinde çalmağ seriştesi olan Meşedi Melik, bu aletlerin tëhniki imkanlarına ve onların ses çalarlarına da yahşı beled idi. Odur ki, o özünün “musiği meclisi”nde bu aletlerin spësifik hüsusiyyetlerini nezere alaraq, onlarda bu ve ya diger muğamların intërpëtasiasının seciyyevi cehetlerinin aktuallığına da hüsusi diğget yetirirdi. Meşedi Melikin “musiği meclisi” hem de ëlmi hãrakter daşıyırdı. Burada

muğam bilicileri ile meşhur hanende ve sazandeler arasında herise  lmi mübahiseler g derdi.

[382] Muğamların hansı tarihi şeraitde yaranması, onun şö'belерinin adlarının haradan g t r lmesi, lad  'tibarile bir-birine oğşarlığı, yağınlığı daima mübahiseler doğurardı.

[383] Meşedi Melikin musigi meclislerinin birinde lad ğuruluşuna göre Şikest yi-Farsa oğşayan  ocestenin düzgün ifası baresinde ifaçılar arasında büyük m bahise olmuşdur.  oğ ifaçılar Rast muğamına ya  oceste evezine bütünlükle Şikest yi Fars ve yağud  oceste adı altında Şikest yi Farsın esas mövzusunun ekser  l m ntlerini ifa  derdiler. Müasir muğam ifaçılığ senetinde de ister programlarda, isterse de bütün ifaçılar arasında bu probl m  z hellini tapmayıb. Uzun süren m bahiselerden sonra musigi meclisinde iştirak  den ifaçılar b le ğenaete gelmişdiler ki,  oceste şö'besinin musigi mat rialında olan sp sifik frazalar ve S ğah muğamını gösteren  l m ntler Rast ladında (tarın sarı siminde, kiçik oktavanın sol sesi) daha yağış seslendiyi üçün  ocestenin Rast muğam destgahında çalınması daha meğsedeuyğundur.

[384] Evvelki behşlerde ğ yd  tdiyimiz kimi muğamlar mühtelif dövrlerde, ayrı-ayrı şeraitlerde yarandığı üçün onların  mosional te'sir gücü, hemçinin m lodik dili birbirinden ferğlidir. Bununla yanaşı  oğlu muğamlar var ki, onlar  yni lad b n vresine esaslanır. Bu c r muğamlar heç de o dem k d yil ki,  yni te'sire ve m lodik dile malikdirler. Efsuslar olsun ki, ister XIX esrde, isterse de müasir d vr m zde bir çoğ ifaçılar, son zamanlar ise muğam nezeriyy çilerinin bir ğismi b le sp sifik, ferdi hüsusiyyetlere lazımı ferğ goymadan bu ğebilden olan muğamlara  yni m vğ den yanaşırlar. Mahur-Hindi ile Rast muğam destgahları, Şikest yi-Fars ile  oceste mehz bu c r muğamlardandır.

[385] Bunlar (bağ not misalına) tonal bağımından mühtelif ses y ksekliliğine esaslansalar da,  yni lad sist mine tab dirler. Her iki muğamda S ğah muğam perdesine istinad  dilir. Lakin, onlar mühtelif te'sire ve m lodik ğuruluşuna malik olan muğamlardır ki, onların nezeri tehlilini ğısa da olsa da k stermeyi lazım bilirik.

[386] Her iki muğamın not misalında ilk n vbede ayrı-ayrı m lodiylarla rastlaşırğ.  oceste ve Şikest yi-Fars muğamlarından S ğah muğam perdesine geçmek  oğ asandır.    nki, her iki halda ladlar Rast ve ya Mahur-Hindi muğam destgahlarının lad esası ile  ynidir. Burada feğ t istinad perdelerinin yerini deyişmek kifayettir.  ocestenin lad misalına (b) musigi ifa  l m ntleri S ğah perdesine, ye'ni lya diy z sesine geçmek üçün bir n v hazırlığ rolunu oynayır. Burada (v) musigi frazasında S ğah

perdesi gösterilir ve sonraki (ğ) èlèmentinde lya diyèz sesi tesdiğlenir. B. Mensurovun ifasında nota alınmış Mensurovlar ailesinin musigi en'enesinde Hoceste, Şikestèyi-Farsdan bir de ona göre ferglidir ki, (a) musigi frazasında Dilkeş muğamının ferdi, hâraktèrik hüsusiyyetleri gösterilmiştir.

[387] Dilkeş muğamı da Rast muğam destgahına dahil olduğı için (redifden asılı olaraq) Hoceste ile Rast muğam destgahının zencirvari intonasiya elàğeleri yararır. Hemçinin Hocestenin èmosional te'sir dairesi musigi frazalarının dönmelerinin Rastın ferdi hüsusiyyetleri ile müşterek hâraktèrik hüsusiyyet daşması her iki muğamı doğmalaşdırır ve èyni intonasiya çerçivesinde birleşdirir. Mehz bèle spèsifik cehetleri gören gedim ifaçılar Hocestenin Rastda, Şikestèyi-Farsın ise Mahur-Hindide ifa olunmasını meslehet bildiler.

[388] Musigi meclisinde mübahiseye sebeb olan başğa prinsipial mesele Üşşag muğamının Rastda ve yahud Mahur-Hindi muğam destgahında ifa olunması meselesi olmuşdur. Bu mesele müasir muğam ifaçıları arasında da çox vaht mübahiseye sebeb olur. Ekser muğam ifaçıları Rast ve Mahur-Hindi muğam destgahlarında ya Üşşag adı altında mühtelif mèlodiyları ifa edir ve ya Mahur-Hindinin Üşşag şö'besinde Rast destgahının Pencgah şö'besinin musigi matèrialını olduğı kimi seslendirirler.

[389] Her şeyden evvel onu gèyd edek ki, eger her iki destgahda Üşşag çalmağ isteyirikse, ona èyni ad altında vahid musigi mèlodiyaş seslendirilmelidir. Faktiki olaraq Üşşag adı altında iki mühtelif mèlodiylar seslendirilir. Bu ise hem mentigi, hem de nezeri bähımdan düzgün dèyil. Ona göre de hağlı olaraq bèle gârşılığ problèmler mübahiseye sebeb olurdu. Èlmi esaslara istinad eden bèle mübahiselerden sonra dövrün tanınmış senetkarları Meşedi Melikin, sonra ise Meşedi Sülèymanın musigi meclislerinde Rastı, Mahur-Hindini başğa-başğa şö'belerle ifa ederdiler. Mensurovlar neslinin musigi meclislerinde muğam destgahlarının mühtelif dèyişikliklere me'ruz galmasını izlemek için Şur muğam destgahının redifini bütün musigi meclislerinde ifa olduğı ardıcılığla vèririk. Meşedi Melik Mensurovun musigi meclislerinde gösterilen muğamlar aşğıdaki ardıcılığla (redifde) ifa edilerdi.

Rast destgahı³³: 1.Piş deramed, 2.Gerdaniyye, 3.Çekavek, 4.Rast, 5.Üşşag, 6.Mestane, 7.Tizek, 8.Mesihi, 9.Vesaiti, 10.Rak, 11.Hoceste, 12.Mücri, 13.Haveran,

³³ Rast destgahında 1.Piş deramed. 14.Deramed çalınması Azərbaycan destgahları ile Fars (İran) muğam destgahlarının (orada da bir nèçe defe Deramed ve s. çalınır) struktur güruluşça èyni gebilden olmasına delalet vèrir. Daha sonra 7.Tizek muğam dèyil, o ses yüksekliyini gösterir, ye'ni yuğarı règistrde. Onun diger me'nası da tèz çalmağ dèmekdir.

14.Deramed, 15.Pencgah, 16.Rehşende, 17.Novruz, 18.Revende, 19.Rak Horasani, 20.Rak Abdulla, 21.Gerayi, 22.Emiri, 23.Mesihi, 24.Dèhri, 25.Siyefi (Sihi), 26.Rast

Mahur-Hindi destgahı: 1.Mahur, 2.Rak, 3.Mesihi, 4.Haver-Zemime, 5.Emiri, 6.Rast-Hindi, 7.Hüsniye, 8.Şikestèyi-Fars, 10.Gerayili-Novruz, 11.Rehavili, 12.Kabuli, 13.Hèratı, 14.Rak-Hindi, 15.Fè'li, 16.Eşiran, 17.Bazhem Mahur (yène de Mahur)

Şur destgahı: 1.Deramed, 2.Bayatı-Türk, 3.Semayi-Şems, 4.Şahnaz, 5.Ëyzen-Bayat, 6.Hèzare-İrağ, 7.Hèzare-Azerbaycan, 8.Müberriğe, 9.Novruz-Ecem, 10.Eşiran, 11.Ebülçep, 12.Bayatı-Şiraz, 13.Şehri, 14.Hacıyuni, 15.Kileki, 16.Rak-Hindi, 17.Hèyderi, 18.Kebri

[390] Yuğarıdaki cedvelde gösterildiği kimi, Mahur-Hindi destgahında Üşşag yerine Rast-Hindi verilmiştir. Rast-Hindinin melodik dili, musigi frazalarının karakteristik cehetleri Mahur-Hindinin intonasiya hususiyetlerine, Rastın Pencgah şö'besinin melodik ahenginden daha çok uygun gelir. Üşşag ve Rast-Hindinin not misalına bu fergler ifa zamanı özünü daha aşkar gösterir.

[391] Meşedi Melikin musigi meclislerinin şöreti XIX esrde İrana da yayıldığı için Cenubi Azerbaycandan tanınmış muğam ifaçıları bu meclislere gelir ve muğamlar hağında marağlı senedler, bilgiler toplanılırdı. Muğamların hansı ölkelerde yayıldığı, onların etnologiyası ve muğam terminlerinin meydana çıkması èhtimalı nezeriyyeler artığ bu meclislerde daha etraflı öyrenilmeye başlanılırdı. Musigi meclislerinin bu şekilde keçirilmesi bir növ èlmi-tedğigat haraktèri daşdığı için onun èlmi potènsialını da galdırırdı.

[392] Meşedi Melikin ve Meşedi Sülèymanın musigi meclislerinde ifa èdilen nadir muğamlar en'ene şeklinde nesilden-nesile verildiği için Mirze Mensurun ve Behram Mensurovun ifalarında bu nadir senet incileri olduğı kimi sağlanılmışdır. B. Mensurovun ifasında nota köçürölmüş aşğıdaki muğamlar her iki senetkarın yaradıcılığına has olduğı için diğèr ekser muğam ifaçıları terefinden bu muğamlar öyrenilmemiş ğalmışdır. Şur destgahında-Selmek, Hacıyuni, Cüdayi, Gövheri, Gerayili, Şehraşub, Hacı Dervişi, Çahargahda-Tahtgah, muğam destgahlarından Ğafğaz Humayunu, Ebu-Eta, Zerbi muğamlardan-Üzzal, Hèyderi ve başğalarını misal kimi göstermek olar. Azerbaycan muğam senetinin bu iki büyük, dahi senetkarlarının ifa ètdikleri nadir muğamların haradan götürölmesine aşğıdaki muğam destgahlarının cedvelleri eyani suretde cavab verir. Meşedi Sülèymanın el yazısında Meşedi Melikin musigi meclislerinde ifa èdilen bütün muğam destgahları içerisinde Şur destgahının diğèr iki mühtelif redifi de var (bağ cedvellere).

Şur destgahı: 1.Deramed, 2.Deramedi Şur, 3.Cüdayi, 4.Gövheri, 5.Gerayili, 6.Ceheri, 7.Ber Selmek, 8.Həsabi-Novruz, 9.Zağ, 10.Müberrağ, 11.Muye, 12.Bayatı-Türk, 13.Düğah, 14.Ruh-ül Ervah, 15.Zemin-Hara, 16.Şikestəyi-Hara, 17.Eşirane, 18.Neşibu-Feraz, 19.Semayi-Şems, 20.Hicaz, 21.Deşti, 22.Kileki, 23.Keleki, 24.Məhdi-Zerrabi, 25.Hacı Yuni, 26.Naləyi-Zenbur, 27.Me'nevi, 28.Şah Hətai, 29.Maveren-ün-nehr, 30.Sarenc, 31.Ebu-Eta, 32.Ğemengiz, 33.Sarenc, 34.Düğah, 35.Ruh-ül-Ervah, 36.Zemin-Hara, 37.Selmek, 38.Kürdi-Şehnaz, 39.Şetti-Şahnaz, 40.Şahnaz, 41.Bazhem Şur

Şur destgahı başğa redifde: 1.Gerdaniyye, 2.Buselik, 3.Cüdayi, 4.Gerayi, 5.Novruzi, 6.Şahnaz, 7.Şehraşub, 8.Müberrağ, 9.Muye, 10.Bayatı-Türk, 11.Düğah, 12.Ruh-ül-Ervah, 13.Şikestəyi-Fars, 14.Haveran, 15.Eşiran, 16.Semayi-Şems, 17.Hicaz, 18.Şah Hətai, 19.Maveren-ün-nehr, 20.Məhdi Zerrabi, 21.Me'nevi, 22.Kebri, 23.Baba Tahir, 24.Sarenc, 25.Ebu-Eta, 26.Şahnaz-Hara, 27.Selmek, 28.Neşibu-Feraz, 29.Bazhem Şur

[393] XIX-XX esrin evvellerinde Azərbaycanda keçirilən musiqi meclislerinin her birinin ferdi hüsusiyyətləri, ehemiiyyəti olduğu təğdirde onları birleşdiren ümdə cehetlər də mövcud olmuşdur. Bu her şeyden evvel məşhur muğam ifaçılarının Azərbaycanın bütün şəhərlərində konsertlərə, toy meclislərinə hüsusi musiqi meclislərinə də'vet olunması ilə eləğedar idi. Məşədi Süleymanın el yazısından mə'lum olduğu kimi Məşədi Melik neinki Azərbaycanın hər yerindən, hətta gənşü İrandan da tanınmış muğam sənətkarlarını Bakıya də'vet edərdi və aylarla onları öz evində gənəğ sahlardı.

[394] Mirzə Fəreç Rzayevin də el yazmasından mə'lumdur ki onun ilk ustadları İranın (Azərbaycanlı ifaçılar-İ. R.) məşhur muğam ifaçılarından tarzen Hüseynğulu han (Eli Fərehaninin kiçik oğludur) Təhranda təhsil almış həkim və tarzen Beylər, Eli Şirazi, kamançaçı Mirzə Settar, Elican bəy, avazhan Bala Cəfer, Hanəndə Mirzə Ağacan, Şimali Azərbaycan muğam ifaçılarından tarzen Mirzə Sadığ Esəd oğlu, hanəndə Settar bəy, Bakıda hanəndə Baladadaş kimi dövrün çox böyük muğam sənətkarları olmuşdur. Yuğarıda adları çəkilən ifaçıların hamısı (Hüseynğulu handan başğa) Məşədi Melikin musiqi meclislərində iştirak etməş və öz bilik və bacarıqlarını Mensurovların, gənəğpərvər evində defələrlə nümayiş edərdirmişlər. Məhz bu bəhimdən muğam sənəti bütün inceliyi və təfərrüatı ilə ifaçıların mə'nevi sənət sərvətinə çevrilirdi. Ona görə də Bakının, Şuşanın, Şamağının, Cənubi Azərbaycanın musiqi meclislərində ifa edilən muğam destgahları həm bir-birindən ayrılırdı, həm də öz aralarında sıh eləğələri var idi.

[395] Bu me'nada T. Cenizadenin musiqi meclisleri hağda E. Bedelbeyliye istinaden vèrdiyi muğam cedvelinde getiyyetle üç mektebin ifaçılığ en'enesinden danışib onların cedvelde vèrildiği terzde çalınması barede hökm çıxarmağ fikrimizce özünü tam me'nada doğrultmur. Çünkü, evvelki beşlerde geyd etmişdik ki, muğam destgahlarının müeyyen ardıcılıqla gürulması ifaçının senetinden ve isteyinden asılıdır. Ye'ni o, öz gürduğı redif esasında muğam destgahını ifa edir. Redifler de çox-çox ola biler. Bèle te'yin muğam mektebini göstèren esas vasiteye çevrile bilmez. Muğam mektebinden danışarken hökmen ifa üslubundan, mizrab tèhnikasından, en'ene kimi yaşadılan muğamların mëlodiyasından, ritmik komponèntlerinden, formasından Bakıda ifa edilè bir sıra rediflerini gærşılıqlı suretde göstèrek. Bu müğayisèni digèr musiqi meclisleri hağda danışarken de aparacağ ki, muğam destgahları arasında olan ümumi cèhetleri ve fèrği daha aydın görmək mümkün olsun. XIX esrde, ondan gèdim ve sonrakı dövrlər hağda bütün muğam destgahlarının redifleri toplanıb muğam destgahlarının redifleri toplanıb müellifin şəhsi arhivinde sahlınılır. Müğayiseli tehlil üçün yalnız Rast destgahını kitaba salmışıq. (Bağ: cedvele).

[396] Hemin cedvelde muğam destgahlarının gèniş şəkilde ifası göstèrir ki, XIX esrde bir muğam destgahının ifası bir ve ya bir nèçe saat çekerdi. Buna göre de muğam destgahlarını tam teferrüatı ile dinlemek üçün musiqi meclisinde bir ve ya iki muğam destgahı çalınıb oğunardı.

Bakı musiqi meclislerinde ifa edilè Rast destgahı

T.Cenizade ve E.Bedelbeylinin vèrdiyi cedvel (3.145, s.107; 2.11)	M.F.Rzayevin redifi	Meşedi Melikin redifi	Meşedi Sülèymanın redifi	B.Mensurovun redifi
1.Mayè Rast	1.Rast	1.Rast	1.Piş-deramed	1.Novruz-Revende
2.Novruz-Revende	2.Üşşag	2.Rak	2.Gerdaniyye	2.Balè-Kebuter
3.Rast	3.Mücri	3.Kuçèk	3.Çekavek	3.Mayèyi Rast
4.Üşşag	4.Hüsèyni	4.İsfahanek	4.Rast	4.Çekavek
5.Hüsèyni	5.Vilayeti	5.Dilkeş	5.Üşşag	5.Tizek
6.Vilayeti	6.Siyah-leşker	6.Vilayeti	6.Mestane	6.Üşşag
7.Hoceste	7.Mesihi	7.Erag	7.Tizek	7.Hüsèyni

8. Haveran	8. D�hri	8. Pencgah	8. Mesihi	8. Mesihi
9. Erağ (İrağ)	9. Hoceste	9. Novruzi-Ereb	9. Vilayeti	9. Vilayeti
10. Pencgah	10. Şikesteyi-Fars	10. Zengi-Ş�t�r	10. Rak	10. Hoceste
11. Rağ (Rak)	11. Rak-Hindi	11. Rak-Hindi	11. Hoceste	11. M�cri
12. Emiri	12. Rak-Horasan	12. Fruz-D�n	12. M�cri	12. Haveran
13. Mesihi	13. Sağiname	13. Rehavili	13. Hav7ran	13. Erağ (İrağ)
14. Rast	14. Ğerayi	14. Kabuli	14. Erağ (İrağ)	14. Pencgah
	15. Erağ	15. H�ratı	15. Pencgah	15. Rak-Abdulla
	16. Pencgah	16. D�gah	16. Reh�ende	16. Ğerayi
	17. Mesnevi	17. Rak-D�gah	17. Novruz	17. D�hri
	18. Zengi-Ş�t�r	18. Novruz-Ecemi	18. Revende	18. Rasta-ayağ
	19. Neğmeyi-Hindi		19. Rak-Horasan	
	20. Me'nevi		20. Rak-Abdulla	
	21. Kabuli		21. Ğerayi	
	22. Rast		22. Emiri	
			23. Mesihi	
			24. D�hri	
			25. Siyefi	
			26. Rast	

[397] XIX esrin ikinci yarısında Bakıda Avrupa musiqi medeniyetine yiyelenmek üçün musiqi mekteblerinin a ılması r al hadise idise,  alğ musiqisini  yrenmek üçün milli musiqi mektebleri yoh idi. Bu me'nada Bakıda, Şamahıda, Şuşada mövcud olan musiqi meclisleri "prof sional muğam mektebi" rolunu oynayırdı. Bu musiqi meclislerinde adlı-sanlı senetkarların daima iştirakını nezere alsaq musiqi meclislerinin "senet b  iyi", ye'ni  alğın musiqi senetini ya adan ve maariflendiren esas  zek adlandıрмаğ olar. Bakı musiqi meclislerinde Cenubi Azerbaycandan gelmiş Eli Şirazi, Mirze Settar, Ala Palaz oğlu Molla Rza, Beyler, hemçinin Şimali Azerbaycandan Hacı H s , Ebdülbağı (Bülbülcan) Meşedi Z ynal, Ağasaid oğlu Ağabala, Eli Z hab, Mirze Ferec, Mirze Sadığ Esed oğlu, Baladadaş Abdulla oğlu, Urri İskender Ağa Kerim Salik Merdi Cenibeyov ve başğaları iştirak  tm  ler.

[398] Meşedi Melikin "musiqi meclislerinde Azerbaycanın tanınmış sazende ve  anendeleri ile İrandan gelmiş musiqiçiler arasında g den fikir m badileleri neticesinde muğamların tarihi, onun hansı  lkelerde daha  o  yayıldığı, muğamlarda mövcud olan

adların terminologiyası ve onların tarixi mənşeyi haqda maraqlı mə'lumatlar toplanılırdı. Muğamların tarixi əhəmiyyətinin araşdırılması problemləri onların bu və ya digər halqların musiqi yaradıcılığına göstərdiyi emosional tə'sirin öyrənilməsi Bakı "musiqi məclisində" bir növ ənənəvi xarakter almışdı. Musiqi mədəniyyətimizin, ələce de muğamların Yaxın Şərg çərçivəsində araşdırılması bu "musiqi məclisi"ni böyük bir "əlmi tədqiqat laboratoriyası" kimi şöhrətləndirirdi.

[399] Məşədi Məlikin "musiqi məclisi"ndə əlmi tədqiqat məsələləri ilə yanaşı ifaçılıq sənətinin sirələrinə, sazəndə və xanəndələr tərəfindən çox nadir hallarda ifa olunan hissələrin səsləndirilməsinə, onların düzgün interpretasiyasına xüsusi diqqət yetirilirdi. Ona görə də biz mehz Mensurovlar nəslinin ənənəsini yaşadan və onun böyük təbliğçisi olan B. Mensurovun ifasındakı muğamlar arasında çox nadir hissələrlə qarşılaşırdıq. Bunlardan "Şur" muğamında: "Səlmək", "Hacı Dərvəsi", "Baba Tahir", "Cüdəyi", "Gevheri", "Gerayili", "Şəhrəşub", "Hacı Yuni" "Məvəren-ün-nehr", "Rast" muğamında: "Gerdaniyyə", "Hoceste", "Mücri", "Rak Abdulla", "Dəhri", "Mahur-Hindi" muğamında; "Rast-Hindi", "Hüsniyyə", "Raki Hindi" və başqalarını göstərmək olar. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, B. Mensurovun ifasında adları çəkən və çəkilməyən hissələrin hamısına böyük bir muğam şöbələri kimi baxmaq düzgün olmazdı. Bu hissələr arasında ələ kiçik cümlələr vardır ki, onlar öz xarakterinə görə keçici; köməkçi və tamamlayıcı funksiyalarını daşıyır. Bunu ifaçı özü də iddia edərək bu kiçik hissələrin, gezişmələrin böyük şöbələri arasında bir körpü rolunu oynadığını göstərirdi.

[400] Dövrün ən tanınmış ifaçılarını "musiqi məclisi"ne toplayan Məşədi Məlik milli ifaçılıq sənətinin perspektiv inkişafını müəyyənləşdirməklə yanaşı, həm də onun istiqamətləndiricisi kimi geniş şöhrət qazanmışdır.

[401] Esrlərdən bəri toy və halq şənliklərində ifa oluna rəq inkişaf etmiş bəhrli və bəhirsiz muğamların, təsniflərin, dəramədlərin yaranma tarixini öyrənmək və onun gələcək inkişafını işıqlandırmaq üçün "musiqi məclisi"nin təşəkkül tapması əlamətdar hadisə kimi qiymətləndirilməlidir. Elbette, Bakı "musiqi məclisi"nin əhəmiyyətini onun halq musiqi tərəqqisinə göstərdiyi tə'siri, ələce de bu məclisin mədəni həyatımızdakı rolunu musiqi məktəbləri və musiqi cəmiyyətləri ilə müqayisə etmək olmaz. Çünki, "musiqi məclisi"nin xidmətləri, orada tarixi əlmi tədqiqat məsələləri ilə yanaşı dövrün ən tanınmış məşhur sənətkarlarının iştirakı, onun daha böyük miqyasda müqayisəsinə imkan verir. O, XIX esrin ikinci yarısında Azərbaycanda bir növ "Halq Konservatoriyası" rolunu oynamışdır.

BAKİ MUSİĞİ MECLİSLERİNDE İŞTİRAK EDEN MUĞAM

İFAÇILARININ PORTRÉTLERİ

[402] XIX-XX esrlerde Azərbaycanda muğam ifaçıları hağda Cemil Bağdadbeyovun (1.11) Ağalarbey Elivédibeyovun (1.12), Meşedi Süléyman Mensurovun elyazısı (1.16; 1.17), Azərbaycan Rêspublikası Êlmler Akadêmiyası Arhitektura ve İncesenet İnstitutunun arhivinde (1.09;-1.10 ve başğaları), F. Şuşinskinin (2.74; 2.75; 2.76) eserlerinde lazımı me'lumatlar toplanılmışdır. Gösterilen arhiv senetlerinin ekseriyyeti F. Şuşinskinin eserlerinde öz eksini tapdığı üçün biz yalnız Meşedi Süléymanın el yazmasının bir çoğ sahelerini ilk defe olaraq metbuatda işıqlandırırıg. Bu me'nada aşağıda vèrilen nilgiler 1.09, 1.16, 1.17 menbelerden götürülmüşdür.

[403] Meşedi Melikin göhümü olan Ağa Kerim Havı Zèynal oğlu Salik şair olub, şairler meclisi sahlasa da, musigiye seriştesi olan ve bu sahede Mirze Settar Erdebiliden ders görmüş bir heveskar musigiçi kimi Bakı musigi meclislerinde herden Mirze Settar ile pestden Zabul, Şur, Rahab, Rast ve başga muğamları da oğuyardı.

[404] Dövrün tanınmış hanendesi, Bakının İçeri Şehèrinden olan Baladadaş Ağabala oğlunun çoğ gözèl sesi olmuş ve oğumağda da mahir hanende idi. Meşedi Süléyman hatirelerinde yazır: "O, gála gápısının (İçeri Şehèrde-İ. R.) üstünde oğuyanda sesi Kêşleye (gesebedir-İ. R.) gèderdi". Onun Farsca ve Azərbaycanca yahşı savadı var imiş. O, meclisde olanda, başga hanende oğumağa ürek ètmezdi. Sesi çoğ zil olduğundan zil perdelerde bülbül kimi öterdi. Destgahların mayesinde ve zil perdelerinde rahat gezişer, istediye boğazları asanlıgla oğuyardı. Bir gün Baladadaş heber vèrirler ki, hanende Kor Hacı ladında danışaraq dèyir ki, men èle oğuyaram Baladadaş gizlenmeye yer tapmaz. Baladadaş ise bu söhbetin üstünü vurmur. Bir nèçe gün sonra yène de Baladadaşın gulağına çatır ki, Kor Hacı onunla reğabet aparmağ gèsdindedir. Bu defe Baladadaş Mensurovların evinde bir musigi meclisi teşkil èdib Meşedi Melikin adı ile Kor Hacı meclise de'vet èdir ve özü ile gizlenir. Kor Hacı Bakılı olub muğamları mükemmel bilen hanende idi. Muğam destgahları içerisinde Çahargahı hüsusiye gözèl oğuduğu üçün meclise gelende meclis iştirakçıları ona Çahargah oğumağı hahiş ètdiler. Kor Hacı Çahargah destgahını oğuyub gurtardıgdan sonra Baladadaş içeri girib Çahargah oğumağ üçün Kor Hacıdan icaze isteyir ve Çahargahı èle gözèl oğuyur ki, Kor Hacı çoğ pis veziyyetde galır. Sonra Baladadaş Kor

Hacıdan üzr isteyib deyir: -Ay kişi. Sen menden böyüksen. Sizin hörmetinizi sahlamağ menim borcumdur. Ancağ siz özünüz vadar edirsiniz ki, men ğabağ-ğabağa oğuyum.

[405] Günlerin bir günü Ağa Murad Eli Məhdiyev adlı bir tacir Baladadaşın yaşı Farsca bilmesinden yaşı istifade edib ona pul verib teklif edir ki, o, İrana gedib papağlıq üçün Şiraz derisi getirsin. Baladadaş pula ehtiyacı olduğundan razılaşır ve beş-altı yüz manat alıb Təhrana gedir. Orada bir karvansarada hücre (otağ) tutub deri meseleleri ile meşğul olur. Bir gün Baladadaş kəfi gəldiyindən özü üçün oğuyur. Bunun sesini eşiden etraf gənşular onun sesinə həyran gəlirlər. Baladadaşın bəle ustalığla oğumağ heberi az keçmir ki, Nesreddin şah çatır. Şah adam göndərüb Baladadaşı yanına çağırtdırır və nevazişle onu ğebul edərək hal-ehval öyrənir və sonra öz tarzenine teklif edir ki, bir hava çalsın, Baladadaş oğusun. Tarzen Mirze Rzağulu han tarda bir muğam çalır, Baladadaş ise böyük meharetle hemin destgahın sözlərini Farsca oğuyur. Baladadaşın sənəti şahın çox hoşuna gelir və o, öz saray hanəndesi Səyid Ğurabaya özünü çevirərək deyir: “Bağ, oğumağ bəle olar”.

[406] Nesreddin şah Baladadaş üçün istədiyi deriləri duzlatdırıb, temizlətdirib Enzeliyə göndərtirir və Enzelide derilərin yanına hüsusi adam te'yin etlədirir ki, Baladadaş Bakıya dönerken deriləri o adamdan təhvil alıb aparsın. Baladadaşın özünü isə şah öz yadında sarayda gonağ sahlətdirir və teklif edir ki, Bakıdan ömürlük Təhrana köçüb gəlsin, ona bir yaşı ev, iki kend və hər ayda donluğ verəcək. Baladadaş isə cavabında deyib ki, “Şah ğurbanın olum, men vətənimə burahıb gələ bilmerem. Lakin, vahtı-vahtında huzurunuzda gələrem”.

[407] Baladadaş adəti üzrə həmişə oğuyarkən ğarnının üstündən enli ğayış bağlardı ki, oğuyanda zərb (güc-İ. R.) gəlib ğarnını partlatmasın, 1864-cü ildə Baladadaşın vahtında Bakıda Cahangir adlı bir faytonçu olur. O, fayton sürərkən hər dəfə Bayatı-Ğacar oğuyramış. Ona ğorə də Bakının cahilləri çox vaht Cahangirin faytonuna minərmişlər.

[408] Cahangir bir dəfə bir nəçə adamın yanında danışır ki, Baladadaş oğumağda mənə çata bilmez. Bu sözü eşidən Baladadaş Məşədi Melikin evində musiqi meclisi çağırtdırır. Meclis yığışandan sonra Baladadaş məşhur Balahanlı zurnaçı Ağa Güle tapşırır ki, zurnasında lap zil zığada (ton, ses-İ. R.) Bayatı-Ğacar çalsın. Ağa Gül zurnasını kökleyib Bayatı-Ğacar çalan kimi Baladadaş diz üstə oturub zildən oğuyur və ğurtarandan sonra teklif edər ki, Cahangir də hemin sesdən oğusun. Cahangir məcbur olub istəyir ki, hemin zığğdan oğusun, lakin, zərbdən ğarnı partlayır (dahili orğanı-İ. R.) və üç ğünden sonra ölür. Məşədi Süləymanın şəhadətinə ğorə Baladadaş kimi oğuyan

bu vahta geder görünmeyib. Baladadaş hanende olmağdan başğa çox yahşı at çaparmış ve èyni zamanda gürşag tutarmış.

[409] O vahtlar at çapma yarışlarında yahşı atı olan şəhsler atını Baladadaşa vèrerdiler ki o, çapsın.

[410] Baladadaş Ağabala oğlu 1864-cü ilde Heşterhanda veba (holèra-İ. R.) hesteliyine tutulur ve eleceyini bilerek Meşedi İsmayıla (Meşedi Melikin gardaşı-İ. R.) deyir ki, balıncıları arhama vèrib pencereleri açın ki, bir bayatı çekib öleceyem.

[411] Baladadaş bayatını zil sesle başlayanda etrafdakı camaat pencerenin yanına toplanır. Baladadaş aşağıdakı bayatını ohuyub ölür:

Men aşigem bir de men,

Doldur içim bir de men.

Ömür gètdi gün kèçdi,

Daha cahil olmam bir de men.

[412] Urli İskender-Şur, Rahab, Çahargah, Bayatı-Şiraz muğamlarını çox gözəl ohuyardı. Onun da güclü sesi var idi. Urli İskender evveller Bakı hamamlarında kise çeken sonralar ise hanendeliklə meşğul olmuşdur. O da Meşedi Melikin, sonralar ise Meşedi Sülèymanın musiqi meclislerinde daima iştirak ètmış ve muğam senetine alude olmuş senetkarlardan birine çevrilmişdir.

[413] Hacı Melikhèyder gedim hanendelerden olub muğamların hamısına derinden beled ustad senetkar imiş. O, muğamları ve Koroğlu havasını çox letif sesle ohuyardı. 1904-cü ilde Bakıda vefat ètmışdir.

[414] Helil hanendelikde meşhur olmasa da orta seviyyeli ohuyan idi. En çox Sègah, Şüşter, Orta-Mahur muğamlarını hüsusi meharetle ohuyardı.

[415] Mehemed, Mirze Ağa, Gèdir Bala da yahşı sesi olan muğamatçılar idiler. Ancağ Keble Ağa Bala kimi meşhur deyildirler.

[416] Keble Ağabala hem sesde, hem savadda başğalarından üstün idi. O, Sègah-Zabul ohuyanda meclisde olanlar ağlayırdılar. O, 1928-ci ilde Bakıda vefat ètmışdir.

[417] Ağa Cebrayıl Bakılı idi. O, muğam destgahları içerisinde Rastı hüsusi gözəl ohuyardı. Her defe Rastı Se'dinin gezelleri ile başlayardı. Ağa Cebrayılı bir defe Ağa Murad Eli Mèhdiyev adlı bir nefer şəhsin toyuna de'vet edirler. Hemin toya İrandan yahşı ohuyub çalanlar çağırılmışdır. Toyda İranlı gonağları evvelde ohudurlar

ki, Ağa Cebrayılın oğumasını görüb utanmasınlar. Çünkü, hem hanendelikde, hem de tar çalmağda Azərbaycanlılar İranlılardan üstündürler (İranlı-burada Fars ifaçılarına işaredir. Çünkü, Cenubi Azərbaycanda Mirze Abdulla, Ağa Hüseynğuluhan, Mirze Settar, Ağa Palaz oğlu, Molla Rza kimi meşhur Azərbaycanlı muğam ifaçıları senetde çox yüksek səviyyədə duran senetkarlardır-İ. R.).

[418] Meşedi Süləymanın el yazısında Mirze Sadiğ Esed oğlu haqqında da geniş me'lumat var. Onlar hem dost, hem de muğamları derinden bilen senetkarlar idiler. Sadiğcan haqqında F. Şuşinski geniş me'lumat vərđiyi üçün onun baresinde gısa olaraq spəsifik cehetleri işğlandırır. Eli Şiraziden sonra yaşı tar çalanlardan Mirze Sadiğ olmuşdur. Mirze Sadiğ əle mahir ustad idi ki, o terledikde sol eli ile tarı çalardı ve sağ eli ile ise gırşağındakı iri yaylığı çıxardaraq üzünün terini silirdi. İndiki tarların üstündeki zeng simləri Mirze Sadiğ artırmışdır. M. Sadiğ çox vaht tarı sol eli ile özü de de mizrabsız çaldığı üçün çanağını lap çenesinin altına gıyaraq sol elini olduğca yuğarıda tutardı ki, barmağla çalmağa rahat olsun. M. Sadiğ toylarda çalanda çox vaht tarı boynunun arhasına gıyub çalardı” (1.17, s.19).

[419] Burada bir mesele üzerinde hıususi olaraq dayanmaq isteyirik. Biə sıra tedğıatçılar tar musığı aletinin tarihi ve gıruluşu haqqındakı yazılarında Azərbaycanlıların tarı sinede, Farsların ise Şiraz tarlarını diz üstə çalmalarına esaslanaraq nedense həc bir me'hez ve sübut göstermeden Şiraz tarını daha gedim sayaraq Azərbaycanda ilk defe olarak tarı diz üstünden sineye galdıran Mirze Sadiğ olduğunu iddia edirlər. Tam mes'uliyetle deyirik, bu esassız ferziyedir. Çünkü, Mirze Sadiğla yağıın dost olan Meşedi Süləyman hergah bəle olsaydı Mirze Sadiğın yuğarıda ifaçılığ senetinden sadaladığı üstün, spəsifik cehetleri arasında sözsüz ki, tarın dizden sineye galdırılmasını da yazardı. Diger terefdən Sadiğcanın tarın gólunu yuğarı tutması gıruluşu (postanovka-İ. R.) Cenubi Azərbaycanda Sadiğcandan evveller de mövcud olmuşdur. Müğayise üçün Eli Ekber Ferahaninin resmine (5.04; 5.11) ve Sadiğcanın dövründe bütün İranda, Cenubi Azərbaycan ve Tèhranda tarzenlerin tutduğıları tarın gıruluşuna bağımağ olar. Aynı zamanda tarın gövdesinin de Sadiğcan terefinden müasir tar gıruluşu şeklinde yonulması ferziyesi esassızdır. XVIII esrin ahırı XIX esrin evvellerinde Azərbaycan tarih muzeyinde mövcud olan tar musığı aleti, hemçinin o dövde İranda ifa edilen bütün tarlara digğet yetirilse, yəne de bu ferziyyenin hılyadan başga həc bir şey olmadığını şahidi olar.ğ.

[420] Eli Esger Abdullayevin hanendelik senetine, nəce yükselmesineişare eden setirler ve Meşedi Süləymanın el yazmasında var. O, yazır ki, Eli Esger Abdullayev Şekide bennalığla meşğul olardı. Günlerin bir günü meşhur hanende musığıçi Keble

Ağa Bala Şekiye gonağ gətidiyi zaman bir bennanın divar tikdiyi yêrde yahşı sesle Sêgah oğumasını eşidip faytonunu sahlayır bennanı yanına çağırtdırıb ona teklif edir ki, onunla beraber Bakıya gelsin ve hanendelik senetini orada yahşı öyrensın.

[421] Bu adam hemin Eli Esger Abdullayêv olur ki, Ağa Bala ile Bakıya gelib onun yanında te'lim görür ve gêt-gêde hanendelikde daha da az gâzanır. Eli Esger ve Mensurovlar ailesinin gonağperverliyinden istifade êtmış defelerle kêçirilen musigi meclislerinde iştirak êtmışdir.

[422] Yuğarıda toñunulmuş problemlerin yêkunu kimi geyd êdek ki, Baladadaşın Nesreddin şah sarayında, Mehemed Muğmilin (Hileli Emircan gesebesi) Nadir şah Efşarın sarayında (bah evvelki fesle) muğam oğumaları ve saray tarzenlerinin hazırlıgsız, birbaşa onları müşayiet êtmesi faktı sübut edir ki, HVIII, HİH ve ondan gabağkı dövrlerde de saraylarda Azerbaycan muğam ifaçılığ yolu teglid edilermiş. Çünkü Fars muğam yolu Azerbaycanda ifa edilmeyi üçün bunu Baladadaş ve Mehemed Muğmil kimi senetkarlar bilmirdiler. Burada bizin nezeri hissede “orta esrlerde saraylarda Azerbaycan muğamları ifa edilerdi” kimi ireli sürdüyümüz fikri tesdiğ edir.

[423] Meşedi Melikin “musigi meclisi”nin davamçısı olan büyük oğlu Meşedi Sülêyman olmuşdur. Meşedi Melikin oğlanlarının her ikisi Meşedi Sülêyman ve Mirze Mensur sözün herfi me'nasında pêşekar ifaçı olmasalar da öz senetlerini güzel bilen, halğ musigisi sahesinde tanınmış muğam bilicileri idiler. Tesadüfi dèyil ki, her defe halğ musigisine aid meseleler hağğında mübahiseler gèdende senetkarların çoğu ya Meşedi Sülêymana, ya da Mirze Mensura müraciet êderdiler. Klassik musigimizin banisi Ü. Hacıbeyov Meşedi Melikin oğlanlarını klassik muğam irsimizin bilicileri kimi, yüksek giymetlendirirdi.

[424] Ona göre de 1922-ci ildən Konservatoriyaya rehberlik eden Ü. Hacıbeyov muğam senetine seriştelik êtmeyi mehz Meşedi Sülêymana tapşırılmışdı. Meşedi Sülêyman da esebi olduğundan bu işleri kiçik gârdaşı Mirze Mensura hevale êtmışdir. Onları her ikisi muğam ifaçılığ senetinin spêsifik cehetleri, destgahların terkibi ve ardıcılığı, renglerin, tesniflerin ümumi prinsipler esasında gürulması kimi êlmi ehemiyyeti büyük olan meseleler üzerinde çoğ çalışmışlar.

[425] Meşedi Sülêyman atasının vefatından sonra “musigi meclisi”nin layiğli davamçısı ve teşkilatçısı kimi senet dostlarının büyük ê'timadını gâzanmışdır. O, atasının goyduğı en'enesini yaşatmağla öz doğma halğının güzel musigi en'enelerini yaşatmış oldu. Meşedi Melikin heyata kêçirmeye çalışdığı bütün arzuları, halğ

musiqimizin gelecek inkişafını te'min etmək ve onu yeni nesle bütün inceliyini, ehtişamı ile çatdırmağ üçün Meşedi Süləyman genc neslin meşhur ifaçıları ile dövrün gocaman senetkarlarını "musiqi meclisi"ne toplamağa çalışmış ve buna da müvəffəq olmuşdur. Gocaman senetkarların nesiheti, göstərişi altında öz senetlerinde pühtələşən genc ifaçılar muğamların düzgün təfsirine, onların hər birinin özünə məhsus spəsifik cəhətlərinə uyğun ayaqların verilməsi, bir muğamdam digərinə hansı şö'bələr vasitəsilə keçməyin mümkün olduğunu öyrənirdilər. Hər muğamın xarakterinə uyğun olaraq ştrihlərdən, rəngarəng mizrablardan düzgün istifadə olunmasına da ciddi nəzərt olunardı.

[426] Meşedi Süləymanın el yazısında bütün muğam destgahlarının cedvəlləri var. Gəyd etdiyimiz kimi muğam destgahlarının zaman keçdikcə dəyişərək nəcə formalaşdığını eyani surətdə müşahidə etmək üçün Meşedi Süləymanın musiqi meclislərində "Şur" destgahının nəcə ifa edilməsi cedvelini olduğu kimi veririk.

"Şur" destgahı: 1.Dəraməd, 2.Dilkeş, 3.Səlmək, 4.Gülriş, 5.Buzək, 6.Dubəyt, 7.Ğacar, 8.Ğruz-Şur, 9.Bayatı-Kürd, 10.Bayatı-Türk, 11.Ruh-ül-Ervah, 12.Zəmin-Ğara, 13.Hicaz, 14.Sərənc, 15.Ebu-Eta, 16.Siyəfi, 17.Kəbri, 18.Dəşti, 19.Giləki, 20.Kabul, 21.Ovşarı, 22.Hacı Yuni, 23.Biruni, 24.Ğəracə, 25.Rezevi, 26.Aşiq güş, 27.Ğatar, 28.Şəhri-aşub.

[427] Meşedi Süləymanın davamçıları ğardaşı Mirzə Mensur və oğlu B. Mensurov olmuşdur. Bu sahədə də kifayət ğəder sənədlər toplanılıb. Musiqi meclisləri Azərbaycanda Sovət hakimiyyəti dövründən sonra M. Mensurov və B. Mensurov tərəfindən davam etdirilmişdir. Lakin bu tədgig etdiyimiz mövzu ehatəsindən kənara çıldığı üçün bu sənədləri kitaba dağıl etmişik.

[428] Meşedi Süləymanın musiqi meclislərinə rəhbərlik etdiyi dövrdə musiqi meclislərində Ebdülbağı (Bülbülcan), Mirzə Sadıq Esəd oğlu, Şirin Ağındov, Ğurban Pirimov, Cabbar Ğaryağıdı oğlu, Saşa Oğanəzaşvili, Gəcəci oğlu Mehəmməd, Eləsker Abdullayev, Ehed Eliyev, Hacı Ağıababa oğlu Mirzəbaba, Ağa Said oğlu Ağıabala və başğaları iştirak etmişlər.

4. XIX-XX ESRİN EVVELİNDE CENUBİ AZERBAIJANIN

MUSIQİ HEYATI

[429] Cənubi Azərbaycanın musiqi heyatı tarixi və nəzeri bəhişdən işlənməmişdir. Bu sahədə aparılan tədgigatlar fikrimizcə ğənaətbeş deyil.

[430] Çünkü, çox gedim bir tarihi olan ve daima İran dövlətinin medeni merkezleri hesab edilən Azərbaycan şəhərlərinin musiqi həyatı gölgədə gəlməşdir. Əmlin bu sahəsi hüsusi tədqiqat obyektinə çevriləndən və uzun illərin araşdırmalarından sonra Cənubi Azərbaycanın musiqi tarixi və nəzəriyyəsi haqqında əsaslı bir söz demək olar. Bu mə'nada bizim təqdim edəceyimiz yazı tarixi aspektdən işlənmiş ilk təşəbbüs kimi qiymətləndirilməlidir.

[431] Cənubi Azərbaycan musiqisindən yazarkən əsasən Azərbaycan Türklərinin yaşadığı ərazi və Azərbaycan şahlarının saray musiqi tarixi açıqlanacaq. Buna görə də R. Həluginin, E. Şe'baninin və başqa müəlliflərin göstərilən əsərlərindən geniş istifadə ediləcək. Bir prinsipal məsələni də hüsusi olaraq qeyd edək ki, XIX əsrdə İranın paytaxtı Təhran şəhəri olduğu üçün saray musiqi mədəniyyəti, o cümlədən dövrün ən çox məşhur muğam ifaçıları mehz bu şəhərə toplaşmışdır. Həlg arasında aparılan statistik sorğulara görə müasir dövrümüzdə Təhran əhalisinin 65-70 faizi Azərbaycanlılardır. XIX əsrdə də Təhran əhalisinin çox hissəsi Azərbaycan-Türkləri olmuşdur. Eyni zamanda muğam sənətindən danışılarkən əsasən 22 perdeli Azərbaycan tarında ifa edən musiqiçilərin sənətindən, Azərbaycan milli üslubuna has muğamlardan qeydlər, şərhlər verilecek.

[432] R. Həligi yazır ki, Kerim xan Zənd dövründə Pərihan adlı bir şəhşin, Fətəli şah Gacar səlteni dövründə Zöhre və Mina adlı iki ustadın muğam sənətində böyük nüfuzları olmuşdur. Fətulla Mirze Şüa-es-Seltene, Firuz Mirze Nüsretə Dolenin kamançada, Ebdül Eli Motemed ed Dolenin isə tarda hüsusi məhəretləri var idi.

[433] Bələliklə, Tərihə-Ezədinin müəllifi ustad Mustafahan Emunun avradı Mina, İsfahanlın telebesi Məhrab, həmçinin ustad Cəfərgulu xan Emunun avradı Zöhre, Rüstəm Yəhudi Şirazinin şagirdi idi. Bu iki arvaddan hər biri musiqi sənətində seriştesi və bacarığı olan şəhşlər olmuşdur. Onların müəllimləri Məhrab və Rüstəm musiqi bilicilərindən sayılırdılar. O dövrün müğənnilərindən Ağa Məhəmməd Rzanın və Rəcəb Elihanın, həmçinin Çalançıhanın ustadlığı və müəllimlik dərəcələri var idi.

[434] Fətəli şah Gacar dövründə musiqiçilər iki qrupa bölünmüşdü ki, bunların birinə Mina, digərinə isə Zöhre başçılıq edirdi. Ellidən artıq rəggəse, tarzen, sətərçi, kamançaçı, senturçu, zərb aletində ifa edənler və hanəndələr tam iki yərə bölünmüşdülər. Şəhərlər Ağa Məhəmməd Rza, Rəcəbeli xan və Çalançıhan müəllim kimi gələndə hacələr (saray əyanları) otururdular. Şagirdlər bir müddət kişi ustadlardan dərslər alıb evə qayıdandan sonra ustad Mina və Zöhre ayrı-ayrılıqda öz qruplarının təlimi ilə məşğul olurdular (5.04, s.16-17).

[435] Ehmed Mirze Ezeded Dolenin (Feteli şahın oğlu-İ. R.) eserinin 18, 19, 20, 73 sehifelerinde Hacı Eli Mehemmedullah Hüzur hağğında bilgiler verilir. Orada deyilir ki, Hacı Eli Mehemmedullah Hüzur hoş sesli, musigi elminde yüksek mehareti olan muğamata ve lehnleri bütün incelikleri ile bilen ustad senetkar idi. O, ancağ o vahtlar sakit olurdu ki, öz hünerini Hağanın (Meğsud Feteli şah-İ. R.) hizmetinde nümayiş etdirmirdi.

[436] Gözel gesideleri ile tanınan şair Ğaani Mehemmed şah dövründe şahın safarişi ile geseide yazmışdır. Orada tarzenlerden Zağinin, Rêyhanın, Yehudi Meliyhayın, hemçinin zerb aletinde çalanlardan Ekberi, Ehmedi ve Bayinin adını çekir.

[437] İranda bütün dövrlerde İslam dini güçlü te'sire malik olduğu için hem dini gadağana göre, hem de İranın kübar aileleri musigi çalmağı özlerine ar bildiklerinden musigi ile ancağ aşağı tebeğenin adamları meşğul olardılar ki, onlara da mütrüb deydiler. Nesreddin şah dövründe İranda siyasi hizmetde olmuş Fransız Kondo Ğubinvêy "Kitabê sê sal der İran" kitabının 23-cü sehifesinde, A. S. Volsên "Kitabê İraniyan der gozeştê ve hal kitabının 47-ci sehifesinde ve Édvard Braun "Kitabê yêk sal der Miyanê İraniyan" eserinin 117-ci sehifesinde yazırlar: O, adamlar ki, tar ve başğa musigi aletleri çalırlar, onlar cemiyetin birinci ve ikinci tebegelerinden ayrılırlar. İran kübar, varlı aileleri tar çalmağı özlerine eyb bilirdiler ve ya özləri için bir yüngüllük sayırdılar.³⁴

[438] K. Ğubinvêy yazır: Şiddetli tufan sebep oldu ki, biz iki gün Miyana şehrinde dayanağ. Lakin, bu iki gün mene pis keçmedi. Ona göre ki, bu gesebede sazende ve hanendelerden ibaret musigi ifaçıları var idi. Onlar "Şikari" (ovçular-İ. R.) gebilesindedirler ve nisbeten yahşı saz (musigi aletleri-İ. R.) çalırlar. Bu gebilenin üzvleri her cür peşeni gebül edirler (5.04, s.21-22).

[439] Nesreddin şahın inzibatı, tercüme, devlet ruzname (gezêt-İ. R.) idaresinin reisi ve şahın hüsusi meslehetçisi olan Mehemmed Hesen han Ê'timad Seltene Parisde tehsil almış yüksek derecede savadlı ve medeniyetli bir şehs kimi saray hadiselerini gündelik geleme alıb, "Kitabê veğaya ruzane der barê Nasiri" kitabında şerh etmişdir. Nesreddin şahın musigiçileri, mütrübleri, "kêf fehleleri" kimi adlandırılırdı.

[440] Bu musigiçiler professional senetkarlar olub saraydan aylığ mevacicb alarmışlar. Musigiçilerin rolu ancağ kêf meclislerinde çalmağ, şahı ve gonağları öz

³⁴ Ğeyd: Meşedi Sülêyman Mensurovun da el yazısında bu fakt tesdiğ olunur. Meşedi Sülêymanın özü gözel tar çalsa da, hêç vaht meclisde, konsêrtde tar çalmazdı. O cümleden Mirze Mensur da ifaçılığ seneti ile yoh, mehz müellimlikle meşğul olardı.

senetleri ile eylendirmek olmuşdur. O, bu hüsüsda yazır: “Bu gəce Emin ül Mülk sefirleri de’vet edibdir. Men de var idim. Çoh zərif, ince gonağlıgda İran çalğıçısı da var idi. Reğğas sinesinde çeng çalırdı (gösterilen eseri, s.22). Tarzen Eli ağa Kaşı tar çaldı ve avaz oħudu” (hemin eser s.55).

XIX ESR CENUBİ AZERBAYCAN MECLİSLERİNİN PORTRÉTLERİ

[441] Nesreddin şahın dövründe tanınmış muğam ifaçılarından sayılan Mirze Settar Erdebili gözəl kamança çalarmış və hənəndelikdə də hüsusi mehareti olmuşdur. Mirze Settarın senetkarlığını sübut edən mənbələrdən keçən yüz illiyin sonlarında Tiflisde çıxan yazıları və Meşedi Süləymanın el yazısını göstərə bilərik. Mirze Settarın Tiflis konsərtlərində, Bakıda, Şuşada, Şamaxıda dövrün tanınmış muğam ustadları ilə vərđiyi konsərtlər özü onun yüksək səviyyəli musiqiçi olmasına dəlalet edir. Mirze Settarın Şimali Azərbaycana gəlməsini və ömrünün ahırına gəder burada yaşamasını Meşedi Süləyman bəle işğlandırır: Mirze Settarın dədiyinə görə Erdebildə Mir Saləh adlı bir müctəhid Mirzeni yanına çağırıb dəyir: “Ay kişi mən burada Allah yolunda müctəhislik edərem, amma sən şeytan karhanasında şeytana gulluğ edirsən. Səinki ilə məninki həc tutarmı? Sən gərək mənim gənşuluğumdan köçəsən”.

[442] Mirze Settar müctəhidin gərhusundan ələ o gəce bir nəfər mütrüblə Seylana gədir. İki aydan sonra onun çoh səvdiyi mütrüb həstelikdən ölür. Ondan sonra o, Seylanda gəlməyib Bakıya gəlir. Mirze Settar çoh çalışsa da öz ailəsini Erdebildən Bakıya gətirə bilmir. Mirze Settarın dövründə İrandan gəlmiş meharetli tarzen Beylər həm də dərvişliklə məşğul olarmış. Beylər Azərbaycanlı idi. O, musiqi təhsilini və dərvişlik sənətini Təhranda öyrənmişdir. Mirze Settar və Beylər həmvətenli olsalar da bir-birini tanımırdılar. Bir gün Beylər Meşedi Melikin yanına gəlib Mirze Settarı soruşur. O, cavabında dəyir ki, Mirze iki mütrüb ilə Şamaxıya Mahmud ağanın yanına gədir və bir nəçə gündən sonra gayıdacağ. Mirze Settar Bakıya gayıdandan sonra Meşedi Melik ona söyleyir ki, Təhrandan bir tarzen gəlib, onu soruşur. Mirze Settar bu soruğ ilə Hacı Ağa karvansarayına gədir bir hücre (otağ-İ. R.) tutur və dalandara (gəpiçiyə) 2 manat vərđib tapşır ki, Beylərə onun olduğı yəri deməsin. Beylər də öz növbəsində dalandarı tovlayaraq Mirzenin gəldiğı otağın yerini öyrənir və onun gənşuluğunda bir hücre tutur və güdür ki, Mirze Settar çalsın və onun el gəbiliyyətini, sənətkarlığını öyrənsin. Mirze Settar Beylərin ona gənşu gəldiyini bilmeden ahşam 12-dən sonra Şur destgahını böyük eşğ ilə çalib kamançasını yərə geyir ki, çay içsin, bu esnada Beylər öz otağında Mirze çalan destgahı M. Settarın özü kimi tarda çalır. Mirze

Settar Şurun bële ustalıǵla çalınmasını yan otaǵdan eşitdikde öz-özüne deyir ki, yegin bunu çalan Beylerdir. Yoħsa başǵası bële ustalıǵla çala bilmez. Özünün şübhelerini yoħlamaǵ üçün bu defe Rast çalır. Mirze çalıb ğurtrandan sonra Beyler hemin havanı Mirze Settarın çaldıǵı ğaydada yene de ifa edir. Mirze Settar lap yegin edir ki, ğonşusu Beylerdir.

[443] Beyler bir az gözleyir, görür ki, ustad daha çalmadı. O saat gelib Mirzenin ğapısını döyür. Mirze icaze vërdikde Beyler içeri girib onun ğabaǵında diz çöküb isteyir ki elinden öpsün, lakin, Mirze Settar ğoymur. Beyler Mirzeden onun çalmasını teǵlid ettiyine göre çoħ üzr isteyir. Mirze Settarın da ondan hoşu gelib onun mahir usta olduğunu tesdiǵ edir ve dostlaşır.

[444] Mirze Settarın öz hatiresine göre o hele Erdebilde iken Nemin ğanlıǵından bir adam gelib onu Nemin ğanının yanına aparır, Mirzenin çaresi ilib ğanın hüzuruna ğedib görür ki, ğan kök, iri ğarın bir hündür adamdır. Her ğoltuǵunda bir mütekke, arğasında yastıǵ, altında döşek, ğılçalarının da heresini her yana uzadıb ğumarlanır. Nökerler sağ-solunda biri ğıçını, o birisi ğolunu ovur, kimisi ğana kabab vërir, kimisi de ğanın istekanına şerab tökör.

[445] Ħanın buyruǵu ile Mirzeye bir istekan çay vërirler. Bir az keçmeden ğan mirzeye müraciet ederek deyir:

-Usta.

-Beli, Aǵa.

-Başla gerek.

-Aǵa, ne buyurursunuz çalım?

-Her ne çalırsan çal.

[446] Mirze ğan üçün yaħşı bir Çahargah çalıb ğurtarandan sonra ğan sual edir ki, bu nedir çaldın?

Mirze cavabında –Aǵa, Çahargahdır.

[447] Ħan narazı kimi –demek Çahargah bu imiş? –deyir. Mirze ğanın musıǵıye seriştesi olmadığını başa düşüb Şur destǵahı çalır ki, Şur muǵamının ancaǵ adı olur. Şurun içinde Ğaytaǵıdan başlayaraǵ Şikesteye kimi havalar olur. Bële ki, çalǵı saat yarımına kimi uzanır.

[448] Mirze çaldıǵını ğurtaran kimi ğan ürekle soruşur ki, -usta bu ne idi çaldın?

-Bu h zargahdır,  an-d ye Mirze cavab v rir.

-Ba : benim  enime “H zargah” yara ar yohsa Çahargah kimi balaca şey mene yaraşmaz! –dəyib ona  z atını, bir tirme, 100 t men be     v rir.

[449] Mirze Settar  le o ge e  anın atını satıb Erdebil kendlerinde gizlenir ki, belke seher  an ayılıb atını geri aldır . Doğrudan da  an sonralar atını Mirze satan adamdan zorla geri aldır r.

[450] Mirze Settar p  ekar  anende olmasa da kiçik bir cemiyyetde yah  ı avazda pestden  ur destgahı o uyardı. Onun iki m tr b  var idi. Bunlardan birisi  amahılı A a Bala, o birisi ise İranlı Eli Esker idi. Bunlar arvad paltarı g yiner, z lflerini özlerine töker, ba larına tirme ara   n goyardılar. Ba  barma la orta barma larına a  demir ta ardılar. Re s va tı özbeöz durara  barma larını a ıb yumma la  al    ların taktı ile oynayardılar. Herden bir ba larını silkeleyerek saçlarını perakende  erdiler. M tr bler toylarda  ususi olaraq “M tr b mirzeyisi” havasını re s  erdiler. M tr bler evvel y re o urar, tumanlarını da  etir kimi y re yayardılar ve sonra  al    lar havanı devam  tdirdikce bunlar da yavaş-yavaş min n v naz-g mze ile  al ar, hava t zle dik e y yin-y yin oynayardılar. M tr bler re s  ederken terledikde toy anada olan cahillere ipek yaylı  v erdiler ki, m tr b n terini silsin.  le va t olurdu ki, iki,    cahide birden yaylı  v rdikde onların arasında dava d  erdi. B le hallarda mütrüb öz terini  enaet  dere    , dörd cahil go unun yaylı ına silerdi ki, ara  ari masın.

[451] M tr b n teri silinen yaylığı cahiller aylarla sandı larında sa lardılar ve yumazdılar ki, m tr b n terinin iyi yaylı dan   tmesin.

[452] Ala Palaz oğlu Molla Rza Erdebilin uca boylu, arı , y ke burun,  ara bir adam idi. Nazik sa  al sa layardı. G yimi uzun don Şuşa, aba kurkabı-yastı daban ba ma , tirme emmameden ibaret idi. Molla Rzanın bir  ususiyyeti var idi ki, havanı istediği sesde o uya bilerdi. Musi iye tamamilə a ına idi.  o  va t o udu u havanı ağzını açmadan yarım sata kimi burnunda ifa  ederdi ve birden ağzını a dı da  le bilerdin ki, top atıldı. Çünki, onun  o  gur sesi var idi. Molla Rza sifari le  etiyyen o umazdı. Anca  kəfi gelende o uyardı. O,  z  ne l  dir ki, bir   n bir karvanla Erdebilden Təhrana  eden va t d  ergah (yol  ste istirahat) va tı hevesi gelib o uyur. Hemin karvanda olan bir nefer menseb sahibi ona yahınla ıb tanı  olur ve teklif  dir ki, T hranda ona  ona  olsun. O, razı olur.  ehere çatanda ba ı  görür ki, bu adam Nesreddin  ahın yahın hizmetçilerinden imiş. O,  ahi   dir ki, Molla Rza saraya  edib  ah üçün bir az oğusun ve  ah da yan ota dan ona  ula  assın, Molla Rzanın hevesi gelmedi i   n teklifi redd  dir. Şah   yze gelib emr v rir ki, onun boynunu vursunlar.

Şahın arvadlarından biri yalvarıb cezayı hebse salmağla evez ètdirir. Molla Rza hebşanaya giren kimi büyük eşğ ile ürekden oğumağa başlayır. Vezir onun bu hasiyyetinden teeccüblenib soruşur ki, niye şah üçün oğumanın bu mensublar üçün bele hevesle oğuyursan? O, cavabında deyir: çünkü, bunlar ehliruhduklar, meclisden musigi eşiden adamlardır. Amma şah ise [...] arasından hara çıxıb ki, musiğışünasların oğumasını eşidib onlara giymet vërsin? Ona göre de men oğumadım.

[453] Az bir müddetden sonra onu Têhrandan Erdebilde gacırdırlar. Molla Rza Erdebilde çoğ galmayıb Şimali Azərbaycana gelir ve burada öz senetini musigi meclislerinde nümayiş ètdirir.

[454] İranda muğam senetinin inkişafında Ağa Eli Ekber Ferahani ve onun övladlarının, nevesinin misilsiz hizmetleri olmuşdur. Mehz bu ailenin se'yi ve teşebbüsü neticesinde İran redifleri öz inceliyini, teravetini bu gün de sahlamağa müveffeğ olmuşdur. Bütün İran destgahlarını ve avazlarını teşkil eden muğam, şö'be ve guşelerin hamısı Mirze Abdullanın, Ağa Hüsëyngülunun ifasından nota köçürölmüşdür. Onların rediflerinin be'zilerini kitaba dahil ètmekle yanaşı bu dahi muğam ustadlarının yetiştirdiyi şagirdlerden de söhbet açacağığ. Bu görkemli senetkarlar hağğında me'lumatlar E. Şe'baninin (5.11), R. Haliğinin (5.04), E. N. Vezirinin (5.12), Mehemed Hesên Üzzarinin (5.03), M. Berkêşlinin (5.08), M. Me'rufinin (5.13) eserlerinden toplanılmışdır.

[455] Eli Ekber Ferehani Nesreddin şahın sarayında böyümüş ve şahın hedsiz derecede mehebbetini gazanmış tarzenlerden idi. O, ifaçılığdan başga deramedler, tesnifler ve neğmeler de yazmışdır. K. Ğubinvëyin hatiresine göre "Orta tebegeler arasında tarzenlerin içinde en meşhuru Eli Ekber idi. Men Şerg musiğisine heç bir diğğet yetirmeyen Avropalıları görmüşem ki, Eli Ekberin tar çaldığını eşidende bir müddet te'sirlenmişler" (5.11, s.141). O, heğıetperest, dervişhasiyyet ve son derece semimi bir insan olmuşdur.

[456] Eli Ekber yaradıcılığının çiçeklendiği dövde, cavan iken vafat ètmışdır. Onun 3 oğlu var idi. Mirze Hesên, Mirze Abdulla ve Ağa Hüsëyngulu. Atalarının erken ölümünden sonra musigi en'enesini Mirze Hesên devam ètdirerek Mirze Abdulla ile Ağa Hüsëynguluya tar çalmağı kamil suretde öyretti. Onların anaları Ağa Ğulam Hüsëyne ere gëtdiyi üçün her üç ğardaşın sonrakı ustadı Ağa Ğulam Hüsëyn oldu.

[457] Ağa Ğulam Hüsëynin Eli Ekber Ferehaninin ğardaşı Mehemed Rzanın oğlu olan ustadı emisî Eli Ekber idi. O, emisinin vefatından sonra Nesreddin şahın sarayına yol tapmış ve onun saray musiğicisi olmuşdur. Ağa Ğulam Hüsëyn meharetli

ifaçılığdan başğa, hem de ustad kimi gözəl tarzenler yetişdirmişdir ki, onlar İran musiqisinin şöhretini yükseltmişler. O, Mirze Abdulla ve Ağa Hüseýnguludan elave Nê'metulla han, Yusif Sefai, Mehemmed Eli Mostoufi kimi senetkarları ifaçılığ senetinin yüksek pillesine ğaldırmışdır.

[458] Nê'metulla han Atabey adı ile meşhurdur. Têhranda büyük ğalg çalgı aletleri orkestrinde Atabeyin destesinde çalışdığı üçün bu leğeb onun da adı ile bağı olmuşdur. Dövrün bir sıra tanınmış senetkarlarının hatirelerine göre Nê'metulla han peşekar tarzen kimi musiqiçiler arasında büyük ehtirama ve hörmete malik idi.

[459] Yusif Sefai Yusif han Zehir-el Dövlê adı ile tanınmışdır. O, da tarzenlerden idi. R. Ħaliğı gösterilen eserinde yazır ki, men Yusif Sefaini (1302-hic. ğem.) 1881-ci il milad tarihinde görmüşem. O, artığ yaşlaşmış bir senetkar idi ve tar aleti düzeltmekle meşğul olardı.

[460] Mehemmed Elihan Mostoufi peşekar ifaçı olmasa da, muğamları kamil bilen bir senetkar kimi şöhret tapmışdır.

[461] Mirze Hesên Eli Ekberin büyük oğlu kimi muğamları kamil suretde ğismen de olsa da atasından öyrenmişdir. Ona göre de Ferahaniler ailesinin musiqi en'enesini mehz o, sonrakı dövrlere ötürmeye müveffeg olmuşdur. O, ustad tarzen sayılsa da ğardaşları Mirze Abdulla ve Ağa Hüseýngulu tar ifaçılığ senetinde ondan daha yüksek seviyyeye ğalhmağa nail olduğıları üçün, ister Cenubi Azerbaycanda, isterse de İranda ğalg arasında daha çoğ tanınmışlar.

[462] Mirze Abdulla tar senetinin sirrlerini adları çekilen ustadlardan başğa Sêyid Ehmed adlı meşhur sêtar ustadından da öyrenmişdir. Bütün dövrlər üçün Ħarakterik olan bir Ħüsusiyyet, ustadın öz biliklerini ğışğancılığla, tam şekilde öyretmemesi Mirze Abdullanı da perişan edirdi. Mirze Abdulla ise öz ustadlığı meğamında şagirdlerine biliyini seşavetle, mükemmel şekilde öyredirdi. Bütün bunları muğam senetinin itmemesi, ifaçılığ en'enesinin ğırılmaması namine etdiyi üçün Ħalg, Ħüsusen de musiqiçiler arasında ona Ħüsusi bir ehtiram var idi. Mirze Abdulla sêtarı da mükemmel öyrendiyi üçün bu aletde de büyük meharetle çalardı. Yağşı sesi olan ve zerb aletinde çalan dostu İsa Ağabaşı ile birlikde têt-têt Ħelvet yere çekilib özleri üçün çalarmışlar.

[463] Mirze Abdulla bütöv İran milli musiqi medeniyyetinde çoğ büyük Ħidmet göstermiş senetkardır. Onun yetişdirdiyi aşağıdaki ifaçı nesli sonrakı illerde İranın muğam senetinin esas aparıcı güvvesine çevrilmişdir.

[464] Sèyid Hüsèyn Hèlife, Doktor Mèhdi Solhi, Mèhdiğulu Hidayet, İsmayıl Ğehremani, Sèyid Eli Mehemedhan Hèlifeyi Mostoufi, Sèyid Mèhdi Debiri, Nasir Seltenerad, Mühüb-ül Sultan Ruhani, Bağır Fehimi, Murtuza Seba, Ağa Rzağan Ağa Ğulam Hüsèyn oğlu, Ebdül Hesen Seba bu ifaçı nesli sètar çalmağda mahir senetkarlar olmuşlar.

[465] Mirze Abdullanın iki ğızı ve iki oğlu olmuşdur. Onların hamısının musiqide hüsusi istèdadı var idi, dövrü de gözəl sètar çalardı. Mirze Abdullanın kiçik oğlu Ehmed İbadi ise müasir dövrümüzün tanınmış muğam ifaçılarından olmuşdur.

[466] Ağa Hüsèyngulu (1850-1915) (1229-1294-şemsi tarih) cenab Mirze adı ile tanınır. Mirze tehellüsü Azerbaycanda, İranda dövrün savadlı ve alicenab adamına deyilerdi. Onun müellimleri içerisinde ğardaşı Mirze Abdulla daha çox èhtiramla yad edilerdi. Ağa Hüsèyngulu tar ifaçılığ senetinin yüksek pillesine ğalhdığdan sonra geniş konsèrt fealiyyetine başlayır. O, kamançaçı Bağırhan Ramèşgerle, sentur ve tar çalan Esedulla han ile, hanende Sèyid Ehmed han ve zerb çalan Mehemed Bağırila birlikde ğrammofon valı yazdırmağ üçün Parisde olmuşlar. Ağa Hüsèyngulunun Mahur, Sègah, Şur, Humayun, Erağ, Rehab ve Mesihi yazılmış valları var. Setrin müellifi merhum ustad Behram Mensurovun evinde onunla bir yerde Ağa Hüsèyngulunun 1910-cu ilde çıhmış ğrammofon valına ğulağ asmışdır. Erağ avazı S.S.-19383 No-li Riğada istèhsal olunmuş ğrammofon valında yazılmışdır. Ohuyan Rzağuluhan, kamançaçı Bağırhan idi. Burada bir faktı da tesdiğ ètmek isteyirik ki, hem ğulağ asılmış valda ifa edilen Erağ muğamı, hem bütün tar ifaçılarının ayağ üste ve oturağ halda 22 perdeli tarı sinede çalmaları sübut edir ki, XIX-XX esrin evvellerinde İranda-Tèhranda ve Cenubi Azerbaycanda muğamlar sırf Azerbaycan milli üslubunda, ye'ni 17 perdeli ses sisteminde çalınmışdır.

[467] Mirze Abdulla, Ağa Hüsèyngulu, Davud Şirazi, sètarçalan Hacı Sèyid Hesen, Ceferhan ve Muradhan Nesreddin şahın sarayında ifaçı kimi çalışmışlar.

[468] Ağa Hüsèyngulunun da çox telebesi olmuşdur. İster Mirze Abdullanın, isterse de Ağa Hüsèyngulunun yetişdirdiyi musiqiçiler içerisinde mühtelif milletin nümayendeleri-Fars, Yehudi, Kürd ve başğaları var idi. Ağa Hüsèyngulunun ifaçılığ senetinde en çox tanınmış telebelerinden Erfè'ül Mülk, Ğulam Hüsèyn Derviş, Mirze Ğulam Rza Şirazi, Besir-el, Dolèrad, Eli-Neği Veziri; Eli Mehemed Fehamè Bèhzadi, Murtuza Nèy Davud, ğismen aşağı seviyyeli ifaçılar kimi tanınmış Yehyağan Ğevam el Dole, Ağa Rzağan, Davud Şirazinin oğlu İsmayıl, Hèlil Fehimi, Yusif Fruten, Cahanşah Mirze Biyabani, Möhsun, Mirze Zelli, Sultan Mecid Mirze Rehşani, Hazen-el Dole,

Şehab Defteri, Serac Salar Müezzem, Müleddin Ğeffari, Hüsèyngulu Ğeffari, Vuğar, Neskiçi Başı, Emani, Kemalzade Server Hüzur ve Hacı Ğulamrzanı göstere bilerik (5.11, s.145-146).

[469] Ağa Hüsèyngulu iki defe evlenib. Birinci arvadının-Sekinenin haş sesi var imiş. Tam çalmağı ve muğam redifleri ile tanışlığı olmuşdur. Ondan iki ğızı var idi. Birini Ğulam Hüsèyninin oğlu Ağa Rza han, digerinii ise Bağırhan Ramêşger almışdır. Ağa Hüsèyngulunun Sekinenin ölümünden sonra o biri avradından üç oğlu-Eli Ekber Şehnazi, Mehemed Hesên Şehnazi, Abdulla Hüsèyn Şehnazi olmuşdur. Bunların içinde Eli Ekber Şehnazi ailenin musığı en'enesini devam êtdirerek ifaçılığ senetinde çoğ böyük seviyyeye galhmışdır.

[470] Mirze Abdulla ve Ağa Hüsèyngulunun ifasından nota köçürölüb bütün dünyaya İran redifleri adı altında yayılmış muğam destgahlarından bir nêçesini gösterek.

Şur destgahı: 1.Mügeddime, 2.Deramed, 3.Kêrêşmê, 4.Rahab, 5.Neğme, 6.Nazin, 7.Zirkêşi, 8.Selmek, 9.Molla-Nazi, 10.Gülriiz, 11.Ebu-Eta, 12.Büzürg, 13.Dübèyti, 14.Ĥara, 15.Ġacar, 16.Nezin, 17.Molla-Nazi, 18.Üzzal, 19.Gerayili, 20.Rezevi, 21.Ġacar, 22.Şahnaz, 23.Ġaracê, 24.Hüsèyni, 25.Mesnevi, 26.Bayatı-Kürd, 27.Rahê-Ruh, 28.Meclê-Efruz, 29.Gerayili, 30.Gerayili-Şesti, 31.Zerbi-Üzzal, 32.Şehr Aşub.

Mahur destgahı: 1.Mügeddime, 2.Koroğlu, 3.Kêrêşmê, 4.Ġoşayêş, 5.Dad, 6.Ĥosrovani, 7.Dilkeş, 8.Hacı-Heseni, 9.Ĥarezmi, 10.Ĥaveran, 11.Tereb-Engiz, 12.Nişaburek, 13.Tusi, 14.Nesir-ĥani, 15.Azerbaycani, 16.Fili, 17.Zirefkend, 18.Mahur-Segir, 19.Ebül, 20.Hêzar-Mahur, 21.Zengule, 22.Neğme, 23.Avazi-Ebül, 24.Avazi-Ebül, 25.Nèyriz, 26.Şikeste, 27.Nahib, 28.Soruş (Sruş), 29.Erağ, 30.Müheyyer, 31.Aşur, 32.Bestenigar, 33.İsfahanek, 34.Nazin, 35.Kêrêşmê, 36.Zengule, 37.Rak, 38.Safire-Rak, 39.Raki-Hindi, 40.Neğmeyi-Rak, 41.Rak-Keşmir, 42.Rak-Abdulla, 43.Mesnevi, 44.Sağiname, 45.Sufiname, 46.Guştê, 47.Herbi, 48.Şehr-Aşub.

Rast destgahı: 1.Deramed, 2.Zengi-Şütür, 3.Zengulêyê-Segir-Vakabir, 4.Pervane, 5.Neğme, 6.Ĥosrovani, 7.Ruh-Efza, 8.Nèyriz, 9.Pencgah, 10.Sêpêhr, 11.Üşşag, 12.Zabul, 13.Bayatı-Ecem, 14.Behri-Nur, 15.Ġaraçı (Ġeraçê), 16.Müberriğe, 17.Sêpêhr, 18.Hahab, 19.İrağ, 20.Müheyyer, 21.Aşur, 22.İsfahanek, 23.Hezin, 24.Kêrêşmê, 25.Zengule, 26.Pervane, 27.Terz, 28.Neğmeyi-Terz, 29.Avazi-Terz, 30.Ebülçep, 31.Lèyli ve Mecnun, 32.Novruzi-Ereb, 33.Novruzi-Seba, 34.Novruzi-Ĥara, 35.Nefir-va Ferengi, 36.Maveren-ün-nehr, 37.Rak, 38.Neğmeyi-Rak, 39.Sefirê-Rak, 40.Rak-Hindi, 41.Rak-Keşmir, 42.Rak-Abdulla, 43.Herbi, 44.Rengi-Şehr-Aşub.

[471] Nesreddin şah dövründe “ğardaşlıq cemiyyəti” (Encümanə Oğuvvet) təşkil olunmuşdur ki, onun da başçılarından biri Sefa Eli Zehirə Dövlə idi. Zehirə Dövlə mürşüdlük meğamına çatdıqdan sonra öz dostlarını, silahdaşlarını etrafına topladı. “Ğardaşlıq cemiyyəti”nin böyük ھاڭ ھاڭ aletləri orkestri var idi. Bu orkestre rehberlik gözəl tarzen və sətər çalan Dervişhana hevalə edilmişdi.

[472] Cemiyyətin esas meğsedi bütün üzvlər arasında ھاڭdaşlıq, bərabərlik prinsiplərini yaymaq və emelde ona riayət edilməklə həyriyyəçiliyi təşviq etmək olmuşdur. Konsərtlərdən toplanan maddi vəsait yardım komitələrinin ihtiyarına verilirdi.

[473] XX esrin evvəllərində Cənubi Azərbaycanda milli musiqinin inkişaf edilməsində Səyid Ebdülrehim İsfahani Tahirzadə, Ağun Hacı Molla Kerim, İğbal Azer, Şeyh Mahmud, Zergbaşı Elihan Naib-el-seltene, Mehəmməd Hüseyn Verdest, Həsən Gəhveçi, Hüseynhan Sade-el Mülk, Mirzə Elihan Adili, Həsənağa Fruten, Mehəmmədhesənhən Demaği, Mirzə Hüseynqulu, Ebdül Elihan Said, Cavadığa Mən’əşi Hüzur, Yehya Zerpənçə, Eliekber Şahnazi, Hacı Eli Ekberhan, Ğulam Hüseyn Dervişhan, Erfi el Mülk (5.03, s.9; 23) kimi sənətkarların böyük xidməti olmuşdur.

[474] XX esrin evvəllərində Cənubi Azərbaycanda ifa edilən be’zi muğam destgahlarının redifləri (5.03):

Şur destgahı: 1.Mügeddime, 2.Deramed, 3.Neğme, 4.Selmek, 5.Zirkəşi-Selmek, 6.Çupani (Çobanı), 7.Serendaz, 8.Kərəşməyi-Şur, 9.Suz-Dil və ya Aşığ Ğüş, 10.Frud, 11.Berkerdan, 12.Muye, 13.Rezevi, 14.Molla Nazi, 15.Ğülriz, 16.Üzzari, 17.Sefir-Fernek, 18.Kerili və ya Koroğlu, 19.Kerili zerbi, 20.Ebu-Eta, 21.Frudə-Büzürg, 22.Şəhnaz, 23.Ğerecə (Ğaraçı), 24.Şahnazi Bezmi (Ğaraçı Şahnazi), 25.Rengi-zerbi.

Mahur destgahı: 1.Mügeddime, 2.Meclis-efruz, 3.Mahur, 4.Dervişhani, 5.Hacı Həsəni və ya Dəlnəşin, 6.Dervişhan gerdaniyesi, 7.Rezmi, 8.Kərəşmə Mahur, 9.Radaferin, 10.Ğosrovani, 11.Ğaverani, 12.Tereb-engiz, 13.Fili (Fəli), 14.Koroğlu, 15.Koroğlu zerbi, 16.Zerbi, 17.Dilkeş, 18.Dubəyti, 19.Ğərezm, 20.Nasiri, 21.Azərbaycan, 22.Nəhib və ya Müberige, 23.Fruz Bozorg, 24.Ebülçep, 25.Ğoşayəş, 26.Niriz Kebir, 27.Nesirhani, 28.Şikəstə-Nesirhani, 29.Muradhani, 30.Eşiran, 31.Şəhnaz, 32.Şəhnazə meclis, 33.Zirefken Şəhnaz, 34.Ğoşnevaz, 35.Sruş (Soruş), 36.Hezin, 37.Zengule, 38.Bestenigar, 39.Rak, 40.Forud-Büzürg, 41.Mahur-rengi, 42.Sağiname.

Çahargah destgahı: 1.Mügeddime, 2.Deramed, 3.Avaz, 4.Böyük Frud, 5.Çahar mizrab, 6.Zirkəş, 7.Zerfi, 8.Zengule və ya Ğoşnəşin, 9.Şah Ğetai, 10.Neğme,

11.Razniyaz, 12.Kiçik Zabul, 13.Çahar mizrab Zabul, 14.Dubëyti-Zabul, 15.Böyük Zabul, 16.Behrinur, 17.Ġedim Zengi-şütür, 18.Teze-Zengi-şütür, 19.Kêrêşmê Hisar, 20.Pes Hisar, 21.Ġezan, 22.Frud Hisar, 23.Zerbi sonra Mûhalif, 24.Çahar mizrab Mûhalif, 25.Böyük mûhalif, 26.Mûhalife Gerdaniyye, 27.Frudê Mûhalif, 28.Meġlub, 29.Mensuri ve zerbi, 30.Orcuze, 31.Pehlevan, 32.Ġet'ê zerbi.

[475] XIX esrin ahırı XX esrin evvellerinde Cenubi Azerbaycanda aşığı yaradıcılığı da geniş inkişaf etmiştir. Aşığı havaları ile muğam senetinin ümumi cehetleri çoğ olduğu için o dövde istifade edilen aşığı havalarının bir gisminin adını aşağıdaki cedvelde veririk (Aşığı Ġeşemin ifasında).

[476] **Cenubi Azerbaycan aşığı havalarının bir gismi (5.03):** 1.Şikeste, 2.Şeriri, 3.Tecnis, 4.Ġoşayarpağ, 5.Dêl kam (Dilgem), 6.Ġeracê, 7.Ġürbeti, 8.Kêşişoġlu, 9.Misri, 10.Hëyderi, 11.Revançukuru, 12.Ġaytarma, 13.Ġehremani, 14.Efşari, 15.Hicran Keremi, 16.Dubëyti, 17.Yurayeri, 18.Celili, 19.Tecnis, 20.Divani, 21.Keremli, 22.Ġarabağı, 23.Arazbari, 24.Koroġlu zerbi, 25.Ġan çobanı, 26.Hüsëyn, 27.Göyçegülü³⁵.

[477] Şimali ve Cenubi Azerbaycanın XIX-XX esrin evvellerinde musığı medeniyetlerinin şerhi gösterdi ki, Azerbaycan sözün esl me'nasında milli klassik musığı medeniyetinin beşiyi olub Şerg dünyasına yüzlerle dahi senetkarlar vermiştir. XIX esrin ortalarından e'tibaren Şerg musığı dünyasının gızıl dövü, intibahı başlayır. Bu me'nada Azerbaycan hanende ve sazandelerinin, aşığılarının medeni dirçelişin tekavvüci ve esas aparıcı güvvesi olduğunu heç cüre inkar etmek olmaz. Çünkü, artıq bu bir heğıgetdir ki, bütün Ġerb, Rus ve başga ölkelerin alimleri Şerg medeniyeti adı altında ilk nöbede İranı, sonra ise Ereb ölkelerinin medeni yükselişini ġebul etmişler. Şergde de çoğ inkişaf eden mehz İran medeni nailiyyetleridir ki, onun da esas aparıcı şehsiyyetleri mehz Azerbaycan-Türkleri olmuştur.

[478] Musığı tarihinin en ġedim ġatlarından XX esre ġeder olan bir dövünün nezeri tehlili sübut edir ki, ayrı-ayrı dövlerde Azerbaycan-Türkleri sözün esl me'nasında böyük medeni potënsial, güvve, ëyni zamanda Şumër, Midiya dövünden müasir yüzilliyeye kimi Şergin medeni dirçelişinin esas daşıyıcıları olmuştur. Tedġigatlar gösterdi ki, muğam senetini ister praktiki, isterse de ëlmi cehetden yaşıdan ve inkişaf etdiren esas şehsler de mehz Azerbaycan-Türkleri idiler. Şerg muğam nezeri fikrinde dövüş yaradan S. Urmevi kimi alimlerimiz ve muğam cedvellerinde gösterdiyimiz son

³⁵ Ġëyd: Kitabın hecmi imkan vermediyi için bütün destgahları kitaba dağıl ede bilmemişik. Eyni zamanda ifaçıların portrëtini de tam dolġunluğu ile işğılandıra bilmemişik.

derece rengareng zengin çeşidli redifler, muğam şö'be ve guşeleri bir daha esas verir ki, Şerğde muğamların yaranıb inkişaf étmesinde Azərbaycan-Türklerinin çoğ böyük hîdmetleri olduğunu tesdiğ edek.

NETİCE

[479] Dünya musiqişünaslığında muğamların, destgahların öyrenilmesine böyük tedğigat eserleri hesr olunsa da, bu unikal senet növü elmi daireye, senetseverlere hele de öz sirrlerini tam me'nada açmamışdır. Muğamların şerğ, orta ve yağın Asiya, hemçinin diger erazilerde yayılması onun ehate dairesini genişlendirdiyi üçün bütün rêgionlarda mövcud olan muğamların, makamların ğarşılığlı tehlilini dünya alimleri heyata kèçire bilmemişdir. Ona göre de bu senetin öyrenilmesi sahesinde atılan her bir addım musiqi elmi üçün deyerli töhfedir. Muğamlar hağğında orta esr menbelerini Fars, Ereb dillerinde olması, dünyanın tanınmış musiqi nezeriyyeçilerinin ilk növbede bu menbeleri öyrenmesine, daha sonra Ereb, İran makam ve destgahlarının tedğigine hüsusi diğget yetirilmelerine getirib çığarmışdır. H. Farmér, R. D'èrlanjé, H. Tuma ve onlarca başğa Avropa musiqişünaslarının tedğigatlarına istinad eden ekser alimler muğam senetinin kökünü Ereb makamlarında, İran (Fars-İ.R.) destgahlarında ağıtarmışlar. Bu istigametde tedğigat aparan alimler muğam senetinin tarihi ve elmi nezeri esaslarını da mehz gösterilen elmi nögtèyi-nezerden işlemişler. Ona göre de musiqişünaslığ elminde muğamları Müselman dünyası ile, Ereb-Fars ètnik kökü ile bağlamağ mëylleri güçlü olmuştur.

[480] Azərbaycan musiqişünaslığ elminde de bële mëyller mövcuddur. Son on bësh ilin tedğigatları neticesinde, ye'ni bu sahede olan geniş ve zengin edebiyatın öyrenilmesinden, èyni zamanda praktiki matèrialların ğarşılığlı tehlilinden sonra biz bu yoldan imtina edib muğamın makamdan yoğ, muğam havalarından götürölmesi konsèpsiyasından çığış ètmeye üstünlük vèrdik.

[481] Bizim şəhsi arhivimizde muğamlara aid toplanmış lènt yazıları, tarihi-nezeri senedler ve bütün rêgionlarda mövcud olan muğamların ğarşılığlı tehlili sübut edir ki, onlar bir köke malikdir. Ğedim dövr musiqi tarihinin elmi-nezeri açımı gösterdi ki, muğamların kökü Azərbaycan Türk tayfaları ile bağılı olub öz inkişafını İranın şimali-ğerbi Azərbaycan erazisinden götürmüşdür.

[482] Tedğigatlar neticesinde Azərbaycan musiqişünaslığ elminde ilk defe olaraq en ğedim, Şumér, Manna, Midiya, Ehemeni, Sasani ve orta esrlerde muğam seneti araşdırılmış bir sıra yèni elmi faktlar üze çığıarılmışdır. Ğedim dövr musiqi medeniyyeti

öz tehlilini taparken tarihi asp  ktden aşığ ve folklor musiqisinin be'zi h  susiyyetleri, hem  inin instrument  l musiqi tarihi hronoloji   ekilde i  ıqlandırılmışdır.

[483] Azərbaycan musiqi    n  slı     lminde ilk defe olaraq A  ı   musiqisi, dervişlik seneti ha  da bir sıra yeni   lmi faktlar   ze   ı  arılmış ve onların Midiya d  vr   ile ba  lı olması nezeri fikri ireli s  r  lm    d  r.

[484] En   edim d  vr instrument  l musiqisində danı  arken konkret musiqi aletlerinin adları   ekilmiş, be'zi hallarda onların ses d  z  m  , diapazonu, ifa terzi ha  da bilgiler v  rilmi    dir. Midiya d  vr  n  n musiqi medeniyyeti i  ıqlandırılarkən bir sıra ifa  ıların, re   aselerin adları   ekilir, saray, herbi ve re  s musiqisinin inki  af seviyyesi faktların dili ile   erh   dilir.

[485] Musiqi tarihinin ayrı-ayrı merhelelerinde mu  amların adları   ekilmekle yana  ı onların   urulu   forması, destgahların yaranma ve inki  af istiqametleri g  sterilmi    dir.

[486] Ted   ı  atlar s  but   tm    dir ki, mu  amlar ayrı-ayrı havalardan ibaret oldu  u     n onların kvarta, kvinta, s  ksta, be'zi hallarda ise daha b  y  k int  rval h  dudunda m  st   il ladları m  vcuddur.

[487]   lmi ve praktiki mat  rialların nezeri tehlili neticesinde ilk defe olaraq mu  am senetinde p  ntatonika   urulu  u   ze   ı  arılmışdır. Mu  amların kvarta, kvinta ve b. int  rval h  dudunda olan lad   urulu  u, p  ntatonik ses d  z  m   s  but   dir ki, bu senet janrı m  asir   lmi-nezeri fikirden f  r  li olaraq daha   edim     m  r, Midiya d  vrlerine aiddir.

[488] Nezeri hissenin   lmi tehlilində be'zi a  ı   havalarının ladlarının t  rsiya, kvarta ve b. int  rval h  dudlarına esaslanması faktlarının g  sterilmesi de Azərbaycan musiqisinin be  erin en   edim   a  larının b   iyində olmasına delil v  rir.

[489] Azərbaycan erazisinin   edim insanların ya  ayı  ı     n elv  ri  li olması, en   edim musiqi medeniyyetinin   er  de, Azərbaycan, çırağı,   ran erazileri ile ba  lılı  ı, hem  inin tarihin ayrı-ayrı merhelelerinde mu  amların ba   a    kelere n   e yayılması yolları   lmde ilk defe olaraq faktlar ve   eriteler vasit  si ile eyani   ekilde   ze   ı  arılmışdır.

[490] Musiqi tarihinin   erhinin bu   ekilde   urulması Azərbaycan musiqisinin ba   a medeniyyetlere te'sirini,   yni zamanda onlardan     z   tdiyi sp  sifik c  hetlerin ve ortaya   ı  masını eyanile  dirir.

[491] Musiqi  lminde unikal bir tecrübe sayına bilecek riyazi h sablama neticesinde orta esr musiqi alimlerinden Farabinin,  bn-Sinanın, S. Urmevinin ses sst mlerinde mövcud olan s nt  l   vahidleri mm  l   vahidine   vrilmi , praktikada orta esr musiqisi tar aletinde seslendirilmi dir. Gösterilen alimlerin 22, 17 perdeli ve Erebb, Fars, Türk musiqisi üçün  arakt rik olan 24 perdeli ses sst mlerinin  ar ılıqlı nezeri tehlili neticesinde sübut  dilmi dir ki, orta esrlerde  randa, isterse de Erebbistanda ( rag- .R.) 17 pilleli ses sst minden istifade olunduğu üçün çalınan muğamlar Azərbaycan-Türk  al ına mensub olmuşdur.

[492] Orta esr musiqi salnamesi yazılarken mühtelif muğam redifleri, veznləri g ni   erh olunmu dur.

[493] Din ve musiqi behsinde bütün ted  atlarından f rl  olaraq ilk defa Zerdüşt dini ile musiqi arasındakı el  , musiqinin sonrakı inkişaf merhelelerinde Zerdüşt kahinlerinin-muğların rolu g sterilmi dir.

[494] G ni   al  arasında mövcud olan musiqinin tedricen  slam dövründe saraylara k  irilmesi ve bu merhelede  lmi musiqinin daha da intişar tapması        arılmi dır.

[495] Diger ted  atı i lerden f rl  olaraq mu amların araşdırılmasında Azərbaycan Türklerinin yaşadığı eraziler ( ran,  rag, Türkiye, Azərbaycan, Za af aziya ve  ismen Orta Asiya r spublikaları) tedğıat oby ktine   vrilmi dir. Ted  atın bu sepkide aparılması Azərbaycan mu amlarının rəşional planda, her terefli şekilde   yrenilmesini te min  tmekle onun  on u  al ların medeniyyetine de te sir dairesini eyani şekilde göstermişdir.

[496] Mu amların esaslı suretde, her terefli tedğıat oby ktine   vrilmesi bu sahede atılan ilk te ebb s kimi  iyetlendirilmelidir. P rspektivde mu amların nezeri problemlerinin bir sıra cehetleri   susi olaraq araşdırılmalıdır. Bu me nada “Azərbaycan mu amlarının lad nezeriyyesi”, “Destgahların nezeri esasları”, “Azərbaycan mu amlarının  on u  al ların muğam en eneleri ile  ar ılıqlı tehlili”, “Muğam ifa ılı  en enelerinin muğam janrının formalaşmasına te siri”, “Mu amların  ohumlu  el  eleri ve sp sifik   susiyyetleri”, “Rediflerin tertibi ve destgahların te sir dairesi”, “Mu amların ve Professional a ı  yaradıcılığının  ar ılıqlı el  esi” ve ba  a mövzular p rspektivde      lmi hellini tapmalıdır. Artı  bu sahede bir sıra i ler görülmüş, lazımı  lmi senedler toplanmışdır. Mu amların b le g ni  sahede ted  atı onun p rspektiv inkişafını te min  tmekle yanaşı bu janrın g ni  imkanlarının ve te sir dairesini        artaca ına eminik.

[497] Yuqarıda g yd  dilen tarihi ve  lmi-nezeri senedlerin ilk defe  ze  ııharılması dünya musiqişünaslığ  lmi üçün böyük marağ doğuracağını nezere alsaq, bunu Azərbaycan musiqişünaslığ  lminin nailiyyeti kimi qiymetlendirmeliyik.

İSTİFADE OLUNAN EDEBİYYAT

1.01.Mərkəzi Dövlət Ədəbiyyat və İncəsənət Arxivi. (MDEİA)F., 291, siy.1, sax. vah.7.

1.02.MDEİA f. 291.siy.1.sax.vah., No:11.

1.03.MDEİA f.43 siy.2.sax.vah.No:167.

1.04.Mərkəzi Dövlət Səsyazma Arxivi (MDSA) Arxiv No:5395.

1.05.MDSA. Arxiv No:3035.

1.06.MDSA.Arxiv No:3854.

1.07.MDSA.Arxiv No:4570.

1.08.MDSA.Arxiv No:4566.

1.09.Azərbaycan respublikası E.A.'nın Arxitektura və İncəsənət İnstitutunun Arxivi inv. No:80.

1.10.Azərbaycan respublikası E.A.'nın Arxitektura və İncəsənət İnstitutunun Arxivi inv. No:75.

1.11.Azərbaycan respublikası E.A.'nın Arxitektura və İncəsənət İnstitutunun Arxivi inv. No:149.

1.12.Azərbaycan respublikası Elyazmalar İnstitutunun fondu. İnv No:B-5007/25967.

1.13.Azərbaycan respublikası E.A. kitabxanası. A-3897 IV. Cild. Risaleyi musiqi "İxvənüs Səfa".

1.14.Azərbaycan respublikası Elyazmalar İnstitutunun fondu.inv. FS-222.

1.15.Azərbaycan respublikası Elyazmalar İnstitutunun fondu.inv.B-5235/26479Ş.

1.16.B.Mənsurovun şəxsi arxivi.

1.17.R.İmraninin şəxsi arxivi.

2.AZƏRBAYCAN DİLİNDE OLAN EDEBİYYAT

- 2.01.**Abbasov İ., Azərbaycan Folkloru XIX. əsr Erməni Mənbələrində, Bakı:Elm, 1977, 154 s.
- 2.02.**Abdullayeva S.A., Azərbaycan Xalq Musiqi Alətləri, Bakı Az.Döv.Nəş. 1972, 36 s.
- 2.03.**Allahverdiyev M., Azərbaycan Xalq Teatrı Tarixi, Bakı:Maarif 1978-234 s.
- 2.04.**Azərbaycan Tarixi, 1.c. Bakı:Az.SSR. E.A.'nın nəşriyyatı, 1961,-448 s.
- 2.05.**Antonyan Q., Erməni və Azərbaycan Xalqlarının Edəbi Elaqəsi, Bakı:Azərnəşr, 1955-162.
- 2.06.**Araslı H., XVII-XVIII. əsr Azərbaycan Edəbiyyatı Tarixi, B.1956.
- 2.07.**Babayev E., Xalq Musiqisi və Ritm, Elm və Həyat. Jurn., Bakı, 1976, No:11, s.12-13.
- 2.08.**Babayev E., Ritmik Muğamlar, Elm və Həyat. Jurn., Bakı:1977, No:9, s.24-25.
- 2.09.**Bədəlbəyli E., Tar Üzərində Məhkəmə Münasibətilə, Kommunist qəzeti, 1929, II Yanvar.
- 2.10.**Bədəlbəyli E., Qurban Primov, B, 1955-50 s.
- 2.11.**Bədəlbəyli E., Musiqi Lüğəti, B, 1969-295 s.
- 2.12.**Bəstəkarın Xatirəsi (Tərtib edən-E. İsazadə), B, 1976-153 s.
- 2.13.**Beqdili Q., Şərq Edəbiyyatında “Xosrov və Şirin” Mövzusu, B, Elm, 1970-371 s.
- 2.14.**Vahabzadə B., Açıq Söhbət, B., Gənclik, 1977-174 s.
- 2.15.**Vahabzadə B., Seçilmiş Esərləri II. Cild, Bakı, 1975.
- 2.16.**Qabusnamə.B., Azərnəşr 1989-237 s.
- 2.17.**Qasimov Q., Orta Esrlərdə Azərbaycan Muğamatı, Elm və Həyat jurn., Bakı, 1974, No:II, s.26-27.

2.18.Qasımov Q., Q. Fizuli və Azərbaycan Musiqisi, İncəsənət Topplusu, Bakı:Azərnəşr, 1959, s.21-25.

2.19.Qafar Kəndli, a)Zərdüşt “Avesta” və Azərbaycan, (Zərdüştü Mənbələri Esasında), Az.SSR. E.A.’nın Xəbərləri Edəb. Dil və İncəs. 1979, No:1, s.37-48., b)Zərdüşt “Avesta” və Azərbaycan (Zərdüştü Mənbələrə Esasən) Az.SSR. E.A.’nın Xəbərləri, Edəb. Dil və İncəs. 1979, No:3, s.11-17.

2.20.Quliyev O., Azərbaycan Xalq Çalğı Alətləri Orkestri, B, Işıq, 1980-83 s.

2.21.Ebdülqasımov V., Azərbaycan Tarı, Bakı:İşıq, 1989, 101 s.

2.22.Elibəyzadə E., Avestanın Mə’nəvi Dünyası, Zərdüşt Sözüünün Qüdrəti, “Mədəniyyət” qəzeti, B, 1991, 23 Avqust.

2.23.Ekrəm Cəfər, Erusun Nəzəri Esasları və Azərbaycan Eruzu, B:1977.

2.24.Emirov F., Musiqi Düşüncələri, B:Azərbayc. Döv. Nəşr, 1971-141 s.

2.25.Emirov F., Musiqi Aləmində, B,Gənclik, 1983-258 s.

2.26.Efəndiyev A., Müdriklik Səlahiyyəti, B, Gənclik, 1976-191 s.

2.27.Erəb və Fars Sözləri Lüğəti, (Azərbaycan Klassik Edəbiyyatını oxumaq üçün), B:Yazıçı, 1985-1036 s.

2.28.Ejdər Fərzəli, Dədə Qorqud Yurdu, B:Az. Döv. Nəşriyyatı 1989-128 s.

2.29.Eli Tudə, Öz Gözlərimlə, B.Az. Döv. Nəşriyyatı 1986-162 s.

2.30.Zöhrabov R., Muğam, Bakı:Azərnəşr, 1991-218 s.

2.31.Zöhrabov R., Azərbaycan Zərbi Muğamlar, B.

2.32.Zöhrabov R., Çahargah Muğamı, “Edəbiyyat və İncəsənət” qəzeti, Bakı, 1971, 21 Avqust.

2.33.İmrani R., bakı Musiqi Məclisləri, B:Qobustan, 1984, No:2, s.13-16.

2.34.İmrani R., Nizami Gəncəvinin Edəbi Qəhrəmanları Tarixi Reallıqdırmı? Nizaminin Poetik, Fəlsəfi və Musiqi Dünyası, (Ümumrespublika Elmi-Pratik Konfransının Materialları, Bakı, Elm, 1991, s.5-11).

2.35.İsazadə E., Quliyev, X.Bəhram Mənsurov, B.İşıq, 1982-47 s.

- 2.36.**İsazadə E., Sovet Azərbaycanı Bəstəkarlarının Instrumental Yaradıcılığı, B.Az.SSR. E.A. '1,1961-144 s.
- 2.37.**İsmayılov M.S., Azərbaycan Xalq Musiqisinin Janrları, B:İşıq, 1984-100 s.
- 2.38.**İsmayılov M.S., Azərbaycan Xalq Musiqisinin Məqam və Muğam Nəzəriyyəsinə Dair Elmi Metodik Oçerklər, B:Elm, 1991-117 s.
- 2.39.**Masse A., İslam, Bakı, 1964.
- 2.40.**Məmmədov M., İncəsənət və Din, Bakı, 1972.
- 2.41.**Məmmədov A.S., Orta Esr Musiqi Nəzəriyyəçilərinin Bə'zi Risalələri, Azərb. Döv. Konservatoriyası, Elmi Esərlər Seriya XIII, No:1, B.1973, s.19-33.
- 2.42.**Məmmədov V., Orta Esr Azərbaycan Filosofları və Mütəfəkkirləri, B.Azərnəşr, 1986-64 s.
- 2.43.**Məmmədov V., Muğam, Söz, İfaçı, B:İşıq, 1981-143 s.
- 2.44.**Məmmədov N., Azərbaycan Muğamları, Azərbaycan Xalq Musiqisi (Oçerklər), B:Elm, 1981, s.86-119.
- 2.45.**Məmmədov T., Qobustan Qayaları, Edəbiyyat və İncəsənət Qəzeti, Bakı, 1989, 7 Aprel.
- 2.46.**Məmmədov R., Muğam-Sonata Qovşağı, B:İşıq, 1989, 128 s.
- 2.47.**Məmmədov Yenkiçəli, Səfiəddin Urməvi Haqqında Bildiklərimiz, Bakı:Qobustan, 1971, No:3, s.31-32.
- 2.48.**Məmmədəli Yenkiçəli, Nəsimi və Musiqi, Bakı:Qobustan, 1974, No:4, s.53-54.
- 2.49.**Məmmədəli Yenkiçəli, Erdəbil Abidələri, Bakı:Qobustan, 1974, No:1, s.20-24.
- 2.50.**Məmmədəli Yenkiçəli, Mahir Xəttat, Bakı:Qobustan, 1976, No:1, s.57-58.
- 2.51.**Məmmədova E. Bül-bül, B:Azərnəşr, 1964, 122 s.
- 2.52.**Müsəddiq M., Behcətülruh və Onun Müəllifi, Bakı:Qobustan, 1981, No:1, s.60-63.

2.53.Müsəddiq M., Qədim Azərbaycan Paytaxtı Təxti-Süleyman, Bakı:Qobustan, 1978, No:1, s.26-29.

2.54.Müsəddiq M., Mir Möhsun Nəvvab Qarabaği, “Vüzuh ül Erqam”, Bakı:Qobustan, 1976, No:3, s.48-52.

2.55.Müsəddiq M., Nadir İnci, Bakı:Qobustan, 1975, No:2, s.17-18.

2.56.Müsəddiq M., Klassik Musiqimizin Günəşi, Bakı:Qobustan, 1977, No:1, s.72-74.

2.57.Müsəddiq M., Suvərül Kəvakib, Bakı:Qobustan, 1979, No:1, s.14-16.

2.58.Nəfisi S., Azərbaycan Qəhrəmanı Babək Xürrəmdin, Bakı:Elm, 1990, 128 s.

2.59.Nizami Gəncəvi, İskəndərnamə, Bakı:Elm, 1983, 650 s.

2.60.Nizami Gəncəvi, Xosrov və Şirin, II. Nəşr, Bakı:Elm, 1962, 338 s.

2.61.Onullahi S., XVII. Esrdə “Şərqi Operası”, Qobustan No:53, B.1976.

2.62.Onullahi S., M.XIII-XVII. Esrlərdə Təbriz Şəhərinin Tarixi (Sosial-İqtisadi Tarix), bakı:Elm, 1982, 280 s.

2.63.Seyidov M., Azərbaycan Xalqının Soy Kökünü Düşünərkən, B:Yazıçı, 1989, 496 s.

2.64.Seyidov M., Qızıl Döyüşçünün Taleyi, B:Gənclik, 1984, 108 s.

2.65.Səfərli E., Yusifov X., Qədim və Orta Esrlər Azərbaycan Edəbiyyatı, B:Maarif, 1982, 386 s.

2.66.Səfərov Y., Qədim Azərbaycan: Nə Bilirik?, Bakı:Azərnəşr, 1989, 157 s.

2.67.Tarıverdiyeva G., Azərbaycan Mədəniyyəti Erməni Dövrü Mətbuatında, (1850-1920), B:Yazıçı, 1985, 223 s.

2.68.Tərbiyə Məmmədəli, Danişməndane Azərbaycan, B:1987, 434 s.

2.69.Fazili A., Azərbaycanın Qədim və İlk Orta Esrlər Tarixi İran tarixşünaslığında, (III-VII. Esrlər), B:Elm, 1984, 191 s.

2.70.Hacıbəyov Ü., Esərləri, II. Cild, B:Elm, 1965, 412 s.

2.71.Hacıbəyov Ü., Azərbaycan Xalq Musiqisinin Esasları, B:Yazıçı, 1985, 151 s.

2.72.Həsənov K., Qədim Azərbaycan Xalq Rəqsləri, B:İşıq, 1983, 60 s.

2.73.Şərifli M., X-IX. Esrin İkinci Yarısı, XI. Esrlərdə Azərbaycan Feodal Dövlətləri, B:Elm, 1978, 343 s.

2.74.Şuşinski F., Azərbaycan Xalq Musiqiçiləri, B:Azərnəşr, 1970, 363 s.

2.75.Şuşinski F., Cabbar Qaryağdı oğlu, B:Azərnəşr, 1964, 100 s.

2.76.Şuşinski F., Azərbaycan Musiqi Məclisləri, B:Azərbaycan Jurn., 1979, No:7, s.148-156.

2.77.Şükürov A., mağlar Kimdir? Qədim Dövr və Orta Esrlərdə Azərbaycanın Bədii Mədəniyyətinin Yaranması və İnkişafının Sosial Aspekti, Azərb. Respub. Xalq Təhsil Nazirliyi, Bakı 1990, s.5-10.

2.78.Şükürov A.M., Abdullazadə G.A., Zərdüşt haralıdır? Qədim Dövr və Orta Esrlərdə Azərbaycanın Bədii Mədəniyyətinin Yaranması və İnkişafının Sosial Aspekti, Azərb. Respub. Xalq Təhsil Nazirliyi, Bakı 1990, s.21-33.

2.79.Şəhriyar M.H., Esərləri (Azərb. Dilində Eski Elifba), Təbriz 1360, s.69.

2.80.Şəfizadə B., “Avesta”dan Qəbələyə Qədər, Qobustan, No:2, B 1991.

2.81.Şəfizadə B., Allahın Yüz Bir Adı, yaxud “Avesta” Hansı Dildə Yazılmışdır? Zəka, No:2, B. 1992.

3.RUS DİLİNDE OLAN EDEBİYYAT

3.01.Abasova E.G., Kasimov K., Oçerki o muzıkalnom iskusstve Sovetskogo Azerbaydjana, B. 1970, 175 s.

3.02.Abasova E.G., Uzeir Gadjibekov, B. 1975, 141 s.

3.03.Abasova E.G., Opera “Leyli i Medjnun” Uzeira Gadjibekova, B. 1960, 65 s.

3.04.Abasova E., Mamedov N., Hudojestvennaya i sotsialno-istoričeskaya funktsiya azerbaydjanskogo mugama i sohranenie ego traditsii, V. Kn: Professionalnaya muzıka ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.24-29.

3.05.Abasova E., Kurban Primov, M., 1963, 30 s.

- 3.06.**Abasova E., Tarist Bahram Mansurov, M., 1977, 48 s.
- 3.07.**Abbasov Dj., Mugam, V. Kn: Muzikalnaya entsiklopediya, t.Z.M., 1976, 717-720 s.
- 3.08.**Abasova E., Mamedov N., Mugam azerbaydjanskiy simfonizm, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorçestvo, Mej-respublikanskaya nauçno-teoritiçeskaya konfrenciya, Taşkent, 10-14 İyulya, 1975, İzdatelstvo Gafura Gulyama, 1978, 260 s.
- 3.09.**Abu-l-Faradj al İsfagani, Kniga pesen. (Per. s Arabskogo, A. Xalidova, B. Şidvar)-M., Nauka, 1980-671 s.
- 3.10.**Abdullaev R., Makomı i katta aşula, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent:Gili im. G. Gulyama, 1981, s.233-235.
- 3.11.**Abdullaev R., O nekotoryh osobennostah melodiki katta aşula, V. Sb: Problemy muzikalnoy nauki Uzbekistana, Taşkent:Fan., 1973, s.68-73.
- 3.12.**Abdullaev K., Muzikalnaya kultura Baktrii-Toharistana v pamyatnikah iskusstva (antiçnost i rannee srednevekovye), V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe, Doniş, 1990, s.219-221.
- 3.13.**Abdullaeva S.A., Sovremennie azerbaydjanskıe narodnie muzikalnie instrumentı, B. 1991, 130 s.
- 3.14.**Abdullaeva S.A., İstoriografiya Azerbaydjanskih narodnih muzikalnih instrumentov, B. 1991, 130 s.
- 3.15.**Abdullazade G., Filosofskaya suşnost muzikalnogo iskusstva, B. İşıq, 1985, 284 s.
- 3.16.**Abdulazade G., Mugam, B. Yazıçı, 1983, 39 s.
- 3.17.**Abdullazade G., Muzika, çelovek obşçestvo (V drevney i srednevekovoy kultura Vostoka i Zapada), B. Yazıçı, 1991, 244 s.

3.18.Abezgauz İ.V., Ob odnoy zakonomernosti azerbaydjanskoy muziki (refrennost), B. Sb: Uçenie zapiski AGK im. U.Gadjibekova, seriya 13, İstoriya i teoriya muziki, 1973, vip. I., s.3-18.

3.19.Agaeva S., Termin “mugam” v traktatah Abdulgadira Maragi (XIV-XV vv.)-V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe konferentsiya, Taşkent, izd. G.Gulyama, 1975, 260 s.

3.20.Agaeva S., İz istorii muzikalnoy kulturi Azerbaydjana (Abdulgadira Maragi),-V. Kn: Muzika narodov Azii i Afriki, vip. 3., M., Sov. Kom., 1980, 421 s.

3.21.Agaeva S., O muzikalnih janrah srednevekovogo Azerbaydjana, Materialı nauçnoy konfrentsii aspirantov AN AzSSR, B, 1976, s.325-331.

3.22.Agaeva S., Rol Abdulgadira Maragi v razvitii muzikalnoy nauki srednevekovogo Vostoka, -V. Sb: Aktualnie problemı izuçeniya muzikalnih kultur stran Azii i Afriki, Taşkent, fan., 1983, s.63-64.

3.23.Agaeva S., Teoriya mugama v trudah azerbaydjanskih uçenih-muzikantov XIII-XIV vekov, -V Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego i Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.204-208.

3.24.Alibakieva T., Uygurskiy mukam kak muzikalno-istoričeskiy fenomen, -V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Dušanbe, Doniș, 1990, s.239-241.

3.25.Alieva A.G., K voprosu izuçeniya azerbaydjanskih mugamov, -V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorçestvo, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.33-40.

3.26.Aliev A.G., O terminologii v mugamnih kompozitsiyah-dastgyah (na primere varianta dastgyah)-V. Sb: Problemı razvitiya arhitekturi i iskusstva v sovetskom Azerbaydjane, Baku, Nauka, 1981, s.93-101.

3.27.Aliev İ., O midiyskom obșçestve, -V. Sb: İzvestiya AN AzSSR, B., 1948, No:10.

3.28.Aliev İ., O nekotoryh voprosah drevneyșey istorii midiyskih plemen, -V. Sb: Trudi İnstituta istorii i filosofii Az.SSR, -B., 1954, t.5.

- 3.29.** Aliev İ., Oçerk istorii Atropatenı, B. Azərneşr, 1989, 160 s.
- 3.30.** Aliev İ., İstorii Midii, B., 1960.
- 3.31.** Aliev F.M., Azerbaydjan v XVIII v., v Sb: İstorıçeskaya geografiya Azerbaydjana, Baku, Elm, 1987, s.129-139.
- 3.32.** Alekseev E., O dvuh tomah “Turkmenskoy muzıki” i ee avtorah, -V jurnale “Sovetskaya muzıka”, 1973, No:10, s.29-37.
- 3.33.** Ahmedova M., Muzıkalnoe iskusstvo turkmenskogo naroda, -V jurn.,- Pamyatniki Turkmenistana, 1973, No:2, s.13-15.
- 3.34.** Aşurbeyli S.B., Gosudarstvo Şirvanşaxov, B., 1983.
- 3.35.** Azizova F., O vzaimosvyazi tadjıkskih i indiyских muzıkalnih traditsii (na primere makoma i ragi), -V Kn: Traditsii muzıkalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., -Sov. Komp., 1987, s.219-221.
- 3.36.** Azizova F.A., K voprosu ob istorıçeskoy vzaimosvyazi muzıkalnih traditsii İndi i Tadjikistana v drevnosti, -V Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Donış, 1989, s.153-157.
- 3.37.** Azizov İ., K istokam muzıkalno-instrumentalnoy vehi Borbada, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Donış, 1989, s.125-138.
- 3.38.** Azimova A.N., Voprosı sintaksisa Vostoçnoy monodii, Taşkent, Fan., 1989, 89 s.
- 3.39.** Alieva N., K voprosu polifoniçeskogo mnogogolosiya v azerbaydjanskom mugame, -V Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Donış, 1990, s.347-349.
- 3.40.** Alieva N., Muzıkalnaya ornamentika v stanovlenii mugamnogo tematizma, - V. Kn: Professionalnaya muzıka ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.111-113.
- 3.41.** Alieva N., K voprosu ob elementah mnogogolosiya v azerbaydjanskoy narodnoy muzıke, -V. Kn: İskusstvo Azerbaydjana-AN. Az.SSR, B., 1968, -vıp. 13, s.54-66.

3.42. Aliev F.M., Azerbaydjan v XVIII v.-B. Kn: İstoričeskaya geografiya Azerbaydjana, Baku: Nauka, 1987, s.129-139.

3.43. Akrem Djafar, Osobennosti azerbaydjanskoy poetičeskom liriki aruza (XXV Mejdunarodniy kongress vostokovedov, Dokladi delegatsii SSSR), M., NVL, 1960.

3.44. Ayni L., Bazmi vo vremena Hosrova Anuşirvana po dannim “Şahname”-V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i perednoy Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.120-121.

3.45. Al-Gazali A.H., Voskreşenie nauk o vere (Per. s Arabskogo issl. i komment, V.V.Naumkina), -M., Nauka, GRVL, 1980, 376 s.

3.46. Al-Hariri Abu Muxammed al Kasım, Makomı, Arabskie srednevekovie plutovskie novelli, -M., Nauka, GRVL, 1978, 220 s.

3.47. Ammar F., Arabskiy lad Rast i vopros ego razvitiya, -V. Sb: Učenje zapiski AGK im. Uz. Gadjibekova, Seriya 13, istoriya i teoriya muzıki, 1975, No:1, s.37-64.

3.48. Ammar F., Ladovie printsipi Arabskoy narodnoy muzıki, -M., Sov., -kompozitor, 1984, 181 s.

3.49. Asafyev B., Muzıkalnaya forma kak protsess. Kniga 2-aya, İntonatsiya, -M.: Muzgiz, 1947, 164 s.

3.50. Aristotel, Filosofskoe nasledie v 4-x t.t.2 (pod redaktsiey Mikeladze Z.M.)-M., Misl, 1978, 688 s.

3.51. Arabsko-russkiy slovar. (sostavil prof. Baranov X.K.), 2-oe izdanie, -M., GPS, 1958, 1186 s.

3.52. Aravin P., Zvukovaya sistema dombrovogo stroya (k probleme izučeniya), V. Sb: İskusstvo i inostrannie yazıki (Min. Iss. i sredn. -... obrazovaniya Kaz.SSR, -Alma Ata, 1964, s.30-35.

3.53. Aravin P., Kazahskie KYUİ v zapisi A.V.Zataeviça: Vospominaniya: pisma i dokumentı, -Alma Ata, Kazgoslitizdat, 1958, s.134-159.

3.54. Aravin P., Janrı kazahskoy instrumentalnoy muzıki, -Alma Ata, Jazuvşı, 1970, 72 s.

3.55.Aravin P., Velikiy kyuişi Dauletkere: jizn i tvorčestvo, -Alma Ata, Kazgosizdat, 1964, 79 s.

3.56.Aş-Şirazi, Jemçujina koronı-V. Kn: Muzıkalnaya estetika stran Vostoka, M., 1967.

3.57.Aktualnie problemı izuçeniya muzıkalnih kultur stran Azii i Afriki,Taşkent, Fan, 1988, 155 s.

3.58.Atayan R., Ob izuçenii mugamata v Armenii, -Vkn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorčestvo, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.20-32.

3.59.Artmanov M.N., İstoriya xazar, L., 1962.

3.60.Babaev E., Muzıkalnie i poetičeskie bahrı v tvorčestve azerbaydjanskih hanende, -V. Sb: tezisi, IV. Respublikanskoy nauçnoy konferentsii aspirantov vuzov Azerbaydjana, Baku, 1981, s.327.

3.61.Babaev E., Osnovı metroritmiki azerbaydjanskogo zerbi-mugama, -Vsb: İzvestiya AN Azerb.SSR., B., 1983, No:2, s.94-101.

3.62.Babaev E., Osobennosti ritmiki v irakskom makome, -V Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Donış, 1990, s.358-360.

3.63.Bagirova S., Problemı mugamnogo formoobrazovaniya: Avtoreferat diss. na soisk. uçen. step. kand. iskusstvovedeniya, Taşkent, 1984, 20 s.

3.64.Bagirova S., Nekotorie voprosı sovremennoy mugamnoy kulturu, V. Sb: İzvestiya AN Az.SSR seriya lit., yazıka i iskusstva, 1983, No:1, s.104-109.

3.65.Bagirova S., Nekotorie osobennosti protsessa formoobrazovaniya v mugame, -V Sb: İzvestiya AN.Az.SSR seriya lit., yazıki i iskusstva, 1979, No:4, s.113-119.

3.66.Bagirova S., O dramaturgii mugama, -V. Kn: Professialnaya muzıka ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.104-110.

3.67.Bagirova S., O xudojestvennom konseptsii mugama: k postonovke voprosa, -V. Sb: Problemı razvitiya arhitekturi i iskusstva v sovetskom Azerbaydjane, -B., nauka, 1981, s.123-130.

3.68.Badeula Daberi Nadjod. Borbad i traditsionnaya iranskaya muzika epohi sasanidov, -V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii, istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.55-56.

3.69.Bartold V.V., Soçineniya (V 9-ti Tomah, Red. koll., B.G.Gafurovi dr.), t.2, I.c., Obşçie raboti po istorii Sredney Azii, Raboti po istorii Kavkaza i Vostoçnoy Evropi, -M.:İzd. vost. liter., 1963-1020 s.

3.70.Bartold V.V., Soçineniya t.b. İstoriya islama i arabского halifata, -M.:İzd. vost. liter. 1963, 1020 s.

3.71.Baymuhamedova N., Alişer Navoi o muzike, -V. Kn: İstoriya i sovremennost: Problemi muzikalnoy kulturi narodov Uzbekistana, Turkmenistana i Tadjikistana, -M.:Muzika, 1972, s.376-386.

3.72.Belyayev V., Oçerki po istorii muziki narodov SSSR: v 2-x vip., -M.:Muzgiz , Vip. I.:1962, 330 s., Vip. 2: 1963, 340 s.

3.73.Belyayev V., Azerbaydjan i ego muzikalnie svyazi, -Rukopis GTSMK im. Glinki, 1938, 4l.

3.74.Belyayev V., Djami i voprosı tadjikского muzikovedeniya, -Vkn: Abdurahman Djami, -Duşanbe: İrfon, 1965, s.145-146.

3.75.Belyayev V., azerbaydjanskije mugamatı i zvukoryad tara.-Ruk., -GTSMK im. GLINKI, -M.:1935, 25 s.

3.76.Belyayev V., Arabskoe zavoevanie Sredney Azii (651-874 gg.) No:31 l., Arabskaya kultura i muzika i ih svyazi s uzbekskoy muzikoy, -Ruk., GTSMK im. GLINKI, b.m.b.d., 122 l.

3.77.Belyayev V., Vostok i İspaniya, Ruk., GTSMK im. Glinki, M.:1927, 5 l.

3.78.Belyayev V., K voprosu o proishojdenii vostoçnih ladov., Ruk., -GTSMK im. Glinki, b.m., 1930, 21s.

3.79.Belyayev V., O muzikalnom folklоре i drevney pismennosti, -M.:Sov. kompositor, 1971, 234s.

3.80.Belyayev V., Persidskie tesnifi, Vstupitelnaya statya k Sb.:M., -Sov. komp., 1964, s.3-20.

- 3.81.**Belyayev V., Rukovodstvo dlya obmera narodnih muzikalnih instrumentov, - M., Ogiz, 1931, 63 s.
- 3.82.**Belyayev V., Şaşmakom, Predislovie k notnomu sborniku, t.I.-M.:Sov. komp., 1950, s.23-26.
- 3.83.**Belyayev V., Muzikalnaya kultura Azerbaydjana, -M., 1955, 55s.
- 3.84.**Belyayev V., Uspenskiy V., Turkmenskaya muzika, -M.:Muz. Sektor, 1928, 377 s.
- 3.85.**Berzin İ., Puteşestviya v severnuyu Persiyu, Kazan, 1852, Pt.
- 3.86.**Bertels Ye.E., İzbrannie trudi: istoriya persidsko-tadjikskoy literaturı, M., 1960.
- 3.87.**Bertels Ye., Velikiy azerbaydjanskiy poet Nizami, -B., Azfan., 1940, 146s.
- 3.88.**Bois Meri, Zoroastriysı, Verovaniya i obryadı, M., 1987.
- 3.89.**Borbad, epoha i traditsii kulturı, Duşanbe:Donış, 1989, 326s.
- 3.90.**Biryukov S.N., İmprovizatsionnost v muzıke i ee stilevie tendentsii, Avtoreferat diss. kand. iskusstv. M. 1981, 24s.
- 3.91.**Biçurin N.Ya., Sobraniye svedenii o narodah, obitayuşçih v Sredney Azii v drevnie vremena, t.I, l. -M., 1950, t.Ş., l., M., 1953.
- 3.92.**Bosvort K.E., Musulmanskie dinastii, Spravoçnik po hronologii i geneologii (Per. c angliyskogo i prim. P.A.Gryazneviça), -M., Nauka, 1971, 324s.
- 3.93.**Braginskiy N.S., Problemi vostokovedeniya, Aktualnie voprosı vostoçnogo literaturovedeniya, -M., Nauka, 1974, 494s.
- 3.94.**Brutyan M., O bitovanii mugamata v Armenii, -V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorçestvo, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1978, 1978, s.139-149.
- 3.95.**Bretanitskiy L.S., Zodçestvo Azerbaydjana XII-XV vv. i ego mesto v arhitekture Perednego Vostoka, -M., Nauka, 1968, 558s.

3.96.Brentels B., Baktriyskaya bronza kak rannee indo-iranskoe iskusstvo, V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii; istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.129-130.

3.97.Buniyatov Z.M., Azerbaydjan v VII-IX vv., Baku, 1965.

3.98.Buniyatov Z.M., Gosudarstvo Atabekov Azerbaydjana (1136-1225), baku, Nauka, 1978, 270s.

3.99.Buniyatov Z.M., Etnopolitiçeskie rubeji Azerbaydjana v period pravleniya İldenizidov, -V. Kn: İstoriçeskaya geografiya Azerbaydjana, Baku, Nauka, 1987, s.93-97.

3.100.Velixanova N.M., İzmenenie istoriçeskoy geografii Azerbaydjana ve rezultate arabskogo zavoevaniya, V. Kn: İstoriçeskaya geografiya Azerbaydjana, Baku, Nauka, 1987, s.46-87.

3.101.Veimarn B.V., İskusstvo arabskih stran i İrana XV-XVII vv., -M., İskusstvo, 1974, 188s.

3.102.Veliçko V.L., Kavkaz, Russkoe delo i mejduplemennie voprosı, Baku, Nauka, 1990, 224s.

3.103.Veksler S., Muzikalno-istoriçeskoe nasledie uzbekskogo naroda: Makomı, V. Kn: Oçerki istorii muzikalnoy kulturi Uzbekistana, Taşkent:Ukituvçi, 1968 vıp. I, s.5-23, s.46-53.

3.104.Verner Baxman, Proishojdenie, drevnyaya istoriya i migratsiya lyutni, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.222-225.

3.105.Vinogradov V.S., Klassiçeskie traditsii iranskoy muziki, M.: Sov. komp., 1982, 183s.

3.106.Vinogradov V.S., Voprosı razvitiya muzikalnoy kulturi SSSR, M.: Sov. komp., 1961, 302s.

3.107.Vinogradov V.S., Uzeir Gadjibekov i azerbaydjanskaya muzika, M.: Muzgiz, 1938, 78s.

3.108.Vızgo T.S., Muzikalnie instrumenti Sredney Azii, İstoričeskie očerki, M.: Muzgiz, 1980, 190s.

3.109.Vızgo T.S., Instrumentalniy sostav Şaşmakoma i traditsii ansamlevogo ispolnitelstva na Srednem Vostoke, V. Kn: Makomı, mugamı i sovr. Kompoziterskoe tvorčestvo, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.60-70.

3.110.Vızgo T., Ob odnom estetičeskom printsipe srednevekovogo Vostoka, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.195-198.

3.111.Vızgo T., Raşidova D., O muzikalno-teoritičeskom nasledii narodov Sredney Azii, V. Sb: Obščestvennie nauki v Uzbekistane, 1962, No:3, s.58-63.

3.112.Vızgo T., Raşidova D., Muzikalno-teoritičeskoe nasledie velikih sredneaziatskih misliteley, V. Kn: Voprosı muzikalnoy kulturi Uzbekistana, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1969 vip. 2, s.162-163.

3.113.Vızgo T., Migratsiya muzikalnih instrumentov srednevostočnogo regiona na zapad v epohu rannego srednevekovya, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.59-67.

3.114.Voprosı muzikalno-ispolnitelskogo iskusstva, vip. 2, M.:Gosmuz-İzdat., 1958, 527s.

3.115.Galitskaya S., K probleme analiza vostočnoy monodii, V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.364-134.

3.116.Galitskaya S., O teori monodii, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.132-134.

3.117.Gafurov B.G., Tadjiki, Drevneyşaya, drevnyaya i srednevekovaya istoriya, M., Nauka, 1972, 664s.

3.118.Gafurov B.G., K 2500-letiyu İranskogo gosudarstva, V. Kn: İstoriya İranskogo gosudarstva i kulturi, M., 1971, s.5.

3.119.Gafurbekov T., Tvortsı monodiynih proizvedeniy v Sredney Azii, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.102-106.

3.120.Goibov G., Muzıka i tantsı narodov Sredney Azii do i posle arabskogo zavoevaniya, V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: İstoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, s.131-132.

3.121.Grantovskiy E.A., Rannyya istoriya iranskih plemen Peredney Azii, M., 1970.

3.122.Grantovskiy E.A., Dyakonov M., İstoriya Midi, “Sovetskoe vostokovedenie”, M., 1958, No:3.

3.123.Gruber R., Arabskaya muzıka, V. Kn: Vseobşçaya istoriya muzıki, c.I., 3-e izd. M., Muzıka, 1965, s.19-33.

3.124.Gruber R., İstoriya muzikalnoy kulturi t.I., S drevneyşih vremen do kontsa XVI veka, c.I., M., L.Gosmuzizdat, 1941, 595s.

3.125.Gryunebaum G.E., Osnovnie çerti arabo-musulmanskoy kulturi, V. Sb: stati raznih let, M., nauka, 1981, 226s.

3.126.Gerodot, istoriya v devyati tomah, Nauka, L., 1972, s.556.

3.127.Gulliev Ş., K voprosu o lokalnih osobennostyah v iskusstve bahşı, V. Sb: Tezisi dokladov nauçnoy konferentsii molodih uçenih, Aşgabad, 1978, s.20-21.

3.128.Gulliev Ş., Mahtumkuli i iskusstvo turkmenskih bahşı, V. Sb: Mahtumkuli i turkmenskoe iskusstvo, Aşgabad: Ilım, s.35-38.

3.129.Gumilev L.N., Tısayçiletie vokrug Kaspiya, B:Azerneşr, 1990, 312s.

3.130.Gumilev L.N., Drevnie tyurki, M., Nauka, 1967, 504s.

3.131.Gumilev L.N., Otkritie Hazarii, M., 1966.

3.132.Gureviç A.Ya., Kategorii srednevekovoy kulturi, M., İskusstvo, 1972, 318s.

3.133.Guseynli B., Formı i janrı vokalnoy i instrumentalnoy muzıki, V. Sb: Muzıka i jizn, Baku, 1961, s.12-19.

3.134.Guseynova N., Tonika v azerbaydjanskoy narodnoy melodi, V. Sb: O muzike: stati molodih muzikovedov, M., Sov. komp., 1980, s.221-247.

3.135.Giyasi Dj., Bayramov R., Domusulmanskije soorujeniya v g. Şiz i srednevekovaya arhitektura Azerbaydjana (voprosi traditsii i preemstvennosti), V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.255-256.

3.136.Dadabaev R.M., Arhitektura i iskusstvo epohi Borbada, V. Sb: Borbad, epoha i kulturnie traditsii, Duşanbe:Doniş, 1989, s.232-250.

3.137.Dandamaev M.A., İran pri pervih Aheminidah, M., 1963.

3.138.Dandamaev S., Naçalnie etapi iranskoy kulturi, V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.139-140.

3.139.Djalilov A., Etničeskaya i naučnaya sreda Borbada, V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.61-62.

3.140.Djami A., Traktat po muzike (Red. i komm. V.M.Belyayeva), T.:İzd.AN. Uz.SSR., 1960, 113s.

3.141.Djanizade T.M., Problemi mugamnoy improvizatsii, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im.G.Gulyama, 1981, s.184-194.

3.142.Djanizade T.M., Problema kanona v mugamnoy improvizatsii, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorčestvo, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.87-93.

3.143.Djanizade T.M., Mugam-improvizatsiya na lad., V. Kn: Sovremennie metodi issledovaniya v muzikovedenii, Trudi GMPİ im. Gnesinih, Vıp. XXXI-M.:1977, s.56-77.

3.144.Djanizade T.M., Teoriticheskie i esteticheskie problemi v zarubejnoy literatura po arabskoy i persidskoy klassičeskoy muzike (makam i dastgyah), V. Kn: Muzikalnie

kulturi stran Azii i Afriki, Muzika, Naučno-referativniy sbornik, İnformtsentr po problemam kulturi i iskusstva, Vıp. I.-M., 1979, s.6-12.

3.145.Djanizade T., Mnogourovnevaya realizatsiya hudojestvennogo kanona v ispolnitelskoy praktike azerbaydjanskih mugamov, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.106-112.

3.146.Djumaev A., Muzikalno-esteticheskie vzglyady Abu Ali ibn Şini, V. Kn: Muzika narodov Azii i Afriki, M., Sov. komp., 1984, Vıp. 4, s.161-178.

3.147.Djumaev A., Nekotorie čerti muzikalno-estetičnogo otrajeniya makomov v srednevekovye, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.199-203.

3.148.Djumaev A.B., Hudojestvennie traditsii Borbada v srednevekovom muzikalnom iskusstve Maverannahra i Horasana, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Doniş, 1989, s.139-152.

3.149.Doroşenko E.A., Zoroastriysı v İrane, M., 1982.

3.150.Dodhudoeva L., Obraz Borbada v miniatryurnoy jivopisi Blijnego i Srednego Vostoka, V. Kn: Borbad, epoha i traditsii, Duşanbe:Doniş, 1989, s.106-124.

3.151.Dodhudoeva L., Borbad i izobrazitelnaya traditsii srednevekovya (po materialam rukopisnih knig XIV-XVIII vv.), V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya v sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.63-64.

3.152.Dyakonov M.M., Očerki istorii drevnego İrana, M., 1961.

3.153.Dyakonov İ.M., İstoriya Midi, M.-L., 1956.

3.154.Dyakonov İ.M., İstoriya Midi ot drevnih vremen do kontsa IV v. do n.e. M.-L., 1956.

3.155.Eolyan İ.R., Očerki arabskoy muziki, M., Muzika, 1977, 190s.

3.156.Erndjakyan L., Vklad armyanskikh muzikantov v razvitie muzikalnoy kulturi Srednego Vostoka, V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.67-70.

3.157.Erndjakyan L., *İskusstvo mugamata v aspekte armyano-iranskih muzikalnih svyazey*: Avtorefrat diss. na soisk. učen. step. kand. iskusstvovedeniya, Taşkent, 1982, 20s.

3.158.Erndjakyan L., *Traditsionnie janrı monodii v aspekte armyano-iranskih muzikalnih svyazey*, V. Kn: *Traditsii muziklanıh kultur Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost*, M., Sov. komp., 1987, s.128-132.

3.159.Juzbasov K., *Protsess formirovaniya lada v kazahskoy melodike*, V. Sb: *İzvestiya AN Kaz.SSR, seriya filologičeskaya-Alma Ata*, 1978, No:2, s.26-36.

3.160.Zaruxova S., *Nekotorie ladointonatsionnie osobennosti turkmenskih kyuev v sbornike A.Zataeviça “500 kazahskih pesen i kyuev” (po materialam issledovaniya, V. Sb: İskusstvo i inostrannie yazıki, Min. vıssh. i sred. spets. Obrazovaniya Kaz.SSR., Alma Ata*, 1966, s.45-52.

3.161.Zaruhova S., *Forma i lad v kazahskoy dombrovoy muzıke (po materialam issledovaniya)*, V. Sb: *Muzikoznanie, Kaz.Gos. universitet im. Kirova, Alma Ata*, 1967, Vip. 3, s.27-33.

3.162.Zohidov N., *Borbad i drugie geroi iranskogo domusulmanskogo epičeskogo panteona v araboyazičnoy poezii VIII-IX vv.*, V. Sb: *Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost*, Duşanbe, Doniş, 1990, s.70-71.

3.163.Zohrabov R., *Azerbaydjanskıe tesnifi*, M., Sov. komp., 1983, 325s.

3.164.Zohrabov R., *Muzikalno-poetičeskoe soderjanie zerbi-mugama “Mansuriya”*, V. b: *İzvestiya AN Az.SSR*, 1979, No:1, s.128-142.

3.165.Zohrabov R., *Aruznıe metri v azerbaydjanskıh tesnifat*, V. Kn: *Problemi nauki*, M., Sov. komp., 1975 vip.3, s.455-466.

3.166.Zohrabov R., *Kompozitsionno-stilističeskie osobennosti zerbi-mugamov*, V. Kn: *professionalnaya muzıka ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost*, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.94-103.

3.167.Zemtsovskiy İ.İ., Predstavlenie o tselostnosti folklornogo janra kak obyekt rekonstruktsii i kak metod, V. Sb: Folklor i etnografiya. Problemy rekonstruktsii faktov traditsionnoy kultury (sbornik nauchnih trudov), Leningrad, Nauka, 1990, s.206-207.

3.168.Zemtsovskiy İ.İ., Problema mnogogolosiya v teorii monodii, V. Sb: ... hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.391-395.

3.169.İsazade A., Letopis muzikalnoy jizni Sovetskogo Azerbaydjana 1920-1925 gg., Baku, Nauka, 1965, 200s.

3.170.İsazade A., Letopis muzikalnoy jizni Sovetskogo Azerbaydjana 1926-1932 gg., Baku, Elm, 1982, 235s.

3.171.İbn-Xaukal, Kniga putey i tsarstva, Armeniya, Aran i Azerbaydjana (perevod AN Karaulova) SMOMPK, vip.XXXVIII., Tiflis, 1908.

3.172.İskusstvo Azerbaydjana (pod red.-M.A.Useynova) t.VI., Baku, AN Az.SSR, 1959, 321s.

3.173.İstoriya iranskogo gosudarstva i kultury, M., 1971.

3.174.İstoriya tadjikskogo naroda t.I, s drevneyşih vremen do V v.n.e. Pod redak. B.G.Gafurova i B.A.Litvinskogo, M., 1963.

3.175.İskusstvo Drevnego Vostoka, M., 1968.

3.176.İstoriya Uzbekskoy SSR.t.I, S drevneyşih vremen do ser. XIX v., Taşkent, Fan., 1967, 772s.

3.177.İstoriya stran zarubejnoj Azii i v srednie veka, M., 1970.

3.178.İslam v istorii narodov Vostoka, V. Sb., statey, M., Nauka, GRVL, 1981, 195s.

3.179.İstoriya uzbekskoy muziki, Uçebnoe posobie, (sost. İ red., T.E.Solomonova), M., Muzika, 1979, 200s.

3.180.İvanov M.S., Oçerk istorii İrana, M., Gosizdat, Politıçeskaya literatura, 1952, 467s.

3.181.İstoriya Midi, M., 1956.

- 3.182.**İstoriya drevney Mira, 1936, I. t.
- 3.183.**İmrani R.G., Znaçenie tvorçestvo Nizami Gyandjevi v izučenii muzikalnoy kulturi v epohu srednevekovogo Vostoka, V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: İstoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.271-272.
- 3.184.**İmrani R.G., İstoriçeskie korni azerbaydjanskih mugamov, V. Sb: Sotsialnie aspektı formirovaniya i razvitiya drevney i srednevekovoy hudojestvennoy kulturi Azerbaydjana, Materialı resp. nauç. Konferentsii, Baku, 1990, s.71-75.
- 3.185.**İmrani R.G., Metodıçeskie rekomendatsii k izučeniyu azerbaydjanskogo zerbi-mugama Eyratı, baku, 1987, 24s.
- 3.186.**Karomatov F.M., Makamat v usloviyah sovremennosti, V. Kn: Professionalnaya muzıka ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.8-15.
- 3.187.**Karomatov F.M., Osnovnie zadaçi izučeniya makomov i mugamov v respublikah Sovetskogo Vostoka, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorçestvo, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.8-19.
- 3.188.**Karomatov F.M., Elsner Yu., Makam i makom, V. Kn: Muzıka narodov Azii i Afriki, M., Sov. komp., 1984, vip.4, s.88-135.
- 3.189.**Karomatov F.M., Uzbekskaya instrumentalnaya muzıka (nasledie), Taşkent, İzd.-vo lit. i iskusstva., 1972, 360s.
- 3.190.**Kasimov K., Oçerki iz istorii muzikalnoy kulturi Azerbaydjana XPv, V. Kn: İskusstvo Azerbaydjana pod red. U.Gadjibekova t.2, AN Az.SSR, 1949, s.5-63.
- 3.191.**Kasimov K., Muzikalnaya kultura Azerbaydjana XVI-XVII vv. V. Kn: İskusstvo Azerbaydjana t.8, 1962, AN Az.SSR, s.5-28.
- 3.192.**Kasimov K., Maragi, V. Kn: Muzikalnaya entsiklopediya, M., Sov. Entsiklopediya, 1976, t.3, s.437.
- 3.193.**Kasimov K., O rannih notnih zapisyah narodnih pesen, V. Sb: Doklady AN Az.SSR, Baku:AN, Az.SSR, 1959, t.XV., No:10, s.983-985.

3.194.Kasimov K., Ob odnom muzikalnom traktate srednevekovya, V. Sb: Dokladi AN, Az.SSR, Baku, 1957, t.XIII., No:1, s.97-101.

3.195.Kasumova S.Yu., Yujniy Azerbaydjan v III-VII vv., Baku:Elm, 1983, s.165.

3.196.Kanadpev İ.K., Oçerki zakavkazskoy jizni, Otdelnie glavi, Baku, Glav. Redaktsiya ASX, 1990, 122s.

3.197.Kavkazskiy vestnik, Jur.1900, N:10.

3.198.Kafarova Z., Mugam v operah U.Gadjibekova, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.271-273.

3.199.Kerimova T., Opit issledovaniya drevneyshih plastov azerbaydjanskogo folklora, V. Sb: Uçenie zapiski AGK im. U.Gadjibekova, B., 1977, No:1, s.3-15.

3.200.Kumiko Kondo, İssledovanie obraza Borbada (po motivam “Şahname”),V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.72.

3.201.Kurt Zaks, Muzaikalnaya kultura Vavilona i Assurii, V. Kn: Muzikalnaya kultura drevnego mira, -L., Muzgiz, 1938, 103s.

3.202.Kurbanmamedov A., Estetiçeskie predstavlenie drevneiranskih ... Aveste, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Doniş, 1990, s.251-261.

3.203.Kakulyanskaya N., Ladintonatsionniy protsess v vokalnih çastyah Şaşmakoma, V. Sb: Problemi teoritiçeskogo muzikoznaniya v Uzbekistane, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1976, s.15-30.

3.204.Kakulyanskaya N., O modulyatsii v uzbekskoy professionalnoy muzike ustnoy traditsii, V. Sb: Teoritiçeskie problemi uzbekskoy muziki, Taşkent:Taş.GU.im. V.İ.Lenina, 1976, s.10-12.

3.205.Kakulyanskaya N.,K voprosu ob intonatsionnih svyazah v vokalnoy çasti makoma “Navo”, V. Kn: Problemi muzikalnoy nauki Uzbekistana, Taşkent:Fan., 1973, s.36-43.

3.206.Kakulyanskaya N.P., Ob osobennostyah melodiki, lada i formi v Şaşmakome Avtoref. diss. kand. iskusstvovedeniay, M., 1969, 26s.

3.207.Kakulyanskaya N., K voprosu o sootnošenii poetičeskogo i muzıkalnogo teksta v vokalnih razdelah Şaşmakoma, V. Kn: Voprosı istorii i teori uzbekskoy muzıki, Taşkent, 1976, s.212-221.

3.208.Koval L., Ob intonirovanii stupeni lada v uzbekskoy instrumentalnoy muzıke, V. Sb: teoritičeskie problemı uzbekskoy muzıki, Taşkent: Taş.GU im. V.İ.Lenina, 1976, s.58-62.

3.209.Koval L., İntonirovanie uzbekskoy traditsionnih instrumentalnoy muzıki: Avtoref. diss. na soisk. učen. step. kand. iskusstvovedeniya, Taşkent, 1983, 20s.

3.210.Klıçeva N., Hakimov N., Tantsevalnaya kultura tadjikov (genezisi evolyutsiya), V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.221-224.

3.211.Konrad N.İ., Zapad i Vostok, Stati, M., nauka, GRVL, 1966, 518s.

3.212.Kolesnikov A.İ., Zavoevanie İrana arabami, M., 1982.

3.213.Krımskiy A.E., İstoriya arabov i arabskoy literaturı svetskoy i duhovnoy, Vip. XV, c.1-3 (Trudı po vostokovedeniyu izd. Lazarevskim institutom vostočnih yazıkov, vip.15), M., 1911-1913.

3.214.Krımskiy A.E., İstoriya Persii, ee literaturı i dervişskoy teosofii. Trudı po vostokovedeniyu, izdavaemie Lazarevskim institutom vostočnih yazıkov, t.3, vip.XVI, N:1, Tipografiya Nirenberga, M., 1915, 288s.

3.215.Kuşnarev H., K voprosu o zakavkazskih mugamah, V. Kn: H.Kuşnarev, Stati, vospominaniya, materialı, -M.-L.: Muzıka, 1967, s.125-129.

3.216.Kuşnarev H., Voprosı istorii i teorii armyanskoy monodičeskoy muzıki, -L., Gosmuzizdat, 1958, 626s.

3.217.Literatura azerbaydjanskih tatarov, Tiflis, 1903.

3.218.Lukonin V.G., Kultura sasanidskogo İrana, M., 1969.

3.219.Lukonin V.G., İskusstvo Drevnego İrana, M., İskusstvo, 1977, 232s.

3.220.Lukonin V.G., Sokrovişa iskusstva Drevnego İrana, Kavkaza, Sredney Azii, L., 1971.

- 3.221.**Malov S.E., Eniseyskaya pismennost tyurkov, M.-L., 1952.
- 3.222.**Malkeeva A., O muzikalnih svyazah narodov Sredney Azii szarubejnimi stranami Vostoka, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.217-229.
- 3.223.**Mamedov A., Nekotorie traktaty srednevekovih muzikantov-teoretikov, V. Sb: Uçenie zapiski Azgoskonservatoriya im. Uz.gadjibekova, seriya 13, Baku, 1973, N:1, s.19-33.
- 3.224.**Maltsev Yu.S., Materialı k istorii sasanidskogo İrana perioda pravleniya Hosrova II Parviza (590-628gg.), V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Doniş, 1989, s.207-217.
- 3.225.**Mamednazarov M., Proishojdenie i razvitie nekotornih arhitekturnih form v rannesrednevekovom zodçestve İrana i Sredney Azii, V. Kn: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Doniş, 1989, s.309-322.
- 3.226.**Mamedov N., Janrovie osobennosti azerbaydjanskogo mugama, V. Sb: Materialı nauçnoy konferentsii İnstituta arhitekturi i iskusstva AN Az.SSR (Muzikalnaya kultura Azerbaydjana v proşlom), Baku, Elm, 1974, s.20-25.
- 3.227.**Mamedov N., Osobennosti mugama kak janra, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorçestvo, Taşkent, GİLİ im. Gulyama, 1978, s.121-127.
- 3.228.**Mamedova R., Mugam, Koleydoskop, Baku:Grandjlik, 1980, s.6-15.
- 3.229.**Mamedova R., Nekotorie soobrajeniya o hudojestvennix printsipah mugama, V. Sb: İzvestiya An Az.SSR, seriya lit., yazıka i iskusstva, Baku, 1982, N:1, s.77-81.
- 3.230.**Mamedova R., Ob odnoy probleme mugamnogo printsipa mişleniya, V. Sb: Doklady AN Az.SSR, Baku, Elm, 1977, No:10, s.60-63.
- 3.231.**Mamedova R., Muzikalno-estetiçeskie osobennosti azerbaydjanskih mugamov, Baku, Znanie, 1987, 51s.
- 3.232.**Mamedov A., Problemy vzaimosvyazi azerbaydjanskoy poezii s muzıkoy, Avtoref. diss. dokt. filologiçeskix nauk, Baku, 1972, 73s.

3.233.Mamedova F., Političeskaya istoriya i istoričeskaya geografiya Kavkazskoy Albanii, Baku, 1986.

3.234.Mamedova A., Byul-byul, Baku, Azernaşr, 1964, 121s.

3.235.Matyakubov O., Ladovaya osnova i tsikličnost makomov, V. Kn: Voprosi istorii i teori uzbekskoy sovetskoy muziki, Taşkent, Fan, 1976, s.193-202.

3.236.Matyakubov O., Lokalnie osobannosti horezmskih makomov, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe iskusstvo, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.110-120.

3.237.Matyakubov O., Horezmskie makomı, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.68-72.

3.238.Matyakubov O., Horezmskie makomı, V. Kn: Problemi muzikalnoy nauki Uzbekistana, Taşkent:Fan, 1973, s.56-67.

3.239.Matyakubov O., Ritmičeskie i ladovie osobennosti horezmskih makomov, V. Kn: Muzika narodov Azii i Afriki, M., Sov. kompoz., 1984, Vip.4, s.136-148.

3.240.Matyakubov O., Nekotore osobennosti stroeniya instrumentalnogo razdela horezmskih makomov, Vkn: Muzikalnoe iskusstvo, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.110-120.

3.241.Matyakubov O., Voprosı ladovoy osnovı makomov v srednevekovoy teori muziki, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. kompozitor, 1987, s.13-135.

3.242.Mazel L.A., O melodi, M., Muzgiz, 1952, 300s.

3.243.Masse A., İslam, B, 1964.

3.244.Mets A., Musulmanskiy renessans, M., Nauka, 1966, 457s.

3.245.Meşkeris V., Geografičeskie faktori v istorii drevney sredneaziatskoy muzikalnoy kulturi, poluçivşey rastsvet v epohu Borbada (seredina I tysyaçletiya do n.e.-VIII v.n.e.)-V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.75-78.

3.246.Muzikalnaya kultura drevnego mira (pod redaktsiy i s vstupit. Statyey G.İ.Grubera, -L., Muzgiz, 1938-258s.

3.247.Muzikalnaya estetika stran Vostoka (obšč. red. i vstup. Statya V.P.Şestakova), M., Muzika, 1967, 414s.

3.248.Muzikalnaya kultura narodov, Traditsii i sovremennost, M., Sov. komp., 1973, 374s.

3.249.Muzikalno-teatralny sovremennik, Jur., 1901, N:38.

3.250.Mustafaev R., Kommentarii po knige A.Bakihanova “Azerbaydjanskie ritmiçeskie mugami”, B., 1968.

3.251.Muhammadiev Ş., “Ma’asir-i Rahimi” kak istoçnik po muzikalnoy kulture XVI-XVII vv., V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.167.

3.252.Mullokanov D., O nekotoryh osobennostyah i vidah uzbekskogo natsionalnogo peniya, V. Kn: Narodnie muzikanty Uzbekistana, Taşkent, GİXL, 1959, kn:1, s.19-23.

3.253.Musulmankulov R., Obraz Borbada v tadjiko-persidskoy klassiçeskoy epiçeskoy poezii, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Doniş, 1989, s.85-98.

3.254.Minorskiy V.F., İstoriya Şirvana i Derbenta X-XI vv. M., 1963.

3.255.Mihaelides N., Muzikalnaya kultura Blijnego Srednego Vostoka kak nositel odnogo iz vajneyşih elementov, formiruyuşçih melodiya klassiçeskoy evropeyskoy muziki, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.145-160.

3.256.Mihaylov Dj., O nekotoryh tendentsiyah v traditsionnom muzikalnom iskusstve stran Blijnego, Srednego Vostoka i Yujnoy Azii, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.91-96.

3.257.Nazarov A., Borbad i drevnearabskoe muzikalno-poeticheskoe iskusstvo, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.81-85.

3.258.Nazarov A., Nekotorie aspektı muzikalnoy praktiki epohi İbn Sinı v “Knige pesen” Abdul-Faradj al-İsfagani, V. Sb: Obşcestvennie nauki v Uzbekistane, 1980, N:8-9, s.36-43.

3.259.Negmatov N., K istorii muzikalnogo iskusstva tadjikov v IX-X vv., V. Sb: Soobşçeniya Gosudarstvennogo obyedinennogo respublikanskogo muzeya, Duşanbe, 1966, Vip.4, s.141-149.

3.260.Negmatov N.N., Maltsev Yu.S., Borbad-osnovopolojnik persidsko-tadjikskoy klassičeskoy muzikalnoy kulturi, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe, Doniř, 1989, s.9-25.

3.261.Negmatov N., Epoha Borbada, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.85-87.

3.262.Negmati, Prazdnik Novruz v epohu Borbada, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe, Doniş, 1989, s.296-302.

3.263.Nizami A., Nasledie Borbada i Tadjikskaya klassičeskaya muzika, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniř, 1990, s.87-89.

3.264.Nizami Gyandjevi, Hosrov i şirin, Baku:Elm, 1985, 440s.

3.265.Nizami, Sbornik statey, Vtoroy sbornik, Baku:Azerneşr, s.203.

3.266.Piriev V.Z., Ob istoričeskoy geografii Azerbaydjana XIII-naçala XV vv. v sb. İstoričeskaya geografiya Azerbaydjana, Baku, Elm, 1987, s.98-109.

3.267.Petruşevskiy İ.P., Gosudarstvo Azerbaydjana v XV v. SSİA, Baku, 1949.

3.268.Petruşevskiy İ.P., Oçerki po istorii feodalnih otnoşeniy Azerbaydjana i Armenii v XVI-naçalo XIX vv.-L., 1949.

3.269.Persidsko-russkiy slovar, M., Russkiy yazık, 1983, I.t., 800s., II.t., 864s.

3.270.Plahov Yu.N., K voprosu ob izuçenii makomov, V. Kn: Teoritiçeskie problemi uzbekskoy muziki, Taşkent: TaşGU im. V.İ.Lenina, 1976, s.3-9.

3.271.Plahov Yu.N., O ratsionalnom v vostochnoy professionalnoy monodii ustnoy traditsii, V. Kn: Makomi, mugami i sovremennoe kompozitorskoe tvorčestvo, Taškent, GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.94-109.

3.272.Plahov Yu.N., O dvuh printsiplah formoobrazovaniya v instrumentalnih častyah Şaşmakoma, V. Kn: Problemi muzikalnoy nauki Uzbekistana, Taškent:Fan., 1973, s.44-45.

3.273.Plahov Yu.N., Hudojestvenniy kanon i ego prelomlenie v uzbekskoy professionalnoy monodii, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taškent:GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.175-183.

3.274.Plahov Yu., Ob otnošenii kanona i improvizatsii v vostochnoy professionalnoy monodii, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost Dušanbe:Doniș, 1990, s.432.

3.275.Pyanikov İ., Antiçnie izvestiya o muzike i tantsah baktriitsev, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Dušanbe:Doniș, 1990, s.176-178.

3.276.Problemi muzikalnogo folklora narodov SSSR., M., Muzika, 1973, 394s.

3.277.Radjabov A., K istokam professionalnoy muzikalnoy jizni narodov Srednego Vostoka (na osnovanii svedeniy iz istočnikov IV-VI vv.), V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.236-240.

3.278.Radjabov A., İbn Zeili i tadjikskaya muzikalnaya misl X-XI vv. V. Sb: Materiali respublikanskoy konferentsii, posvyaščennoy 60-letiyu obrazovaniya Tadjikskoy SSR, Dušanbe:Doniș, 1976, s.33-35.

3.279.Radjabov A., Muzikalnie iskusstvo v epohu Sasanidov (IV-VII vv.), V. Kn: İskusstvo Tadjikskogo naroda, Dušanbe:Doniș, 1979, Vıp.4, s.188-208.

3.280.Radjabov A., Ob istokah i razvitii muzikalnoy misli iranskih narodov epohi Borbada, V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Dušanbe:Doniș, 1990, s.94-96.

3.281.Radjabov A., Borbad i ego vklad v tadjiksko-persidskuyu muzikalnuyu kulturu, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Dušanbe:Doniș, 1989, s.41-76.

3.282.Radjabov A., İz istorii razvitiya tadjiksoy muzikalnoy kulturi V-VII vv., Avtoreferat diss. na soisk. učenoy stepeni kand. istoriç. Nauk., Dušanbe, 1982, 23s.

3.283.Radjabov A., Rannie svedeniya o tsikliçeskih muzikalnih proizvedeniyah v tadjikskih istoçnikah, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorçestvo, Tașkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.41-46.

3.284.Radjabov A., Nekotorie svedeniya o persidsko-tadjikskom muzikalnom iskusstve epohi arabskogo halifata, V. Sb: İzvestiya AN Tadj.SSR, otdelenie obșçestvennih nauk, 1975, N:2 (80), s.29-34.

3.285.Radjabov A., İbn Sina i razvitie muzikalno-teoritiçeskoy misli v X-XI vv., V. Sb: Materialı respublikanskoy konferentsii molodih učenih, Dušanbe:Doniș, 1977, s.37-38.

3.286.Radjabov A., Unikálnih istoçnik muzikalnoy kulturi narodov Vostoka, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Tașkent, GİLİ im. Gulyama, 1981, s.213-216.

3.287.Radjabov A., K istorii tadjikskoy muzikalnoy kulturi v IX-X bb., V. Sb: Abu Ali İbn Sina i ego epoha, Dušanbe:Doniș, 1980, s.127-136.

3.288.Radjabov İ., K voprosu o notnoy pism nnosti na Vostoke, Obșçestvennie nauki v Uzbekistane, 1962, N:10, s.32-58.

3.289.Radjabov İ., O muzıke Samarkanda, V. Kn: İz istorii iskusstva velikogo goroda, Tașkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1972, s.298-316.

3.290.Rașidova D., Nadjmiddin Kavkabi Buhori, V. Kn: İstoriya i sovremennost, Problemi muzikalnoy kulturi narodov Uzbekistana, Turkmenii i Tadjikistana, -M., Muzıka, 1972, s.365-375.

3.291.Rașidova D., Svedeniya o makomah i muzikalnoy jizni traktatah Dervișa Ali çangi, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Tașkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.209-212.

3.292.Raşidova D., Traktovka termina “makom” v muzikalno-teoritičeskikh trudah sredneaziatskikh učenih, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorčestvo, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.47-58.

3.293.Rahmani A.A., Azerbaydjan: granitsı i administrativnoe delenie v Kontse XVI-XVII vv., V. Sb: İstoričeskaya geografiya Azerbaydjana, Baku, Elm, 1987, s.120-128.

3.294.Robinson B., Muzıka pri Sefevidskom dvore, “Şahname” şaha Tahmaspah, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.179-182.

3.295.Russkaya muzikalnaya literatura, L., 1972, II t.

3.296.Sagadeev A.V., İz istorii estetičeskoy mısli narodov Blijnego i Srednego Vostoka, Avtoref. diss. kand. filosof. nauk. M., 1964, s.16.

3.297.Sadıkova V.N., Problemi formoobrazovaniya v azerbaydjanskikh instrumentalnih mugamnih improvizatsiyah, Avtoref. diss. kand. iskustvovedeniya, L., 1981, 24s.

3.298.Sadikov R., Muzikalnaya kultura drevnego Horezma, M., Nauka, 1970, 138s.

3.299.Sasan Sipanta, Epoha Borbada, ego proizvedeniya i osobennosti muziki, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.65-67.

3.300.Sarkorov N., Obraz v “Şahname” Abdulkosima Firdousi, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.98-101.

3.301.Sohab Salim Musa, Muzikalnoe iskusstvo Livana, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.202-207.

3.302.Sposobin İ.V., Muzikalnaya forma, M., Muzıka, 1972, 400s.

3.303.Safarova Z., Traktat Mir Moxsuna Navvaba “Vuzuhul-argam”, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.124-128.

3.304.Sokolov S.N., Avestiyskiy yazık, M., 1961.

3.305.Semenov A.A., K istorii uzbekskoy klassičeskoy muziki, V. Kn: Literatura i iskusstvo Uzbekistana, V. Kn:3, 1938, s.120-129.

3.306.Semenov A.A., Sredneaziatskiy traktat po muzike Dervişa Ali (XVII v.), Taşkent:Tipografiya, N:1, 1946, 87s.

3.307.Seidova S., Muzika v drevnih obryadah Azerbaydjana (na materiale traurnih pesnopeniy), Avtoreferat diss. na soisk. učen. step. kand. iskusstvovedeniya, Tbilisi, 1981, 20s.

3.308.Solovyev V.S., K voprosu o kulturnih svyazah Sredney Azii i İrana v rannem srednevekovye, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe, Doniş, s.303-308.

3.309.Subanaliev S., Ob odnoy paraleli, nablyudaemoy v Kirgizskom kyui i v insrumentalnih razdelah makomov (mugamov, mukamov), V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 198, s.192-196.

3.310.Sufiev Ş., K voprosu ob istokah janra saki-name v persoyazičnoy literature, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşabe:Doniş, 1990, s.192-195.

3.311.Struve, Rodina Zoroastrizma, Sovetskoe Vostokovedenie, İz-vo AN SSSR, L., 1948, s.5-34.

3.312.Struve V.V., İstoriya drevnego Vostoka, M., 1934.

3.313.Tagmizyan N., Voprosi istorii i teori muziki ustnoy traditsii Vostoka v sovremennoy muzikalnoy nauke, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.17-26.

3.314.Tagmizyan N., Muzikalnaya kultura Armenii i ee svyazi s Vostokom, V. Kn: Muzika narodov Azii i Afriki, M., Sov. komp., vip.5, s.53-100.

3.315. Tagmizyan N., Ob armyano-persidsko-tadjikskih muzikalnih vzaimosvyazah v drevnosti, V. Sb: Borbad, epoha i kulturnie traditsii, Dušanbe:Doniş, 1989, s.158-165.

3.316. Tagmizyan N., Sistema tipovih popevok v muzike Blijnego Vostoka (pervaya polovina XVIII v.), V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.164-174.

3.317. Tagmizyan N., Ob izučenii metodov improvizatsii v professionalnom muzikalnom iskusstve ustnoy traditsii Vostoka, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorçestvo, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.71-86.

3.318. Tamburist Arutin, Rukovodstvo po vostočnoy muzike, (Per. s Turetskogo i komm. N.K.Tagmizyana), Yerevan:AN Arm.SSR, 1968, 169s.

3.319. Tadjikova Z., İzüçenie i sohranenie traditsionnoy tadjikskoy muziki, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.65-67.

3.320. Tahalov S., Zapis ornamentiki uzbekskoy monodii, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodo Blijnego i Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.236-240.

3.321. Tleubaeva A., Sootnoşenie ritmiki poetičeskogo teksta s melodye, V. Sb: İskusstvo i inostrannie yazıki, Min. vişş. i sred. spets. Obrazovaniya Kaz.SSR, Alma Ata, 1966, Vip.2, s.84-90.

3.322. Tiftikidi N., Osobennosti ritmičeskoy organizatsii v muzike kazahskih kyuev, V. Sb: Muzıkovedenie, Kaz. Gos. un-tet im. Kirova, Alma Ata, 1967, Vip3, s.37-45.

3.324. Tolstov S.P., Po sledam drevi horezmiyskoy tsivilizatsii, M., 1948.

3.325. Trever K.V., Oçerki po istorii i kulture Kavkazskoy Albanii, M., -L., 1959.

3.326. Turaev S.A., İstoriya Drevnego Vostoka, II L., 1935.

3.327. Tuma H.H., Makam-improvizatsionnaya forma, V. Kn: Muzika Azii i Afriki, Vip.3 M., Sov. komp., 1980, s.415-421.

3.328.Tuma H.H., Ob arabskoy muzike, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur Narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. kompozitor, 1987, s.141-146.

3.329.Tuma H.H., Vvedenie v arabskuyu muziku, V. Kn: Muzika narodov Azii i Afriki, M., Sov. komp., vip.4, s.284-301.

3.330.Uspenskiy V.A., Klassičeskaya muzika uzbekov, (k materialam po issledovaniyu klassičeskikh muzikalnih poem-makomov), Ruk. GTSMMK im. Glinki, Taškent, 1927, 314s.

3.331.Uspenskiy V., Belyayev V., Turkmenskaya muzika, Aħşabad, Vtoroe izdanie, Turkmenistan, 1972, 468s.

3.332.Ulmasov F.A., O nekotoryh sovremennyh aspektah teori tadžikskoy traditsionnoy muziki, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Doniř, 1989, s.177-206.

3.333.Frai R., Nasledie Īrana (seriya kultura narodov Vostoka), M., nauka, GRVL., 1972, 468s.

3.334.Felman V., Ottomansko-tureskie istočniki iranskoy muziki XVI-XVII vv., V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniř, 1990, s.306-308.

3.335.Hadizade F., Glava o muzike “Mafotih-ul-ulum” Ībn Yusufa Kotiba Horazmi kak istočnik izučeniya muzikalnoy teori i praktiki rannego srednevekovya, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniř, 1990, s.197-199.

3.336.Hadi-zade F., Sufiyskoe tolkovanie muziki v makomah Hamiddina Balhi, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.199-200.

3.337.Hakimov N., Vklad iranskih narodov v razvitie mirovoy tsivilizatsii, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.20(0)-204.

3.338.Hazratkulov M., İntellektualnie traditsii epohi Borbada, V. Sb: Borbad, epoha i kulturnie traditsii, Duşanbe:Doniş, 1989, s.262-274.

3.339.Hanikov N., zapiski po etnografii Persii, M., Nauka, 1977, 150s.

3.340.Hasanova Z., Abulkasim Firdousi o Borbade, Borbad, epoha i kulturnie traditsii, Duşanbe:Doniş, 1989, s.99-105.

3.341.Hasanova Z., Obraz Borbada v poemah “Şahname” Firdousi i “Hosrov i Şirin” Nizami, V. Sb: Borbad i hud. Traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.104-106.

3.342.Haşimov A., Dvenadtsat uygurskih mukamov, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.75-78.

3.343.Haşimov A., Lokalnie raznovidnosti dvenadtsati uygurskih mukamov, V. Kn: Muzika narodov Azii i Afriki, M., Sov. komp., 1984, Vıp 4, s.149-160.

3.344.Haşimov A., O strukture uygurskih mukamov i usloviyah ih bitovaniya, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorçestvo, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.130-138.

3.345.Hidoyatov İ., Nekotorie osobennosti muzikalnoy kulturi epoxi Borbada v poemah “Vis i Ramin” Fahraddina Gurgani i “Hosrov i Şirin” Nizami Gyandjevi, V. Sb: Borbad i hud. Traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.106-107.

3.346.Hisamova S., Ladovie sistemi v karakalpakskoy monodii, V. Sb: Voprosi sovremennogo muzikovedeniya, Taşkent, Taşkent:TaşGU im. V.İ.Lenina, 1979, s.88-102.

3.347.Hisamova S., O ladovom stroenii karakalpakskoy monodii, V. Kn: Problemi teoretiçeskogo muzikoznaniya v Uzbekistane, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1976, s.44-56.

3.348.Hisamova S., Ob evolyutsii ladov karakalpakskoy monodii, V. Kn: Teoritiçeskie problemi uzbekskoy muziki, Taşkent, TaşGU im. V.İ.Lenina, 1976, s.40-51.

3.349.Holopov Yu.N., Lad, V. Kn: Muzikalnaya entsiklopediya, t.3-M., Sov. komp. Entsiklopediya, 1965, s.511-528.

3.350.Holopov Yu.N., Melodiya, V. Kn: Muzikalnaya entsiklopediya, t.3-M., Sov. entsiklopediya, 1965, s.511-528.

3.351.Hudaynazarov B., Turkmenskie mukamı, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorçestvo, Taşkent GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.127-129.

3.352.Hudaynazarov B., Turkmenskie mukamı, V. Kn: Professionalnaya muzıka ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.73-74.

3.353.Hudojestvenniy yazık Srednevekovya, V. Sb: stati (otv. red. V.A.Karpuşin), M., Nauka, 1982, s.271.

3.354.Hromov A., Artur Kristensen o muzikalnoy kulture iranskih narodov, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Donış, 1990, s.204-205.

3.355.Tsitsikyan, Preemstvennost traditsii instrumentalnoy kulturi Armenii, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.187-191.

3.356.Tszo Çjençuan, Muzıka Tsentralnoy Azii v Kitayskih istoçnikah, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Donış, 1990, s.316-318.

3.357.Çekanovskaya A., Traditsii muzikalnoy kulturi Srednego i Blijnego Vostoka v issledovannih syuitnogo tsikla, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.87-90.

3.358.Çekanovskaya A., Muzikalnaya etnografiya, metodologiya i metodika, M., Sov. komp., 1983, 190s.

3.359.Çulaki M., Instrumentı simfoniçeskogo orkestra, M., Muzıka, 1972, 175s.

3.360.Şabrie Jan-Klod., Zvukoryad uda v aspekte arabo-irano-turetskih svyazey, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.117-123.

3.361.Şarifli T.M., Feodalnie gosudarstva Azerbaydjana IX-XII vv. v rabotah M.H.Şarifli, V. Sb: İstoriçeskaya geografiya Azerbaydjana, Baku, Elm, 1987, s.88-92.

3.362.Şahnazarova N.G., Muzikalny professionalizm v kontekste kulturi, Sov. muzika, M., 1981, N:7, s.7-17.

3.363.Şahnazarova N.G., Ob aspekte vzaimodeystviya dvuh tipov professionalnih traditsii, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov., komp., 1987, s.34-37.

3.364.Şaripov A., İdeynaya borba epohi Borbada, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Doniş, 1989, s.275-287.

3.365.Şkola V., Muzika v religii Sogda, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.213-215.

3.366.Eldarova E., İskusstvo aşugov Azerbaydjana, V. Kn: Azerbaydjanskaya narodnaya muzika, Baku:Elm, 1981, s.30-51.

3.367.Eldarova E., Nekotorie voprosi muzikalnogo tvorçestva aşugov, V. Kn: Azerbaydjanskaya muzika, M., Muzika, 1961, s.64-85.

3.368.Eldarova E., İstoriçeskiy oçerk ob iskusstve aşugov, V. Kn: İskusstvo Azerbaydjana, Baku:AN Azerb.SSR, 1962, s.20-28.

3.369.Eldarova E., İskusstvo aşugov Azerbaydjana, Baku:İşiq, 1984, 120s.

3.370.Efendiev O.A., Territoriya i granitsı Azerbaydjanskih gosudarstv v XV-XVII vv., V. Sb: İstoriçeskaya geografiya Azerbaydjana, Baku, Elm, 1987, s.110-128.

3.371.Efendieva O.A., İz istorii zapisey i publikatsii azerbaydjanskih mugamov, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.207-210.

3.372.Yung A., İstoçniki instrumentalnih çastey şaşmakoma (o razvitii peşrava v maverannahre), V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.175-182.

3.373.Yunusov R., Strukturnie osobennosti makomov i mugamov, V. Sb: Voprosi muziki i estetiki, Taşkent:TaşGU im. V.İ.Lenina, 1980, s.125-131.

3.374.Yunusov R., O parallelyah v makomate i mugamate, V. Sb: Voprosi muziki i muzikovedeniya Uzbekistana, Taşkent:TaşGU im. V.İ.Lenina, 1982, s.12-20.

3.375.Yunusov R., O sravnitelnom izuçenii makomov i mugamov, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent: GİLİ im. G.Gulyama, s.228-232.

3.376.Yuldaşev A., “Al-gina-al-fahliziya” i muzikalnaya jizn arabo-muzikalnogo obşçestva, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.108-109.

3.377.Yuldaşev A., Borbad v araboyazıçnıh istoçnikah, Bibliografiçeskiy aspekt, V. Sb: Borbad epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Doniş, 1989, s.77-84.

3.378.Yakubov Yu., Muzikalnaya jizn Horasana v epohu Borbada, V. Sb: Borbad i hud. granitsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.109-112.

3.379.Yakubova T.A., K istorii stanovleniya i razvitiya tematizma v azerbaydjanskih mugamah, V. Sb: Uçenie zapiski Azerb. Gos. Universiteta im. S.M.Kirova, Seriya: istoriçeskih i filoogiçeskih nauk, 1974, vıp.2, s.107-114.

3.380.Yampolskiy İ.M., İmprovizatsiya, V. Kn: Muzikalnaya entsiklopediya, t.2-M., Sov. entsiklopediya, 1974, s.508-510.

4. TÜRK DİLİNDE OLAN EDEBİYYAT

4.01.Ahmed Adnan, Türk Halk Musikisinde pentatonizm, İstambul, Numune Matbaası, 1936, 16s.

4.02.Mahmut Kadir, Şarki Anadolu Türkü ve Oyunları, İstambul, Evkaf Matbaası, 1929, 117s.

4.03.Mahmut Raqib, Anadolu Türküleri ve Musiki istiqbalimiz, İstambul, Marfet Matbaası, 1928, 232s.

4.04.Rauf Yekta, Darelhanda Türk musikisi nazariyat ve tarihi elmi, İstanbul, Mahmut bey Matbaası, 1343 (1924), 144s.

4.05.Salih Murad Uzdilek, İlim ve musiki ve Türk musikisi üzerinde Etütler, İstanbul, Cumhuriyet Matbaası, 1944, 70s.

4.06.Murat Bardakçı, Maraqlı Abdulkadir, İstanbul, Pan, 1986, 200s.

4.07.Yalçın Tura, Türk Musikisinin Meseleleri, İstanbul, Pan, 1988, 207s.

4.08.İsmail Hakkı Özkan, Türk musikisi nazariyatı ve usulleri, Kudüm Velveleleri, İstanbul, ÖTÜKEN, 1990, 690s.

4.09.M.EKREM KARADENİZ, Türk musikisinin nazariye ve esasları, Ankara Türkiye iş bankası kültür yayınları, 789s.

4.10.Gönül Geçmiş (PAÇACI), Örneği Az bulunan Makamlar üzerine Bir Araştırma, Haziran 1988, 179s.

4.11.Çelebi E. Seyahatnamesi, s.1, 2.İstanbul, 1938.

4.12.Divani Luqat-it Türk, cilt 1, Ankara, 1939, s.351.

5. FARS DİLİNDE OLAN EDEBİYYAT

5.01.Ruhulla Xaliqui, Nəzəri bə musiqi, Entəşarate Səfiəlişah bəxşə əvvəl, çapxaneye Aban.

5.02.Ruhulla Xaliqui, Nəzəri bə musiqi, Entəşarate Səfiəlişah bəxşə dovnom, çapxaneye Aban, 362s.

5.03.Məhəmməd Həsən Üzzari, Tarixçeye pəncəh sal Honərməndane musiqiye İran dər Azərbaycan, Təbriz, 1352, 259s.

5.04.Ruhulla Xaliqui, sarqozəşte musiqiye İran, Entəşarate Daneşqah bəxşə əvvəl, Tehran, 1333, 516s.

5.05.Seyid Ehməd Qarabaği, Vüzuh ül Erqam, Dər elme musiqiye Baku, Baku 1913, 29s.: Çape digəre Şuşa, 1883.

5.06.Dairətül maarif ya Fərhənge Daneş və Honər, çap 6, Sazemani Entəşarate Eşrəfi, Tehran 1369, 1605s.

5.07.Eli Ekbər Dehxoda, Lügətnəme, şomareye mosəlsəl:37 şomareye hərfə “T”:2 çapxaneye doləti İran, Tehran, 1337.

5.08.Mehdi Bərkişli, Şərhe rədife musiqiye İran, çape Tofiq, Tehran, 1362, 607s.

5.09.Ebdül Qadir Məqasədül Elhan, şomareye 26 çapxaneye Daneşqah, Tehran, 1366, 268s.

5.10.Ebdulmomin İbn Səfiəläddin, Risaleye Musiqiye Behçətəl ruh., Entəşarate bonyade fərhənge İran, tehran, 1346.

5.11.Eziz Şə'bani, Tarixe musiqi, sazhayi melli, Üsul nəzəri musiqi, çapxane Mostofi, Şiraz, 1352, 439s.

5.12.Eli Nəqi Vəziri, Dəsture tar. Çapxaneye Kaviyan, Berlin, 1301, 163s.

5.13.Musa Mə'rufi, Radife həft dəstqahe musiqiye İran, Vizərəte fərhəng və honər, Tehran, 1352.

5.14. Nizami Gəncəvi, İqbalname, Entəşarat Erməqan, Tehran, 1317.

5.15. Vəhid Dəstgiri, Baba Tahir, divane İran Entəşarate EmirKəbir, Tehran, 1346.

AVROPA DİLLERİNDE EDEBİYYAT

6.01. Boyce M., Zoroastrians, Their Religions Belief and Practises, London, 1979.

6.02. Boyce M., A History of Zoroastrianizm.; Leiden-Köln, 1975.

6.03. Galpin, Francis W., The music of the Sumerians and their immediate successors the Babylominus and Assyrians, Cambridge at the university pres, 1937.

6.04.Neyer Ed., Die altesten datierten Zeugnisse der İranichen Sprache und der zoroastrischen religion, KZ., 1908, Bd.42.

6.05.Geiger W., Ostiranische Kultur im Altertum, Erlangen, 1882.

6.06.Herzfeld E, Zoroaster and his world vol 1-2, Princeton, 1947.

6.07.Dhalla M., Zoroastrian Civilization from the Earliest Times to the Downfall of the Last Zoroastrian Empire 651 a D, New-York, 1922.

6.08.Vial regnorum, Description ditionis moslemicae auctore Abu İshak al Farisi al-İstakhri, Ed M.I. deCeje, Lugduni-Batavorum, 1870 (BGA.t.1, 89).

6.09.Liber expugnationis regionum, auctore İmama Ahmed ibn Djarir al-Beladsori ed. M.I. de Ceje, Lugduni-Bavorum, 1866 (p.33).

6.10.Kitab al-Masalik wa'l-Mamalik (Liber viarum et Regnorum) suctore Abul-Kasim Obaidallah ibn Abdallah ibn Khordadhben et excerpto e kitab al Kharadj auctore Kodama ibn Djafar quse cum versione gallica ... indicibus et glossario instruxit M.J. de Coeje, Lugduni-Batavorum, 889 (BGA t.6, p.120).

6.11.Schvars P., Iran im Mittelalter nach den arabichen Geographen T.8, (Adarbaijan), Zvickau, 1932, p.1456.

6.12.Viar Regnorum, Description elitionis moslemicae aucture Abu Ihsak al-Farisi al-Istakhri, E.d.M.I. de Goeje, Lugduni-Batavorum, 1870, (BGA, T.p., 194).

6.13.Farmer H.L., Persische Muzik In: Die Muzik in Leschichte und Legenvart, Allgemeine Enzyklopedia der musik (von F.Blume), BD.10., Basel-London, New-York, 1949-1951., s.1093-1102.

6.14.Farmer H.L., The arabian influence on musical theory-London:Reeves, 1925,-22.

6.15.Farmer H.L., History of arabian music of the 18-th century-London: Lurae Co., 1929, 264p.

6.16.Iagub Ibn Ishad al-Kindi, Risala fi nulk-ta lif al-alhan (von. K.Lachman M. el hefny), Leipzig, 1931, 50s.

6.17.El-Mahdi S.A., Few votes in the History of Arabian Music-In: The World of Music, 1978, N:1, p.5-13.

6.18.Elsner I. Zum., Problem des magam, In: Asia musicolocica, vol.47., Fase 2, s.208-239.

6.19.Mode (&5), Modal entities Western Asia und South Asia (a) Magam (naghman-guscheh-avaz)-In: The New-York, Dictionnary of music and Musicians (Ed. By st. Sadie) W.12-London: Macmillan Publishers Limited, 1980-p.423-427.

6.20.Khatkhi K., Der Dastgah-Regensburg, 1962, 205s.

- 6.21.**Nettl B., Theory and Method in Etnomusicology-London 1964, p.35.
- 6.22.**Nettl B., Thoughts an Improvisation: a comporative Approach-In: The musical quarterly, vol.L 10, N:1, January 1974, p.1-49.
- 6.23.**Erlanger R.d'. La musique arabe. Al Farabi Abu N-Nasr Mahammad Ibn Farhanibn Uzlag. Grand traite de la musique Kitabi e musigi al Kabir, Luvr let.2, Paris 1930, 329s.
- 6.24.**Erlanger R.D., Safiyu-d-Din al Urmavi. 1) Assarafyyahu ou al advar on Livre des cycles musicaux-Paris, 193, 618p.
- 6.25.**Erlanger R.d'. La Musique Arabe-Paris, 1949, vol.5p.99.
- 6.26.**Zonis E., Classical Persian music:Cambridge, 1973-15, 233p.
- 6.27.**Touma H., Der Maqam Bayati im arabischen Taqsim. Diss. phil-W.Berlin, 1968, s.84 ff.
- 6.28.**Touma H.H., Magam-a form of improvisation-In: Sammelband der Anternationalen Musikgesllschag,14.1913/1914s. I. ff.
- 6.30.**Lachman R., Die Musik in den tunisischen Stadtan-In: Archiv für Musikwissenschaft, V 1923, s.136 ff.
- 6.31.**Lachman R., Musik des Orients-Breslan, 1919, s.54 ff.
- 6.32.**Berner A., Studien zur arabischen Musik.-Bottrop, 1937, s.17.
- 6.33.**Schneider M., Raga-Maqam-Nomos-In: MAA 10-Kassel; Basel;London New-York, 1962, Sp.1864 ff.
- 6.34.**Sachs C., Vergleichende Musikwissenschaft-Leipzig, 1930, s.54.
- 6.35.**Sachs C., Die Musik der Alten Welt-Berlin, 1968, s.41.
- 6.36.**Sachs C., Die Musik der Alten Welt in Ost und West Berlin: Academie-Verlag, 1968, p.102.
- 6.37.**Reinhard K., Türkische Musik-Berlin, 1962, s.15 ff.
- 6.38.**Rouanet I., La musique arabe-In: Albert Lavignac Encyclopedia la Musique, Teil I-Paris, Sp.2756.

- 6.39.**Wiora W., Die vier Weltarter der Musik-Stuttgart, 1961, s.88.
- 6.40.**Wiora W., Schrift und Tradition als. Quellen der Musikgeschichte-In: Kongreßbericht Bamberg, 1953-Kassel; Basel, 1954, s.169.
- 6.41.**Gerson-Kivi E., Magam.-In: Riemann-Lexikon: Sackteil-Mainz, 1967, s.544 ff.
- 6.42.**Iargy S., La Musique Arabe-Paris, 1971, p.57.
- 6.43.**Chottin A., Hickmann H., Arabische Musik-In: Musik in Geschichte und Gegenwart-Kassel; Basel, 1949-1951, Bd 1, s.589.
- 6.44.**Hickmann H., Agyptische Musik, In: Idem, s.101.

BÖLÜM II

AKTARI

GİRİŞ

AZERBAYCAN MÜZİK MEDENİYETİNİN ÖĞRENİLMESİNDE

AZERBAYCAN-İRAN KARŞILIKLI İLİŞKİLERİNE

DAİR BİR KAÇ SÖZ

[1] Azerbaycan-Türk müzik tarihi ile ilgili bilimsel araştırmalar göstermektedir ki, Azerbaycan müzik medeniyeti insanlığın en eski medeniyetlerinden biridir. Ne yazık ki, Azerbaycan Türkleri'nin bütün dünyadaki toplam sayısı 47 milyona ulaşsa da onların tarihi, edebiyatı, müzik tarihi ve bunlarla ilgili başka alanlar esaslı, temel olarak öğrenilmemiştir. Bahsedilen bilim alanlarının araştırılmasında esasen İran ve Kuzey Azerbaycan bilginlerinin emekleri özellikle kaydedilmelidir. Bununla birlikte, gerek İran'da gerekse Kuzey Azerbaycan'da mevcut olan sansüre ve bazı şovenist Rus siyasi görevlilerinin koyduğu sınırlara maruz kalan bilimsel araştırmalarda, tarihî eserlerde karşımıza çıkan problemlerin yeterli derecede aydınlanmamış olduğunu kabul etmek gerekir. Aynı zamanda her iki ülkede uzun yıllar egemen olan siyasi güçlerin karşıt cephede olması sebebiyle Azerbaycan ile ilgili çeşitli ciddi yazıların yazılmasına engel olmuştur. Bu sebepten dolayı, Azerbaycan'ın tarihi, edebiyatı, medeniyeti, müzik sanatı her iki ülkenin bilginleri tarafından farklı istikametlerde sunulmuştur. Buna örnek olarak M. Terbiyet'in *Dânişmendân-ı Azerbaycan* adlı eserini gösterebiliriz. Bu kitap, döneminin en ciddi ve önemli eseri sayılmasına rağmen kitapta Kuzey Azerbaycan düşünürlerinin, şair ve yazarlarının çoğunun adı geçmemiştir. Kuzey Azerbaycan'da da onlarca eserde Güney Azerbaycan'ın bilgin, şair ve düşünürlerinden bahsedilmemiştir.

[2] Bir diğer sorun da farklı alfabelerin kullanılması ve ilişkilerin olmaması yüzünden aynı halkın birbirinin bilimsel araştırmalarından, tarihinden habersiz kalmasıdır. Bu sebepten dolayı Kuzey Azerbaycan bilginleri (özellikle müzik sahasını kaydetmek istiyorum) tarihimize ilgili yazı yazarken sadece Kuzey Azerbaycan bölgesinde meydana gelen olayları kaleme almış ve bunu Azerbaycan'ın bütün bir müzik medeniyeti olarak vermişlerdir. Bu durum aynen Güney Azerbaycan için de geçerlidir diyebiliriz. İşte böyle tek taraflı ilişkiler sonucunda Azerbaycanla ilgili bütün sorunlar tekdüze bir biçimde çalışılmış ve karşılaşılan sorunlar tam olarak çözülmemiştir. Bu nedenle, mevcut olan gerçeği ayrıntılı olarak bilmeyen Batılı ve Sovyet bilginlerinin çoğu İran'dan bahsettikleri zaman, bu ülkeyi sadece Farslar'ın

ülkesi olarak kabul etmişlerdir. Azerbaycan'ın sorunları hakkında yazı yazdıklarında ise yalnız Kuzey Azerbaycan bölgesi ve halkı hakkında bilgiler vermişlerdir. Durum böyle olunca, Azerbaycan halkının etnik kökeni, tarihi, medeniyeti yapay olarak küçültülmüş ve tahrif olunmuş biçimde anlatılmıştır. Şarkiyatçı N. İ. Konrad şöyle yazmıştır: “Her halkın tarihi daima onun komşusunun tarihi ile ilgili olmuştur. Bu ilgi elbette, karaktere, işlevselliğine ve önemine göre çok farklı olabilir, bu daima bu şekilde mevcut olmuştur. Buna göre, halkların tarihinde genel tarihî hayat folkloru vardır. Bu tarz genelleme ilk olarak bölgesel biçimdedir yani belli başlı komşu ülkeleri kapsar, aynı zamanda daha geniş şekilde birçok ülkenin gruplarını birleştirebilir.” (3.211, s.17)

[3] Bu konuda M. S. İvanov şöyle yazmıştır: “İran nüfusunun az olmasına yani İran'da bir milyondan az insan yaşamasına rağmen Hehameniş (Ahameni-İ.R.) şahları büyük devlet kurmayı başarmışlardır, bu devlet farklı aşiretlerin, halkların toplamından ibaret olmuştur. Bu halkların kendilerine özgü hayat tarzları ve dilleri vardı. Devletin içerisine: İran, Azerbaycan, Afganistan, Orta Asya'nın güney sahası, Belucistan, Küçük Asya, Babil, Ermenistan, Trakya, Suriye, Filistin ve Mısır dâhil idi.” (3.180, s.13). Bu düşüncüyü E. A. Grantovskiy daha da geliştirerek şunu yazmıştır: “... M. Ö. IX.-VIII. yüzyıllarda İran aşiretlerinin tarihi bu aşiretlerin ve halkların tarihinin ayrılmaz bir parçasıdır. Günümüzde onlar İran'ın kuzeyinde (Azerbaycan-Türk aşiretleri-İ.R.) hem de doğu vilayetlerinde, aynı zamanda Irak'ta (Arap, Kürt, Fars, Azerbaycan Türk-İ.R.), Türkiye'de (Türkler, Kürtler, Anadolu, Azerbaycan Türkleri-İ.R.), Güney Kafkasya Sovyet Cumhuriyetlerinde (Gürcüler... Ermeniler, Talışlar, Lezgiler, Utiler, Tatlar, Kürtler, Azerbaycan Türkleri-İ.R.), Suriye'de Araplar yerleşmişlerdir. Eski ve Orta çağlarda İran halkları bu bölgelerde daha çok olmuştur. Onların çoğu yüzyıllar geçtikçe başka halklarla karışmaya başlamışlardır, özellikle de Türk (Azerbaycan-İ.R.) boyları ile” (3.121, s. 3). Tarihî bir gerçek olarak şunu kaydetmek gerekir ki, XIX. yy.'daki Türkmençay Antlaşması'na kadar Kuzey Azerbaycan da İran İmparatorluğu'na dâhil olmuştur. Fakat tarihin farklı aşamalarında Azerbaycan topraklarında Azerbaycan'ın ayrı ayrı devletleri vardı. Bu konular, ilerideki bölümlerde ayrıntılı olarak açıklanacağı için bunun üzerinde özel olarak durmuyoruz.

[4] Bölgesel olarak İran'ın büyük bir kısmı Azerbaycan topraklarıdır. Şunu da maalesef kaydedelim ki, gerek İran'da gerekse Kuzey Azerbaycan'da bu halkın toprakları çeşitli şovenist siyasi görevliler tarafından, özellikle Ermeni Devleti'nin

iyiliği için birçok defa bölünmüş ve başka halkların bölgelerine katılmıştır. Bunu açık bir şekilde göstermek amacıyla müzik ve tatbiki sanatın yani manevi dünyamız olan güzel sanatlarımızın başka başka bölgelere yayılmasını gösteren bir kanıt olarak her dönemin kendi haritasını kitaba dâhil ettik. Haritalarda elimizden çıkan topraklar, Azerbaycan-Türk halklarının eski dönemlerden beri bu bölgelerde meskûnlaşması, onların âdetlerinin, geleneklerinin, müziğinin bahsettiğimiz bölgelerde gelişerek diğer halkların sanatlarına olan güçlü etkisi açıkça görülmektedir. Bu gerçek durum, Grantovski'nin yukarıda söylemiş olduğu düşüncesini onaylamaktadır. Aynı zamanda yukarıda adı geçen halkların yüzyıllar boyunca sadece etnik değil âdet-gelenekler bakımından da özellikle Azerbaycan-Türk halklarının eski soy kökünde bulunan halklar arasında asimile olduklarını da bu düşünceye eklemeliyiz. Bu gerçek, ilerideki bölümlerde daha ayrıntılı olarak açıklanacaktır.

[5] Nüfus sayımına göre [resmî olmayan istatistik bilgiler esas alınarak] bütün İran topraklarında 25 milyona yakın Azerbaycan-Türk halkları yaşamaktadır. Bu, İran'ın farklı şehirlerinde halk arasında yapılan ankete dayanarak dile getirilen bir gerçektir. Verilen rakam, İran'da yaşayan diğer halklara göre kat kat çoktur. Bu konuda etnograf N. Hanıkov şöyle yazmaktadır: “Erşaklılar döneminde Türk dilli halklar (İran-İ.R.), nüfusun büyük bir bölümünü oluşturmaktaydı... İran'ın batısında yaşayan Türk halkları 800 yıllık bir sürede toplam nüfusun çoğunluğunu temsil etmiştir” (3.339, s.118).

[6] Tarihin gidişatı da göstermektedir ki, İran Devleti'ni idare eden şahların çoğu Azerbaycan-Türk halklarının temsilcileriydi. Türk temsilcilerin bir çoğu tarihî kaynaklara göre aynı zamanda Arap ülkelerinin de hükümdarları olmuştur. Bu durumda, Azerbaycan'ın tarihini, edebiyatını, medeniyetini, müzik dünyasını sadece Kuzey Azerbaycan çerçevesinde araştırmak kesinlikle doğru değildir. Tam tersine, bütün tarihî kanıtlara ve ilerideki bölümlerde değineceğimiz konuların açıklanmasında verilecek kaynaklar göstermektedir ki biz Azerbaycan'ın tarihini, edebiyatını, müzik hayatını, medeniyetini İran çerçevesine paralel bir şekilde öğrenmeliyiz.

[7] Azerbaycan halkının kökeni Türk halkları olduğu için onun medeniyeti, müzik sanatı, âdet-gelenekleri, folkloru Türk Dünyası, Türk etnogenezi bakımından açıklanmalıdır. Şöyle ki, uzun yıllar boyu özellikle Batılı, Rus, Sovyet bilginleri, incelemelerinde İran kavramını psikolojik bakımdan kökeni, etnogenezi ne olursa olsun

bütün halkları Fars adı ile adlandırmışlardır. İran'da büyük çoğunluğu oluşturan Azerbaycan Türkleri arasında yapılan anketten, orada yaşayan diğer halkların da İran'ı anavatan toprağı olarak kabul ettiği ve İran medeniyeti denildiğinde hiçbir zaman onu Fars halkına maletmedikleri öğrenilmiştir. İran tarihinde Azerbaycan-Türk halklarının büyük önem kazandığı özel rolü ilerideki bölümlerde geniş olarak gösterilecektir. Buna göre bizim, İran Devleti'nde meydana gelen bütün olaylara kendi tarihî gerçeğimizin bir parçası olarak bakmamıza bütün kanıtlar yol vermektedir. Unutmamak gerekir ki tarihin farklı dönemlerinde Tebriz, Erdebil, Hemedan, Maraga ve başka şehirler İran Devleti'nin merkezi olmuştur.

[8] Büyük istidada, hususi düşünceye sahip olan Azerbaycan-Türk halkının öncüleri bütün dönemlerde İran topraklarında birbirleriyle kendi ana dillerinde anlaşmışlardır. Hattâ tarihin farklı dönemlerinde bu dil ticaret ve devlet dili olarak da kullanılmıştır. Bu konuda birçok yazılı kaynak göstermek mümkündür. Fakat bizim düşüncemize göre 1853 yılında Rusya'nın Tebriz başkonsolosluğunu yapmış olan diplomat, bilgin-etnograf N. V. Hanikov'un Şarden'e dayanarak verdiği kayıtlar bu konuyu daha esaslı bir şekilde aydınlatmıştır. "Farslar (İranlılar-İ.R.) üç dilden istifade etmektedirler: 1) Onların devlet dili olan özellikle Fars, Türk ve Arap dillerinden başka İran'da hiçbir dil bilinmemektedir... Fars dili şiir dilidir, zarif olup halk arasında yayılmıştır. Türk dili, başka hiçbir dilin konuşulmadığı orduda ve sarayda yayılmıştır. Eserimin birinci cildinde kaydettiğim üzere İran şahlığında (batı ve güney sınırlarından başlayarak Parthia'dan çok uzakta olan bölgelerde) en çok kullanılan dil Türk dilidir, Fars dili değildir; imparatorluğun diğer bölgelerinde ise Fars dili üstünlük teşkil etmektedir... Fars dili yeni bir dildir, büyük dinî değişikliklerin olduğu bir dönemde meydana gelmiştir... Kaldı ki eski Pehlevî dili unutulmuştur. O dilde ne bir kitap ne de bir belge korunabilmiştir. (3.339, s.37)

[9] Yukarıda zikredilen düşünceye Azerbaycan-Türk dilinin bütün dönemlerde İran'da geniş bir biçimde kullanıldığını da ekleyelim. Şah İsmail Hatayî döneminde ise devlet ve edebiyat dili Azerbaycan dili idi. Son yüzyıllarda itibaren İran'da devlet dili, okullar, üniversiteler hepsi Fars dilinde olmuştur. Fakat yine de halk arasında Azerbaycan dili İran'ın bütün bölgelerinde geniş bir biçimde kullanılmaktadır.

[10] Azerbaycan halkı, doğu medeniyetinin; Fars, Arap dillerinin, edebiyatlarının ve müziklerinin gelişmesine, İslâm dininin biçimlendirilip yaşatılmasına, bilimsel dünya görüşünün yükselmesine çok büyük düşünürler, din görevlileri vermiştir. M. Terbiyet'in "Dânişmendân-ı Azerbaycan" adlı eserinde bine yakın Azerbaycanlı usta yazarın adı kaydedilmiştir. (2.68) Elbette böyle kaynakları çoğaltmak mümkündür. Fakat bizim amacımız sadece onların adlarını vermek değil, tam tersine bu kişilerin Doğu ve Azerbaycan medeniyetinin, müzik ve edebiyatının gelişiminde tutmuş oldukları yeri göstermektir. Bu alanda yapılan tespitler şunu göstermektedir ki, bütün doğulu ülkelerde, özellikle Bağdat'ta, Tahran'da Azerbaycanlı bilginler, müzisyenler ve diğer güzel sanatlar uzmanları daima kendi alanlarında öne çıkmışlardır. İşte bu kişilerin sayesinde Azerbaycan, Fars, Arap ve diğer halkların yükselişi en yüksek seviyeye ulaşmıştır. Verilen açıklama şunu bir daha ispat etmektedir ki, Azerbaycan düşünürlerinin Doğu; özellikle de Türk, Fars, Arap medeniyetlerinin gelişiminde çok büyük önemi ve rolü olmuştur. Bu da kendi zamanında Azerbaycan-Türk edebiyatının, müziğinin, genel bir tabirle güzel sanatlarının bu halkların medeniyetlerine olan büyük etkisini göstermektedir.

[11] Azerbaycan, Doğu medeniyetinden beslendiği gibi bu medeniyete mensup olan halkların medenî gelişimine kendi derin izlerini bırakmıştır. Buna örnek olarak, müzik alanında Safiyüddin el-Urmevî'yi gösterebiliriz. O'nun eserleri doğulu halkların müzik medeniyetlerine o kadar büyük etki göstermiştir ki, Arap araştırmacı F. Ammar "Arap Halk Müziğinin Ezgisel Kuralları" (3.48) adlı eserinde, Safiyüddin el-Urmevî'yi Arap müziğinin esasını meydana getiren Arap müzik bilgini, R. Halikî "Sergüzeşt-i Mûsıkî-yi İran" (5.04), M. Berkeşli "Şehr-i Redif-i Mûsıkî-yi İran" (5.08) eserlerinde Safiyüddin el-Urmevî'yi İran (Fars-İ.R.) müziğinin esasını ortaya koyan bilgin, Türk müzik bilgini Murat Bardakçı ise "Maragalı Abdülkadir" (4.06) adlı eserinde Safiyüddin Urmevî'yi "İslâm müzik nazariyatının parlak öncüsü" olarak adlandırmıştır. Elbette, bunun gibi birçok örnek göstermek mümkündür. Fakat bir gerçeği daha kaydetmek gerekir ki, Safiyüddin el-Urmevî'nin Arap, Abdülkadir Meragî ve diğer düşünürlerin Fars dilinde yazmaları, onların bu milletlerden olduklarını göstermediği gibi eserlerinin de o milletlerin medeniyetlerine ait olduklarını göstermez. Ne yazık ki, orta çağ bilginlerimizin, özellikle müzik bilginlerimizin eserleri Azerbaycan'da gerekli düzeyde öğrenilmemiştir ve bu sahada da yayınlarımız azdır.

[12] Azerbaycan'ın müzik tarihi, bunun gibi diğerk bilimler özellikle Azerbaycan-Türk halklarının etnik gruplar şeklinde toplandığı bölgeler esas alınarak incelenmelidir. Bu nedenle, bizim düşüncemize göre Azerbaycan'ın müzik tarihi ve nazarı problemlerini aşağıdaki bölgelere ayırarak geniş araştırmalar yapmak gerekmektedir. Nüfusu 7 milyon olan Kuzey Azerbaycan'da, İran coğrafyasında yaşayan 25 milyona yakın Azerbaycan-Türk halkları, 600 binlik Irak-Kerkük Türkmenleri arasında, nüfusu 5 milyonluk Azeri Türklerinin yaşadığı Türkiye'de, yarım milyondan fazla Azeri Türk'nn yaşadığı Gürcistan'da araştırmalar yapılmalıdır. Eğer araştırmalar, gösterilen yönlerde yapılırsa, müzik bilimi için ilginç gerçekler gün yüzüne ıkar ki, bunları da öğrenmeden ve dikkate almadan müzik tarihimiz hakkında esaslı bir düşünce söylemek gerçekçi olmazdı. Bu tarzdaki kişisel araştırmaların, gözlemlerin sonuçları ile ilerideki bölümlerde okuyucularımızı buluşturup müzik sosyolojisi konusuna girmiş olacağız. Fakat bu işin başlangıcıdır. Bahsedilen bölgelerin öğrenilmesinin bilim için ne kadar büyük önem arz ettiğini azca da olsa, bu eserde göstermeye çalışacağız.

[13] İran'da müzik bilimi alanında mevcut olan araştırmaların öğrenilmesi göstermektedir ki, muğamın çeşitli sanatçıların icrasında notaya geçirilmesi ve incelenmesi daha geniş bir şekilde ortaya konulmuştur. Bizim gözlemlerimiz göstermiştir ki, zengin ve müzik bilimi için son derece gerekli böyle değerli materyallerin toplanmasında Azerbaycanlı müzisyenlerin de büyük rolü ve zahmeti olmuştur. İran'da müzik sanatı alanında R. Halikı, E. N. Vezirı, M. Berkişli, M. Ma'rufı, M. Mesdiye, E. şabanı ve diğerkleri müzik tarihini öğrenmek için onu dönemlere ayırmış, bununla birlikte bilimsel olgu yaratmışlardır. Ahameniler, şasniler dönemi, İşlm'dan önceki ve sonraki dönemler hakkında bilgiler, nazarımca yzeyssel ve basittir. Kaydedilmiş dönemlerin müzik medeniyeti yeteri kadar bilimsel esaslarla güçlendirilmemiştir. Bununla birlikte, o dönemler hakkında verilmiş cz bilgiler artık göstermiştir ki, İşlm dönemden (VII. yy.) nce İran'da büyük bir medeniyet vardır. İran bilginlerinin verdiği bilgilere göre İran'dan çok sayıda müzisyenler, hnende ve şzendeler, rakkaslar, farklı dönemlerde (İşlm'dan önceki ve sonraki dönemlerde) Arap lkelerine ve diğerk ülkelere sürgün edilmişlerdir. Onların sayesinde İran-Azerbaycan medeniyeti bütün doğu lkelerine yayılmıştır.

[14] Ne yazık ki, uzun yüzyıllar boyunca doğuda, özellikle İran coğrafyasında yapılan savaşlar sonucunda çokça edebî ve tarihî sanatlar yakılıp, talan edilip başka ülkelere götürülmüştür. Tarihte çokça gerçek göstermek mümkündür ki, Arap halifeleri, Moğol orduları, Rus diplomatları İran halklarının tarihi ve medeniyeti ile ilgili çok sayıda sanatları ülkeden çıkarıp kendi müzelerinde, arşivlerinde saklamışlardır. Ona göre de Azerbaycan-Türk müzik medeniyetinin tarihini toplamak için dünyanın farklı arşivlerinde ve müzelerinde saklanan materyallerden yararlanmak mecburiyetinde kalmışız. Bu da kendi zamanında ipi kopmuş bir gerdanlığa benzemektedir ki, her incisi bir yerden toplamakla onu bir araya getirmek belirli zorluklarla gerçekleşir. Azerbaycan muğam sanatının kökeniyle ilgili yazı yazmak da böyle sınırlandırmalarla bağlıdır. Geniş bir okuyucu kitlesine takdim edeceğimiz bu kitapta onları Azerbaycan-İran coğrafyasında toplanmış bilimsel materyallerle tanıştıracamız. Çünkü kitap için ayrılmış hacim küçük olduğundan Türk-Kerkük bölgelerine ait olan materyalleri buraya dâhil etmedik.

[15] Yukarıda verilen yazılardan şöyle bir düşünceye ulaşmak mümkündür ki, Azerbaycan-Türk halkının etnik müzik medeniyetinden bahsederken, hükmen bu halkın yaşadığı bölgelerin öğrenilmesiyle birlikte, komşu halkların medenî gelişimini Azerbaycan'ın eski devlet kuruluşlarını, etnik boy birleşimlerinin meşgul olduğu sanatı ve bu gibi başka yönleri özel olarak tahlil etmek gerekmektedir. Tarihin farklı aşamalarında Azerbaycan'ın elde ettiği medenî başarıların komşu halklara verilmesi, aynı zamanda bu halklardan belirli şeylerin alınması eğilimlerini de göz önünde tutmamak mümkün değildir. Bu amaçla da öznel analizlerden çok verilmiş ya da dayandırılmış gerçeklerin tahlillerine daha geniş yer verilmesini ön plâna çekmek gerekir.

[16] Azerbaycan muğamlarının kökeni, müzik medeniyetimizin kökleri ile organik olarak ilgili olduğu için onu “Azerbaycan müzik medeniyetinin kökenleri” başlığı altında vermeyi daha uygun görüyoruz. Şunu da kaydedelim ki, müzik medeniyetinin kökenini bilmeden muğamlarımızın tarihi hakkında fikir beyan etmek mümkün değildir. İşte bu nedenle bir atasözümüzü hatırlayalım: “Ağaç kendi kökü üzerinde biter”. Kök ne kadar derin olursa ağaç da bir o kadar yüksek, dallı budaklı olur-düşüncesini müziğe de hasretmek mümkündür. Bu anlamda, müzik medeniyetimizin kökü ne kadar derinlere

uzanırsa onun yarattığı farklı tarzların da kökü bir o kadar eski dönemlere rast gelecektir. Bahsettiğimiz düşünceyle birlikte şunu da demeliyiz ki, bu küçük kitapta ayrıntılı söz söylemek de mümkün değildir. Bu nedenle esas dikkat, muğam sanatının kökenlerini göstermeye yöneltilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

EN ESKİ DÖNEM MÜZİK MEDENİYETİ

1. AZERBAYCAN COĞRAFYASINDA MÜZİK SANATININ MEYDANA GELMESİ VE GELİŞMESİ

[17] Müzik sanatının büyük etki kuvvetine sahip olmasının ispata ihtiyacı yoktur. Fakat birçok gerçeği göstermekle biz müziğin toplumsal hayatta tuttuğu yeri, tarihî ve siyasi olayların ise kendi zamanında müzikte geniş izler bırakmasının şahidi olabiliriz. Aşağıda kaydedeceğimiz bazı gerçekler müziğin insan düşüncesinden, buna göre toplumun, toplumsal hayatın ayrılmaz bir bütünün parçası olduğunu açıkça göstermektedir.

[18] ... Görkemli Azerbaycan bilgini, arkeolog Memmedali Hüseyinov'un Azıh mağarasında yaptığı araştırmalar sonucunda Azıh mağarası adamının keşfi ve onun Çin Pekin adamına benzemesi, bilim dünyasına bir daha gösterdi ki, Azerbaycan toprağı hele 1.500.000 yıl önce eski insanların meskeni olmuştur (2.45. s.5). Doğal koşullarına göre en eski insanların yaşayışı için Azerbaycan coğrafyasının elverişli olması düşüncesini E. Ferzeli "Dede Korkut Yurdu" adlı eserinde çok güzel ispat etmiştir (2.28). Yeryüzündeki 11 iklimden dokuzunun Azerbaycan'da olması, diğer taraftan Hazar Denizi'nin ve birçok göllerin, ormanların dağlık bölgelerin, düzlüklerin bu topraklarda olması insan faaliyeti için geniş imkânlar oluşturmuştur. Balıkçılıkla, hayvancılıkla, çiftçilikle ve avcılıkla uğraşan ilk eski halkların medenî gelişimi için çok yönlü koşullar olmuştur. Hele ilkel insanların emeğinin hafifleşmesinde, hayvancılığın gelişiminde, avcılıkta, törenlerde kendine özgü yer tutmuştur. İnsanların en eski dönemlerden itibaren aralarında ilişki kurmak için çeşitli sesler çıkarması, kendi çocuklarına ninni okuması, ürün hasatı, yağmurların yağması v.s. gibi onlarca olayın dillendirilmesi, okudukları mahnılar bir daha göstermektedir ki, müzik insan faaliyetinin ayrılmaz bir parçasıdır. İnsanlar hüznlerini de, mutluluklarını da işte bu müzik ezgileri aracılığıyla ifade ederler. Yas törenlerinde iniltili, yürek okşayan ağıtlar, düğün törenlerinde mutluluk ezgileri buna güzel bir örnektir.

[19] Müzik nedir? Seslerin belirli bir âhenkte oluşumudur. Bu anlamda, en eski müzik, insanların kendi aralarında belli başlı bağlantılar kurması ile başlamıştır. Bunu

bu gün Afrika'nın, Latin Amerika'nın yerli halklarının geleneklerinde mevcut olan örneklerle bir tutmak mümkündür. Yani insanlar kendi aralarında ilişkiler kurmak için ikili, küçük üçlü, büyük üçlü, dörtlü, beşli, altılı gibi aralıklarda yerleşen seslerden geniş bir şekilde yararlanmış oldukları şüphesizdir.

[20] Avcılıkta kullanılmış olan sesler de ilginçtir. Hayvanları, kuşları korkutmak ve onları gizlendikleri yerden çıkarmak için çıkarılan korkunç sesler veya diğer hayvanlara seslenmek için onların çıkardığı sesleri taklit etmek, nihayet avlanmış av hayvanları münasebetiyle kurulmuş şenliklerde çeşitli müzikal sesler çıkarılırdı. Bu şenliklerde, av zamanı vurmali ve nefesli çalgılardan yararlanılırdı. O dönemde yararlanılan müzik aletleri şüphesiz ki, ilk zamanlar çeşitli sesler çıkarmak içindi.

[21] Müzik, insan zekâsının bir ürünüdür. Bu nedenle bu tür çalgılardan müzik için yararlanılması, sonraki dönemlere aittir. Müzikle ilgili ayinlerin gelişimi de ateşle bağlantılıdır. İlkel insanlar iki kuru tahtayı haç işareti şeklinde birbirine sürterek ateş elde ettiklerinde bu durum, onlar için büyük bir olaya dönüşmüştü. Çünkü ateş ilkel insanlara hayat verdi, onlara çeşitli hayvanlardan korunmakta, soğuktan korunmakta, yemeğin hazırlanmasında çok büyük yardım etti. Ateşin sihirli kuvvetini gören insanlar ateşe hürmet etmekle birlikte, onun tanrıdan geldiğine de inandılar. İşte o zamandan sonra ateşperestlik başlamış ve insanlar uzun yıllar boyu ateş elde etmek amacıyla tahtayı tahtaya sürtmekten geniş olarak yararlandıkları için haç işareti insanlar arasında artık ateşin sembolik bir işaretine dönüştü. İnsanlar ateşe tapmakla birlikte ateşten kendi geleneklerinde, günlük yaşamlarında geniş olarak yararlanmışlardır. Ateş, insanları korkunç ruhlardan koruyan bir âmil olarak da günlük hayatta Şamanlar¹, büyücüler tarafından kullanılmıştır. Ateş yığınları etrafında korkunç ruhların çağırılması veya kovulması, vurmali çalgılarda çeşitli ritmlerin eşliğinde yapıldı. Azerbaycan coğrafyasında yaşayan halklarımızın mahnılarının, danslarının tören ve hayat karakterli olduğu şüphesizdir. “Uzak geçmişte güneşe veya aya, rüzgâra ve ateşe, ağaçlara ve suya, mukaddes sayılan çeşitli hayvanlara taparlardı. Onların şerefine yapılan tapınma ibadetleri ve tören danslarının birleşim unsurları mümkün olduğu kadar doğa olaylarını, taptıkları hayvana özgü hareketi tasvir ederdi.

¹ Gambecan'daki “gam” kelimesi şaman anlamındadır. “Gam-şaman” sözü birçok Azerbaycan adında söz grubu olarak kullanılmıştır (2.63, s.18).

[22] ...Çeşitli gelenek-görenek ve danslar ateşe maledilirdi. Çalı çırpı yakılır, tören mahnıları ve dansları icra edilirdi... Onlar mutlaka bölük bölük, yani grup hâlinde oturur ya da yuvarlak oluşturup hemencecik harlanırdılar” (2.72. s.5-6).

[23] Urmiye Gölü’nün etrafında, Nahçıvan’da, Gedebe’de, Abşeron’da ve Gobustan’da gün yüzüne çıkarılan medeniyet, güzel sanat eşyaları, kaya üstü resimler bu bölgede 10-12 yıl önce medenî bir halkın yaşadığını haber vermektedir. Sayısı 6200 olan Gobustan kaya üstü resimleri, bunun gibi arkeolojik kazılar sonucunda elde edilen 780.000den fazla materyalin içerisinde ilk olarak dikkatimizi yallı² dansı çekmektedir. El ele tutuşarak dans eden avcı resimleri, ölçülü bedeni ve adaleli ayakları ile dikkat çekmektedir” (2.45, s.45).

[24] Dönemimize kadar ulaşmış ve tören geleneklerini kendinde saklamış danslardan “Yallı”, “Godu”³, “Semeni”, “Gelin Attandı”yı göstermek mümkündür.⁴

[25] Azerbaycan müzik medeniyetinin gelişim kökeni ve esası-Azerbaycan halk mahnılarıdır-diyen V. Belyayev, onun anlamca duygusal etki biçimine göre en zengin olarak adlandırmaktadır ve bu mahnılarda halkın yaşayış tarzının karakteristik özelliklerinin geniş olarak ses verdiğini kaydetmektedir(3.83, s.3). Emeğin farklı türleri ile derin ilgisi olan emek mahnılarından, ev kadınlarının emeğini gösteren mahnılar daha çok yayılmıştır.

[26] Müzik tarihi araştırmaları göstermiştir ki, müziğin en eski kökleri avcılıkla ilgili vurmali çalgıların, nefesli çalgıların meydana gelmesi ile oluşmuştur. Büyük ve küçük vurmali çalgılar, çığırkan bir ses veren kara zurna, keraney, şah nefir v.s. gibi çalgılar avcılıkta; tütek, ney, zeng (zil) sesleri veren çingiraklar hayvancılıkla ilgili olarak meydana getirilip geniş bir şekilde kullanılmıştır. İşte bu müzik aletleri en eski çalgılar sayılabilir. Bununla birlikte şunu kaydetmek gerekir ki, müziğin bir sanat olarak gelişmesini ve onun günlük yaşamda, emeğin farklı sahalarında geniş olarak

² “yal” hem al (kırmızı), hem de ateş demekmiş. Yallı oyununun adı da bize göre “yal+od” (yüce ateş) ile, güneşle sıkı sıkıya bağlantılıdır. Onda “Yallı” (Yal+lı), “alevli”, “ateşli”, “güneşli” demektir. Eski Azerbaycan ahalisinin ateşin, alevin (burada güneş de dikkate alınmalıdır) şerefine, ayinde bu oyunun ilk varyantını icra etmiş olmaları ihtimal dâhilindedir. Buna göre de, oyun, “alevli”, “ateşli” anlamına gelmektedir. Bu oyuna sözle, mahnı ile, ilk varyantında ise nidalarla eşlik edilmiş olsa gerektir (bkz. 2.63, s.79-80).

³ Eski Oğuz efsanelerinde alevin, güneşin “Godu han” olarak adlandırılması gerçeği de bu kabilden olan mahnıların köklü bir geçmişe dayandığını açıkça göstermektedir.

⁴ Tören dansları içerisinde en yaygın olanı “yallı” oyunudur. Sadece Nahçıvan bölgesinde Yallı’nın 40’a yakın türü vardır.

kullanıldığını gösteren senetlerden biri de Urmiye Gölü etrafında –Cığamış etrafında bulunmuş “Gızıl-çam”dır. Milattan 6000 yıl öncesine dayandırılan bu sanat eşyası üzerinde araştırmacı bilginlerden Chicago Üniversitesi Doğu Dilleri profesörü, arkeolog Helen Kantur ve Cığamış’ta kazı işlerine başkanlık etmiş California Üniversitesi profesörü Pinas Delokaz özel araştırmalar yapmış ve UNESCO’nun “Peyma” adlı dergisinde makale yayınlamışlardır. Bu konuda bilgin Ebulfez Hüseyin şöyle yazmaktadır: “Cığamış’ta gün yüzüne çıkan eski medeniyet örneklerinden biri de insanlığın meydana getirdiği biçimlendirilmiş müzikten haber veren bir resimdir. Burada bir çalgıcı grubu görünmektedir; bu bugünkü anlamda orkestra demektir. Kendisi de orkestranın en ulu atasıdır... Böylelikle, telli, nefesli ve vurmali çalgılardan ibaret bir orkestra görmekteyiz” (2.03, s.1).

[27] Bu resimde çizilmiş olan hânende, müzik icracılarının çaldığı kara zurna, nağara, çeknik, goşa nağara; resmin ikinci kısmında kopuz ve mizmar çalanların gösterilmesi enstrümantal müziğimizin zenginliğinden, müzik sanatının yüksek gelişim aşamasından bahsetmektedir. Adı geçen dönemde zengin müzik aletlerinin, bunun gibi yüksek sanatın olması, M. Ö. 6000’den çok çok önceki dönemlerde de Azerbaycan-Türk halklarının yüksek medeniyete ve gelişmiş müzik sanatına sahip olduğunu göstermektedir. Şüphesiz, böyle bir dönemde eski Azerbaycan-Türk halklarının genel yaşam, emek, tören mahnıları sanat bakımından daha da gelişmiş bir biçimde olmuştur. Tarla çeltikçiliği, bağcılık, bostancılık, balıkçılık, avcılıkla ilgili olan alanlarda emek mahnıları geniş olarak yayılmıştır.

[28] XIX. yüzyılda Azerbaycan coğrafyasından toplanmış Savaş Mahnıları ve Holavarlar da en eski halklarımızın emek sürecinde meydana getirdiği mahnılardan haber vermektedir. Folklor örneği olarak bunlardan birkaçını sunuyoruz.

SAYAÇI MAHNILARI

Nenem, a şişek goyun,
Yunu bir döşek goyun,
Bulamani bol ele,
Gırıldı uşag, goyun!

Bir oğlumun düyesi,
Bu kızımın düyesi,
Sarı suyu çalanda
Boz köpeye tekesi.

Nenem, gumral, tat goyun,
İlden ile art, goyun,
Balalar ölmekdedir,
Ölme gel, namerd goyun!

Nenem, a hallı keçi,
Memesi ballı keçi,
Uca kaya başında,
Tutubdur yallı keçi.

HOLAVARLAR

Öküz, öküz, han öküz,
Boynu kızıl kan öküz,
Çek çayırda çemenden,
Sene can gurban öküz.
Öküzüm birdi benim,
Taleyim kürdü benim,
İki oldu öküzüm,
Gara çuham durdu benim.

Başına men dolandım,
Men dönem men dolanım.
Ölme, ölme yazığam
Kölgende men dolanım.
Öküzüm geder işe,
Gorhura bağrı bişe,
Nola bir bulut gele,
Göyden yere nem düşe.

[29] Tören mahnıları da emek mahnıları gibi en eski dönemlerden bize gelip ulaşmıştır. Tören mahnılarını iki gruba ayırabiliriz. Birincisi, doğanın zorlukları karşısında âciz kalarak veya emek sürecini kolaylaştırmak için eski boylarımız törenler düzenler, mahnılar okur, danslar eder ve gösteriler yaparlardı.

[30] Eski Azerbaycan-Türk halklarında mevsim mahnıları geniş olarak yayılmıştır. Bu mevsim mahnıları bir çeşit tiyatrolaştırılmış sahnelerden ibaret idi. Her neslin gelişile mevsim törenlerinde yağmurun çağırılması, kuraklığın olmaması, balıkçılar için rüzgârın sakinleşmesi, bol ürün biriktikten sonra bayram törenlerinde yapılan danslar, okunan mahnılar kütlevî karakter taşıyordu. Mevsim törenlerinde hayırla şerrin karşılaşması gösterilir ve nihayet hayrın galibiyeti tantana ile kutlanırdı. Böyle törenlerin hepsi müzik eşliğinde yapılırdı. İkinci gruba giren tören mahnıları insanların genel yaşa tarzı ile sıkı sıkıya bağlı olmuştur. Buna çocuğun doğumu, düğün ve yas törenleri dâhildir. Bu törenler de kütlevî karakter taşımıştır. Fakat burada katılımcı olan insanlar esasen bu veya diğer ailenin üyelerinden veyahut onların mensubu olduğu halkın önderlerinden ibaret olmuştur.

[31] Mevsim törenleri içerisinde halkımızın en çok kaydettiği ürün bayramı ve Nevruz-Bahar bayramları olmuştur. Bol ürün toplandıktan sonra yapılan şenliğe büyüklü-küçüklü herkes katılır, çeşitli gösteriler yapılır, müzikler seslendirilirdi. Bu törende kurbanlar kesilir, mangallar kurulur, vurmali ve nefesli çalgıların, kopuzların eşliğinde mahnılar söylenirdi. Baharın gelmesini özel bir şekilde, bir arada kutlayan halkımız bu bayramı daha parıltılı ve şen geçirmek için çeşitli oyunlar, danslar, mahnılar, çocuk oyunları, bulmacalar, âşık mahnıları, halk gösterilerinden geniş olarak yararlanılırdı. Nevruz-Bahar bayramında sofraya semeni çiçeğinin ve doğanın yetiştirdiği başka ürünlerin koyulması geleneğinin kendisi de göstermektedir ki, bu mevsim töreni en eski geleneklerle bağlantılıdır. Elimizde bulunan senetler dayanarak şunu kaydedelim ki, hele XIX. yüzyılda Nevruz bayramı düzenlenirken halk mahnılarından “Yeri yeri dam üstün yeri”, “Bazarda alma”, “Goy gülüm gelsin, ay nene”, “Humar oldum”, “Almanı atdım harala”, “Yar bize konak gelecek”, “Semeni ay semeni” v.s. gibi mahnılardan geniş olarak yararlanılırdı.

[32] Sâsânîler döneminde-VI. yüzyılın sonu ve VII. yüzyılın başlarında 8 muğam arasında “Nevruzî” adlı bir muğam da icra edilirdi (3.184, s.74). Sonraki dönemlerde Nevruz-i Acem, Nevruz-i Arab, Nevruz-i Asl, Nevruz-i Kûçek v.s. adlar altında bu muğam geniş olarak yayılmıştır. Nevruz bayramı, tarihin sonraki aşamalarında İran coğrafyasında yaşayan boylar tarafından Asya’da ve diğer doğulu ülkelerde yayılmıştır. Nevruz bayramı ile ilgili meydana gelmiş ve sadece bu bayramda icra edilen mahnılar hakkında A. Recebov şöyle yazmaktadır: “Nevruz bayramında silsile şeklinde en çok irâ edilen mahnılar (İran coğrafyasında, dolayısıyla Azerbaycan’da-İ.R.) “Ârâyîş-i Hurşîd”, “Nevrûz-i Büzûrg”, “Nevrûz-i Hârâ”, “Mihrigân-i Büzûrg”, “Sâl-i Nevrûz”, “Nâz-i Nevrûz” v.s. hakkında orta çağ şairlerinden Firdevsî, Nizamî-i Gencevî, Deşkî, Ferruhî, Unsuri, Menucehrî ve diğerleri geniş bilgiler vermişlerdir (3.283, s.46). Mesûdî’nin, Nerşâhî’nin, Hudadatbey’in, Kays-i Râzî, Esedî ve aynı zamanda Muhammed Efrî Buharî’nin *Şubâbü’l-Ahbâb* tezkiresine dayanarak A. Recebov yazmaktadır ki, “Buhara ve Sogda halkının yalnız Nevruz bayramında icra edilen mahnıları var”. Meselâ, “Bağ-ı Şîrîn”, “Bağ-ı Şehriyâr”, “Avrengi” (taht hakkında mahnı), “Nûşilebîn” (Şirindudak), “Dilengîz”, “Darb-ı Büzûrg”, “Çekâvek” (Torağay) v.s. (3.283, s.45).

[33] Nevruz-Bahar bayramını bütün doğu, Orta Asya ve Asya halkları geniş bir şekilde kutlamaktadırlar. Bu anlamda Nevruz bayramını sadece bir halka maletmek kesinlikle doğru değildir. Nevruz bayramının İran, dolayısıyla da Azerbaycan bölgelerinde ne şekilde yapıldığı ve hangi mahnıların okunduğu konusunda *Ferheng-i Pehlevî*'de İbn-i Câhiz'in, İbn-i Usâbiyye'nin, Mahmud Gardezî'nin eserlerinde de çok sayıda bilgiler toplanmıştır. Nevruz bayramı, baharın gelişiyile ilgili olduğu için çiftçilik, emek mahnıları silsilesi ile de sıkı sıkıya bağlantılı olmuştur. Ferheng-i Pehlevî lugatnâmesini 149, 173, 199, 206. sayfalarında “Vostariyuşan”, “Çatruşamrut”, “Vangih” mahnılarının emek gelenekleriyle ilgili olup Nevruz bayramında okunduğu kaydedilmiştir. Yahut İbn-i Câhiz *Kitâbü'l-Tâc* (s.169-170), Mesûdî *Murûcü'l-Sahâb* (s. 242), İbn Ebû Usâbiyye *Uyûnü'l-Enbâ* (s.331) eserlerinde Nevruz bayramında okunan mahnılardan bahsetmiştir. Mahmud Gardezî “Zeynü'l-Ahbâr” (s.37) eserinde yazmaktadır ki, “Sâsânîler” döneminde insanlar güldürme sanatı ustalarının zerâfetleri ile Nevruz ve Mihrigân bayramlarında hüküm süren gülüşlerle, mahnı okumalarla şenlendirdiler (3.281, s.58).

[34] Şunu da kaydedelim ki, A. Recebov'un verdiği bu bilgiler Dehhodan'ın, M. Moin'in lugatnâmelerinde de diğer İran kaynaklarında da vardır. Bahsettiğimiz bu adlar, Hüsrev Pervîz'in sarayında icra edilen muğamlardır.

[35] M. S. VI. ve XIX. yüzyıllarına ait olan senetlerden şu düşünceye varmak mümkündür ki, Nevruz mevsim bayramı doğulu halkların geleneğine çok derin kökler salmıştır. Esasen böyle bir düşünce ileri sürmek mümkündür ki, hele milattan çok önceki dönemlerde bahar bayramında bu kabilden olan başka başka tematik mahnılardan geniş olarak yararlanılmıştır.

[36] Halk mahnıları ile birlikte Nevruz bayramında deyişler: oğlan-kız deyişleri, âşık deyişleri, bayatılar okunur ve birçok tiyatrolaşmış oyun da oynanırdı. Bunlardan çocuk oyun nağmelerini; düzgüler, sanamalar, yanılmacalar, kosa kosa, garavelli ve diğerlerini göstermek mümkündür. Bu oyunların hepsi çeşitli ritimlerle ve parmak şıklatma eşliğinde kütlevî ya da solo okuma yolu ile icra edilirdi. Nevruz bayramında çeşitli spor oyunları düzenlenir, zorhane iştirakçileri, güreşçiler de boy gösterirdi. Bu gösteriler senasında nefesli çalgılardan kara zurna, buğ, nefir, keraney, ney; vurmali

çalgılardan nağara, goşa nağara, küçük davullar; telli çalgılardan kopuz, çeng ve diğerlerinden yararlanılırdı.

[37]Nevruz bayramının daha geniş olarak kutlandığı İran coğrafyası hakkında V. Vinogradov şöyle yazmaktadır: Bu coğrafya (İran coğrafyası-İ.R.) eski medeniyet merkezlerinden biriydi. Burada artık milattan 6500 yıl önce demir eşyaların hazırlanmış olduğu bilimsel olarak bilinmektedir (3.105, s.13). Birçok tarihî senetler ispat etmiştir ki, yeryüzünde en eski müzik sanatının, genel bir tanımlamayla medeniyetin beşiği olan İran'da Urmiye Gölü'nün etrafı Muğan toprakları olmuştur. Eski Muğan topraklarının sakinlerinin müzik mahnıları ve onları icra eden muğlar hakkında Media döneminin müzik medeniyeti bahsinde ayrıntılı bilgiler verilecektir. Eski Azerbaycan-Türk halklarının medenî, iktisâdî gelişiminin yüksek aşaması Sümer dönemine denk gelmektedir.

2. SÜMER DÖNEMİNDE MÜZİK MEDENİYETİ:

[38] Eski Sümerler'in M. Ö. 3. binde büyük medeniyete ve yüksek düzeyde gelişmiş müzik sanatına sahip olduğu hakkında yazılı kaynaklarda yeterli derecede geniş bilgi vardır. Akademisyen V. V. Struve, Sümer medeniyeti köklerinin neolitik ve eneolitik döneme, M. Ö. 5. bine tesadüf ettiğini belirtmiş ve de çiftçiliğin gelişimi ile ilgili yerli halk tarafından doğa kuvvetlerinin (gökyüzünün, toprağın, suyun, ateşin) tanrılaştırılması sürecini göstermiştir. Bununla ilgili, eski insanlarda astronomal dinî inancın meydana geldiği görülmüştür (3.312, s.87). Sümerler'in Mısırlılar'a ve diğer medeniyetlere göre daha çabuk gelişerek yaindoğuya yayılması Ur'un egemenliği dönemine rastlamaktadır (3.182, s.92-97). Artık M. Ö. 3. binde eski Sümerler'in büyük, kudretli bir devlete sahip olmaları, bu bölgede üretimin, askerliğin ve medeniyetin yoğun biçimde gelişimi için gerçek imkânlar meydana getiriyordu. "Elam M. Ö. 3. ve 2. binde eski dönemlerde savaşlar yapardı" diyen M. S. İvanov onun bu veya diğer durumda daha gelişmiş olan Sümer, Akad, Babil ve Asur devletleri ile karşılaştığını kaydetmektedir (3.180, s.6). Eski Sümerler'de yazı medeniyetinin erken gelişmesi, onlarda pozitif bilimlerin (riyâziyât, tıp) yayılması ile bağlı olduğu için bu Babil (Babilon) medeniyeti ve dilini kısa zamanda kozmopolitleştirmiştir... Ve tesadüf değildir ki, hattâ Mısır'da bile uluslararası yazışmalar, kil tablet yazıları aracılığıyla

Babilon (Sümer-İ.R.) dilinde yapıldı (3.124, s. 189-190). Asur kralları da dâhil olmak üzere yakınoğu ölkeleri de dış ölkelerle olan ilişkilerinde Babil dilinden yararlanmışlardır.

[39] Güçlü Sümer-Babil medeniyeti 4000 yıl boyunca gelişmiş bir sanat meydana getirdi. (3.124, s.190). Sümer-Babil dili hakkında birçok tarihçi, şarkiyatçı, arkeolog, bilgin şu düşünceye varmışlardır ki, bu dil yalnız Türk dilli bir halkındır, özellikle de Azerbaycan dili ile mukayese edilebilir. Çünkü, günümüzde bilinmekte olan 60’a yakın Sümerce sözcüğün çoğu sadece Azerbaycan dilinde mevcut olan sözcüklerin aynıdır.

[40] Meselâ; arpa, saman, su, qanun, un, gülab, min, əl, tanrı ve başka sözcükler müşterek sözcüklerdendir.⁵ Sümerler’in yaşadığı bölgeler, aynı zamanda antropolojik araştırmalar⁶, dil özellikleri ve başka yönler göstermektedir ki, Sümer döneminde yaşamış olan eski insanlar Azerbaycan-Türk halklarının eski köklerindendir. Sümer dönemi üzerine ABD, eski Sovyetler Birliği, Çekoslavakya, AFR, Azerbaycan ve birçok ölkenin bilginleri yaptıkları özel araştırmalar sonucunda şu düşünceye varmışlardır ki, gerçekten Sümerler’in konuştuğu dil, Azerbaycan-Türk diline daha yakındır. Azerbaycanlı bilginler, Alman yazar K. V. Kerakmay’a dayanarak şunu kaydetmişlerdir ki, Sümerler, Dicle ve Fırat kıyılarına herkesten sonra gelmişlerdir. Onlara kadar o bölge çeşitli Sami halklar tarafından meskûnlaşmıştı. Sümerler kendileri ile birlikte yüksek ve artık biçimlendirilmiş olan bir medeniyet getirmişlerdir... Sümerler’in dili eski Türk (genel Türk-A. Ş., K. A.) diline benzemektedir... (2.78, s.32). Sümer dönemi medeniyetinden kayıtlar verirken, Sümerler’de müziğin eğlence olarak, heveslilerin icrası gibi değil, artık bir sanat olarak geliştiğini özellikle kaydetmemiz gerekir. Bu konuda müziğin bir sanat eseri olarak gelişimi, bize birçok meselelere profesyonel sanat bakımından yaklaşımaya esaslanmaktadır. Müziğin önde gelen sanat olarak yayılması o demektir ki, müzik aleti çalmak için Sümer döneminde artık okullar, nota yazıları, nota araçları, öğretmenler, önde gelen icracılar, yaratıcı sanatçılar var olmuştur. Bu konuda V. Vinogradov, Kurt Sachs’a dayanarak yazmaktadır ki, bu senetleri çok yönlü ve dikkatli araştıran müzik bilimciler şu düşünceye varmaktadır

⁵ Bkz. “Gobustan” dergisi, No:3, B.1974, s.59.

⁶ N. Hanikov. Zapiski po etnografii Persii. M.1977. Eserinde s.80’de, 5 no’lu resimde Azerbaycanlı bir erkeğin kafatası kemiği gösterilmiştir, bu kafatasının yapısı, ölçüleri Sümer, Med ve Sâsâniler döneminde yapılmış olan resimlerdeki şekillerle tam olarak uyumaktadır. Diğer taraftan, bu eserin 71. sayfasında, Kürtler’in ve Bahtiyarlar’ın Mezopotamya Samileri ve Azerbaycan-Türk boyları ile karışmış olduklarından bahsedilmektedir.

ki, “en eski teşkil edilmiş ve sistemleştirilmiş” müzik örneklerine Sümerler ve Mısırlılar sahiptirler. M. Ö. 3. binde yazılmış Sümer metinleri, geleneksel müziğin var olduğunu tam olarak göstermektedir... Bilinmektedir ki, büyük mabetlerde, ikametgâhlarda mugannî hazırlayan özel okullar vardı. Özel heyetler, geleneksel ayinlar ve onların karakteristiği olan müzik icra biçimlerini kanunlaştırırlardı... O dönemden kalan bazı abideler kütlervî halk müziğine aittir: -Flüt (Ney-İ.R.) çalan çobanların resmi ve uzun kollu lut (ud veya sazın farklı türleri-İ.R.) (3.105, s.13-14).

[41] R. Gruber ise akademisyen V. Struven’in eski Sümer ve Mısır medeniyetlerinin takriben aynı dönemde meydana gelmesi düşüncesine ek olarak kaydetmektedir ki, son kaynaklar daha çok göstermektedir ki, Sümer medeniyeti daha eski, daha derindir (3.124, s.189). V. Vinogradov’un düşüncesini daha da geliştirerek şunu diyelim ki, eğer bir toplulukta mugannî hazırlayan okul olmuşsa, orada mantık olarak hükmen icracı hazırlayan müzik okulları da mevcut olmuştur.

[42] Bu da göstermektedir ki, eski Sümerler’in profesyonel müzik kadrolarını hazırlayan maddî-teknik temeli olduğu için onlarda gerçek anlamda, yüksek biçimde gelişmiş medeniyet olmuştur. Gruber şöyle yazmıştır: “Genellikle, bu kaynaklar Sümer-Akad, Babil ve Asur hükümdarlığı döneminde müziğin toplumsal hayattaki büyük nüfuzunu tasdik etmektedir... Saray müziğinin büyük gelişimini, hattâ onların halk kitleleri karşısındaki icralarını göstermektedir. Burada çeşitli törenlerin, coşkulu müzik meclislerinin var olduğu kaydolunmaktadır ve şöyle bir bilgi de verilmektedir ki, Babil’de, sayısı tam olarak 150’ye ulaşan hânende ve icracılardan ibaret olan bir topluluk bulunmaktaydı” (3.37, s.133).

[43] Alman araştırmacı B. Brentes, ünlü Baktria mühürlerini tahlil ederken şu kanaate varmıştır ki, birinci grup mühürler Mezopotamya’ya (M.Ö. 3400-3000) aittir. Üçüncü grup ise Hint-İranlılar’ın (Mitanni) Yakın Asya’ya (M.Ö. 2800-2400) gelmesiyle ilgilidir. Onların doğudan (Kafkasya, Küçük Asya coğrafyalarından çıkmış oldukları tahmin edilmektedir) geldikleri belirtilmektedir (3.96, s.129). Bu gerçek eski Türk halklarının adı geçen bölgelerden Asya ve Yakın Doğu’ya doğru yayıldığını göstermektedir. Şunu da özel olarak belirtelim ki, son 10 yıldaki araştırmalarda, bunun eski yani kadim Türk halklarının Sibiryâ ve Doğu Sibiryâ’dan güneye ve diğer bölgelere yayılarak meskûnlaşması düşüncesi dile getiriliyordu. Eski doğu medeniyeti

tarihinin öğrenilmesi de göstermektedir ki, dünya medeniyetinin beşiği ve çeşmesi işte Azerbaycan-İran bölgeleri ile ilgilidir. Azerbaycan, Urmiye Gölü'nün etrafında mevcut olan eski medeniyet, en eski dönemi içermektedir. Bu da, dünya medeniyetinin bu kaynaktan faydalanarak farklı istikametlere yayılması düşüncesine serbestlik kazandırmamıza esas olmaktadır. Şüphesiz, böyle şartlarda en eski Türk halkları kendi medeniyetlerini bütün ülkelerde yaymayı başarmışlardır.

[44] Eski Sümerler'in yaşadığı coğrafyadan arkeolojik kazı zamanı bulunan ve Fransa'nın Louvre Müzesi'nde saklanan kap, tiyatro ve müzik sanatı hakkında geniş bilgi vermektedir. Kapın üzerindeki resimde iki kişinin şarkı söylemesi, iki kişinin de müzik aleti çalması gösterilmiştir. Diğer bilgilerde, Kiş ve Ur şehirlerinden bulunmuş olan raks kaşıkları (bakırdan yapılmış levhalar her iki taraftan ele yerleşen küçük ağaç sağlamlaştırılmış biçimde-İ.R.), daha sonra M. Ö. 2500 yıllık tarihi olan büyük tabıl ve onun farklı çeşitleri, özellikle goşa nağar gösterilmiştir. Müzik aletlerinden tanburun eski çeşitlerinden olan "manze"nin eşliğinde âyinlerde tören ezgileri seslendirilirdi. Aynı zamanda bu çalgıdan asilzâde meclislerinde de geniş halk kitlesi arasında yararlanılırdı.

[45] Nefesli çalgılar arasında eski ney daha geniş yayılmış müzik aletlerinden biridir. Hattâ M. Ö. 3. bin yılın ikinci yarısında Kral Gudea, saraylara sevinç yayılsın diye, ikâmetgâhların girişinde bu çalgının ilginç sesinden yararlanılmasını önerirmiş. Tütek çalgısından ve onun farklı çeşitlerini Sümerler'in büyük maharetle kullandıkları hakkında Ur şehrinde arkeolojik kazılar sırasında bulunan ve tarihi M. Ö. 2800 yılına rastlayan gümüş ağızlıklı tütek parçaları ayrıntılı bilgi vermektedir. Diğer nefesli çalgılardan buğ, nefir, şahnefir ve diğerlerinin de bu dönemde kullanılması hakkında arkeolojik belgelerde tasvirler vardır. Telli çalgılardan çeng, saz, ud, tanbur, tara benzeyen (göğüs üzerinde çalınan-İ.R.) ve diğer çeşitteki çalgılar daha çok yayılmıştır. Bismayn'da bulunan Sümer vazosu üzerinde tarihi M. Ö. 2400 yılı olan resimde 12 telli çeng çalgısının şekli gösterilmektedir. Daha sonra 4, 7, 14, 21 telli çeng çalgılarının kabartma üzerindeki resimleri Galpin'e göre septatonikadan (7 ses) ibaret olan ses dizisi mukabilinde iki ve üç oktavlık sınırı göstermektedir (3.124, s.192).

[46] Tellerin sayısına göre oktavı belirleyen müzisyenlerin düşüncesini esas alırsak, bir oktavda yarım tonlar da dâhil olmakla birlikte 12 sesin mevcut olması 12 telli

eski çeng çalgısında gerçekleşmiş olur. Bu durumda uzun saplı, mızrapla çalınan telli çalgılarda, Eski Sümerler'in geniş ses sahasını kullanması hiç bir şüpheye mahal bırakmamaktadır. Verilen örnekler, M. Allahverdiyev'in "Sümer sanatkârlarının deyişleri, destan söylemeleri ve buna benzer müzik ve saz sanatı yarışları (diyalogları) günümüz Azerbaycan âşık deyişlerine benziyormuş... Bu deyişlere üç-dört kişi katılmış. Buna ek olarak, üreticilik yarışlarında kimin yeteneği, zengin bilgisi varsa, o, galip gelirmiş." (2.03, s.16) düşüncesini doğrulamaktadır. Curt Sachs'ın verdiği bilgilere göre " Hattâ müzik aletlerinin şerefine Eski Sümer'de kurban kesme törenleri bile düzenlenirdi. Tanrıların kendileri yalnızca müzik heveslileri değildiler, onlar aynı zamanda müzisyen idiler. Onların emri altındaki kişiler içerisinde müzisyenler mutlak surette bulunmaktaydılar. Devlet hiyerarşisinde müzisyenler, tanrılardan ve hükümdarlardan sonra gelirlerdi." (3.246, s.103).

[47] Curt Sachs'ın verdiği bu bilgi, Mana Midya döneminde muğların âdet-gelenekleri ile, böylece doğrudan Muğ kâhinlerinin faaliyetinde mevcut olan spesifik yönlerle tamamen örtüşmektedir. Eski Sümerler ile Muğlar arasındaki buna benzer durumlar da şunu göstermektedir ki, Muğlar'ın devam ettirdikleri geleneğin daha eski kökleri vardır. Bu kabilden olan belgeler, eski Azerbaycan coğrafyasında yaşayan Türk halklarının M. Ö. 6000'den itibaren Sümer ve Med dönemleri arasında bir dizi ilişkilerinin olduğunu bir kanıttır. Eski Doğu'nun, geniş olarak baktığımızda ise dünyanın müzik ve medenî gelişiminin beşiğinde, Azerbaycan coğrafyasında yaşayan Türk halklarının olduğu bir kez daha görülmüştür.

[48] Verilen örnekten açıkça anlaşıldığı üzere, Eski Sümerler'in müzik aletlerine, müzisyenlere çok büyük değer vermiş oldukları gerçeği, kendilerinin o dönem toplumlarının en yüksek seviyeye ulaştıklarını göstermektedir. Müziğin bir toplumdaki yüksek gelişimi ise o halkın felsefi, estetik dünya görüşünün, ahlâkî-etik durumlarının yüksek olduğuna bir kanıttır. Yukarıdaki düşünceye destek olarak R. Gruber şöyle yazmaktadır: "Bize ulaşan belgelere dayanarak şunu söylemek mümkündür ki, Eski Mısırlılar'a göre Babil'de (Sümer-İ.R.) müzik felsefesi ve müzik nazariyatı görüşleri daha yüksek seviyeye ulaşmıştır. Bütün bunların pozitif bilimlerin: matematiğin, tıbbın, yazının, belagatin yoğun gelişimi ile ilgili olduğu görülmektedir. Müziğin benimsenmesi ve değerlendirilmesi, astro-kozmik sembollerle gösterilmekteydi. Bu da kutsal 5 ve 7 sayıları ile, 5-insan bedeninin duyu organlarını ve Satürn, Jüpiter, Mars,

Merkür, Venüs gezegenlerinin; 7 ise kutsal sayı olarak haftanın 7 gününü, ayrıca adını verdiğimiz gezegenlerle (güneş ve ayı da eklemek sûretiyle) ilişkilendirilirdi. Burada bir hususu daha belirtmek gerekir ki, tıpkı 5 ve 7 gibi, 4 sayısı da eski insanlarda, halklarda önemli bir unsurdu ve kutsal sayılırdı. Bu sayı (4); toprak, hava, su, ateş; kuzey, güney, doğu, batı; ilkbahar, yaz, sonbahar, kış anlamlarında eski dönemlerde çok büyük saygıyla karşılanırdı. İşte bu anlayıştan dolayı Plutarh'ın Eski Babilliler'in yılın mevsimlerini dörtlü, beşli, oktav ilişkileri ile açıklamalarına inanmak mümkündür”.

e' - Bahar - e'			
h - Sonbahar	- h	x4	x5
a - Kış - a			x8
e - Yaz - e			

[49] Curt Sachs'ın ve Bozen'in araştırmalarına göre bu türden açıklamalar, Eski Çinliler'de de mevcut olmuştur (3.246, s. 94; 3.124, s. 195). Sümer dönemi müzik medeniyetinin temel olarak incelenmesi alanında Curt Sachs'ın çalışmaları özellikle belirtilmelidir. Curt Sachs, 1924 yılında Berlin'de sesin kil tabletler üzerindeki sembollerini inceleyerek, 57 heceden ibaret olan ses yazılarının 18'i ayrı ayrı ses tonlarını (do, re, mi, fa, sol, la, si), kalanları ise iki sesin ve üç sesin aynı zamanda akor şeklinde verilmiş olduğunu göstermiştir. Seslerin bu şekilde icra edilmesi, onun çeng (R. Gruber ve Kurt Sachs bu çalgıyı arp olarak belirtmektedirler-İ.R.) aletinin eşliğinde yapıldığına kanıttır. Kurt Sachs'ın bu incelemesini Orta Çağ doğu müzikleri ses sistemleri ile (el-Fârâbî, İbn-i Sînâ, S. Urmevî) karşılaştırsak, ilginç bir gerçeklikle yüz yüze gelmiş oluruz. Herkesçe bilinen, doğu müziği ses sistemlerinde bir oktavda (küçük oktavın do sesinden başlayarak birinci oktavın do sesi de dâhil olmak üzere) 18 ses olduğu gerçeğini dikkate alırsak, bizim ileri sürdüğümüz yeni bilimsel-nazarî esas, yani “Yunan müzik medeniyeti öz kaynağını, dizi ve ses sistemini eski doğu medeniyetinden almıştır” şeklindeki düşünce, bir kez daha kendisini açıkça ortaya koymuştur. Curt Sachs'ın yapmış olduğu açıklamaya göre Eski Sümerler pentatonik diziden de geniş olarak yararlanmışlardır. Sümerler, yarım tonun icrasından mümkün mertebe uzak durmuşlardır ve bir oktav içerisinde, bütün seslerin var olmasına rağmen 5 ses icra edilir. Sachs'a göre Eski Sümerler, aşağıdaki kombinasyonlardan geniş olarak yararlanmışlardır (3.124, s.196).

C	D	E	G	A	C
C	D	E	G	A	C
	D	E	G	A	H
	D	E	Fis	A	H

[50] Sümer müzik medeniyetini inceleyen birçok bilgin şu kanaate ulaşmıştır ki, çeng çalgısını icra eden kimse, mugannînin okuduğu havaları sadece tekrar etmiyor, aynı zamanda ikili, üçlü, dördlü, beşli, altılı, oktav, iki oktavdan ibaret olan akorların icrası ile daha da zenginleştiriyor. Müzik bilimcilerden Oppengeymer, Francis Galpin Sümer döneminin ses dizisinde artmış dördlü aralığının var olduğu düşüncesini ileri sürmüştür.

[51] Eski Sümerler’de yedi delikli neyden (İran’da heftbend ney) goşa neyden geniş olarak yararlanılmasına, hattâ bu neylerin laboratuvar şartlarında meydana getirilip incelenmesine dayanan müzik bilimcilerden R. Gruber, Francis Galpin, Oppengeymer, K. Şlezinger, Curt Sachs; Sümerler’in sadece pentatonik diziden değil, aynı zamanda heptatonik ses dizisinden de geniş olarak yararlandıklarını düşünmektedirler. Bunun gerçek şeklini S. Abdullayeva’nın eserinde (3.13, s.21; 24; 25; 28) nefesli çalgılarda elde edilebilen bütün seslerin tablosundan daha açık bir şekilde görebiliriz. Burada müzik aletlerinin ses sahası da açıkça görülmektedir. Şunu da özellikle belirtelim ki, arkeolojik kazılar sırasında Sümer ve Med dönemlerine ait olarak bulunan resimler, nefesli çalgılarla (tütek, balaban, ney) bu müzik aletlerinin (eski ve çağdaş) üzerinde mevcut olan deliklerin birbirleriyle örtüştüğünü bir daha göstermiştir. Aynı zamanda çalgı icra eden birisi olarak şunu da belirtelim ki, dudak sıkamakla ve parmakların delik üzerinde tam ve yarı açık durumda bulunması sayesinde yarım tondan küçük sesleri de bu müzik aletlerinde çıkarmak mümkündür. Bu, eski dönemlerde de (Sümer ve Med), günümüzde Azerbaycan ve bütün doğu halklarına özgü olan 17 ve 24 perdeli sistemdeki bütün sesleri çıkarmak imkânının var olduğunu belirtmemiz için esastır. Her fırsatta bunu bir gerçek olarak kabul edersek, onda eski Azerbaycan-Türk ezgilerinin mevcut olduğunu, onların da Eski Yunan ve Çin ezgilerinden daha eski dönemlere ait olduğunu esas olarak görmemiz gerekir.

[52] Yukarıda adlarını zikrettiğimiz batılı ve Rus bilginlerinin düşüncesine göre, ses dizisinde yalnızca artmış dörtlü perdesi değil birçok çeşitli dizi sistemlerinin alınması imkânı daha çok olmuştur. Bunun da Sümer-Babil müzik medeniyeti için karakteristik bir durum olduğu gösterilmiştir. Taş üzerinde mevcut olan resimdeki sazın, kopuzun ve tar benzeri olup göğüs üstünde çalınan uzun kollu müzik aletlerinin kendisi şunu göstermiştir ki, Sümer döneminde 2; 2,5 ve 3 oktavlık ses sahası içerisinde, çalgı tekniğinde geniş imkânlar var olmuştur. Bu da bize oktav içerisinde yedi dereceli ses dizisinin, aynı zamanda da çeşitli dizi sistemlerinin mevcut olduğunu söylememize esas olmaktadır. Eski Yunan ezgileri M. Ö. 5.- 4. yüzyıllara tesadüf ediyorsa, çok sayıda müzik bilimcinin düşüncesine göre Eski Doğu medeniyetlerinde pentatonizm, M. Ö. 7.- 6. yüzyıllarda yerini yedi sesli dizilere bırakmıştır. Curt Sachs ve Galpin ise bu dizilerin M. Ö. 3000’lerde Sümer döneminde de mevcut olduğunu ispat etmişlerdir. Yedi sesli Eski Çin dizisini (3.124, s. 219) İran’ın Rast ve Mâhûr destgâhlarını Eski Yunan’ın Lidyen dizisi ile karşılaştırsak onlar arasında hiçbir fark olmadığını görürüz (bkz. Nota örneği, no: 61).



[53] Bu karşılaştırma şunu göstermektedir ki, Eski Yunan dizilerinden çok çok önceleri doğuda, İran-Azerbaycan bölgelerinde diziler mevcut olmuştur.

[54] Son olarak R. Gruber; Curt Sachs’ın, Galpin’in, Oppenkeymer’in ve K. Şlezinger’in aktarmalarının toplamı olarak şunu yazmaktadır: Bu kişilerin incelemeleri yalnızca enstrümantal müzikle ilgili değil, aynı zamanda Sümer-Babil müziğinin karakteristik özellikleri hakkında aşağıdaki sonuçlara ulaşmamıza imkân vermiştir (3.124, s. 197):

1. Üç sesli diziden pentatonik (beş sesli) diziye geçiş (eski çeng çalgılarının üç telliden beş telliye geçtiğini gösteren resimlere dayanarak);
2. Diferansiyel ses dizisinde korunmuş beş sesli, kendi içerisinde yarım kromatik seslerin hareketine imkân verdiği için pentatonik ses dizisinin çeşitli basamaklardan meydana gelmesine imkân vermektedir (Eski Çinlilerde olduğu gibi);
3. Beş seslilikten kısa zamanda septatonikaya-yedi sesliliğe geçilmesi (ney çalgısının yedi delikli olması nedeniyle);
4. İki, iki buçuk ve üç oktavdan yararlanılması;
5. Gelişmiş ses dizisi sisteminin mevcut olduğunu bütün araştırmacılar kabul etmektedirler.

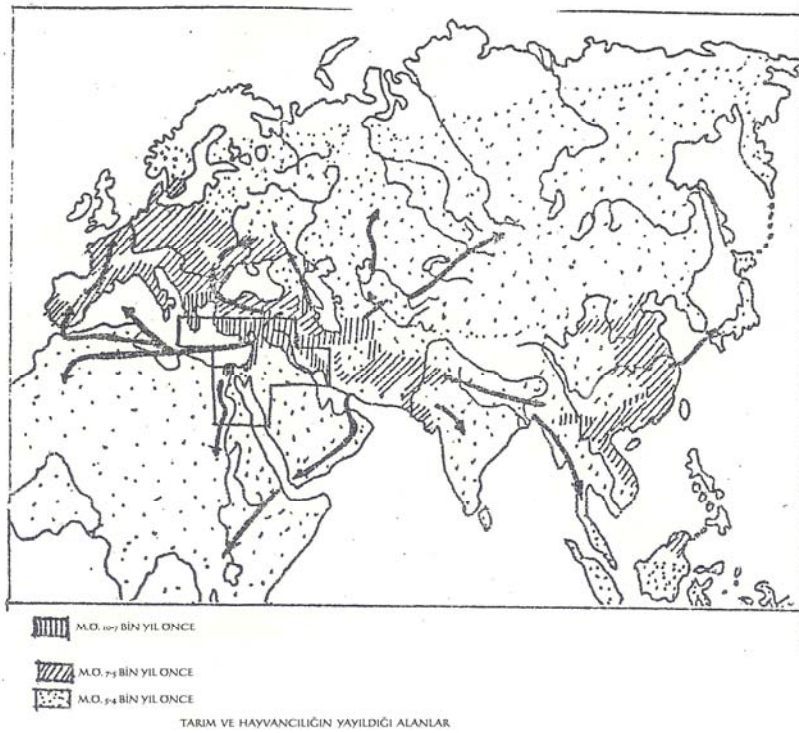
[55] Sümer döneminin müzik medeniyetinin öğrenilmesi, doğunun en eski ve medenî yükselişinin kuşkusuz Eski Sümerlerle ilgili olduğunu göstermektedir. Enstrümantal müziğin zengin kaynakları, nota yazı sisteminin mevcut olması, beş seslilikten yedi sesliliğe geçiş, çok çeşitli dizi sisteminin var olması, müziğin kozmolojik izahlarla geliştirilmesi, ayrıca müzik okullarının olma mecburiyeti Eski Sümer medeniyetinin büyük gelişim aşamasını açıklamaktadır. Sümer dönemi müzik medeniyetinin komşu halklara yayılması, komşu ülkelerin dış ülkelerle ilişki kurmak için Eski Sümer dilinden yararlanmış oldukları gerçeği bir kez daha göstermiştir ki, Eski Doğunun uyanış dönemini yalnız Sümer medeniyeti teşkil etmiştir. Bu zengin medenî mirastan yararlanan, bu mirasın takipçisi olan Manna, Med medeniyetleri büyük Doğunun müzik sanatını daha geliştirmişlerdir.

[56] Sümer dönemi ile Med (M. Ö. X-IX. yy.) dönemi arasındaki zaman zarfında İran'da müzik sanatı, kendi gelişim seviyesini korumayı başarmıştır. Ârîlerin İran'a göçmesinden önce İran'da çeng, ney, tabl, ud ve diğer müzik aletlerinden büyük ölçüde yararlanıldığı hakkında çeşitli kaynaklarda bilgiler mevcuttur.⁷ Bölgenin eski yerli halkından kalan tasvîrî eserlerden birine dayanılarak 26 kişiden oluşan bir topluluğun resmi gösterilmektedir. Bu kişilerden 11 tanesi çeşitli çalgılar çalmaktadır, (7 kişi çeng, 1 kişi ud, 1 kişi tabl, 2 kişi ise ney) aynı zamanda, yaklaşık 6 ilâ 12 yaş arasındaki 9

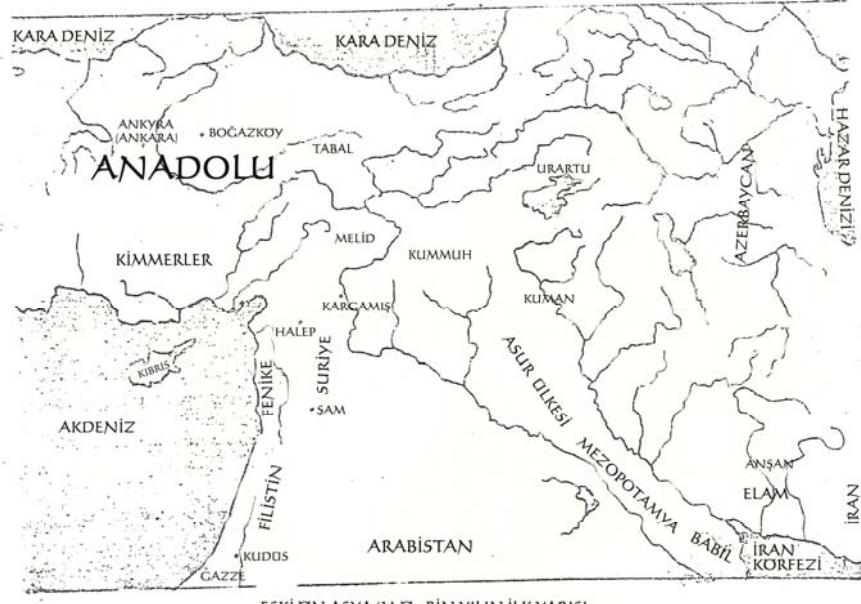
⁷ Ârîler, İran coğrafyasına "Avesta"da verilen bilgilere göre Orta Asya'dan gelmiş ve orada yerli halklarla karışmıştır.

çocuk ve 6 kadın da bunlara eşlik etmektedirler. Bu hânende grubunu gösteren resimde, o dönemde müzisyenlerin topluluk ve orkestralar içinde müzik icrasında bulunmaları, müziğin büyük gelişme içinde olduğunu ispat etmektedir (1.17).

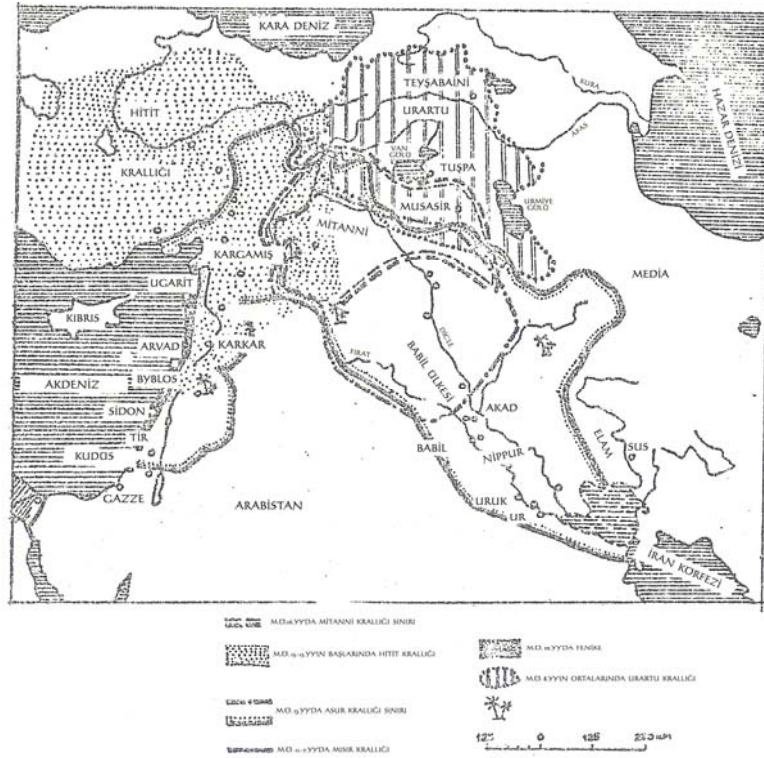
Harita 1. Eski insanların günümüzden 10-4 binyıl önce yerleştiği bölgeler



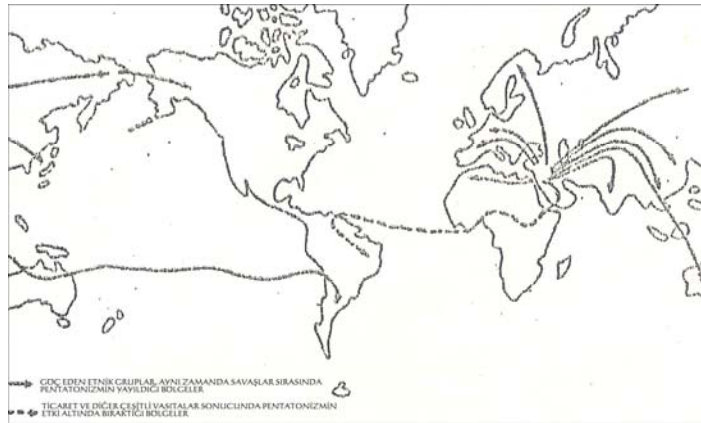
Harita 2. Eski doğu medeniyetinin beşiği sayılan bölgeler



Harita 3. Sümer medeniyetinin yayıldığı bölgeler



Harita 4. Pentatonizmin yayıldığı bölgeler



MEDLER DÖNEMİ MÜZİK MEDENİYETİ

[57] M. Ö. XI-X. Yüzyıllarda İran coğrafyasında kurulmuş birçok devlet vardı. Bunların içerisinde Güney Azerbaycan bölgesindeki Manna Devleti hemen dikkati çekmekteydi. Manna Devleti'nin (M. Ö. 828) kralları siyasete aktif olarak iştirak ederlerdi ve Asurlar'a, Urartular'a ve Elamlılar'a karşı yapılan savaşlara katılırlardı

diyen V. G. Lukonin, Herodot'a dayanarak şöyle yazmaktadır: "Bu bölgede M. Ö. VII. yüzyılın ortalarında veya sonunda İskit boyları ve onların beyleri o kadar güçlenirler ki, 28 yıl Assuria'yı yönetirler" (3.219, s.11). İskit boyları Urmiye gölünün etrafına M. Ö. VII. yüzyılın 60'lı yıllarını geçmeden ulaşmışlardır. İskitler'in büyük bir medeniyete sahip olduklarını özellikle belirtmeye gerek yoktur. Çünkü bu konuda, arkeolojik kazılar zamanı bulup çıkarılan sayısız eşyalar, medeniyeti gözler önüne seren zengin sergi materyalleri vardır. Yalnızca şunu belirtmek gerekir ki, İskit boyları, keza tarihin farklı aşamalarında Urartu, Assuria, Baktria, Mezopotamya ve diğer devletlerle savaşan Manna, Med ve daha sonra İran kralları; galip geldikten sonra kendi medeniyetlerini ve müziğini de bu mağlup devletlere yaymışlardır. Eski İranlılar'ın tarihi, yazılı ve medenî abidelerine göre M. Ö. 1000 yıllarında Med ve Pers halklarının İran coğrafyasında yayıldığı devirde başladığı bilinmektedir diyen M. A. Dandamayev, artık o dönemlerde bu halklarda gelişmiş medenî geleneklerin, sosyal enstitülerin mevcut olduğunu belirtmektedir. Medler ve Persler, yeni vatanlarına yerleşirlerken artık üzerlerinde Eski Sümer (Babil), Assuria, Elam ve İran'ın batısında yerleşen yerli halkların medeniyetlerinin etkisini hissediyorlardı. (3.138, s. 139). Elbette, Pers boylarının İran coğrafyasına M. Ö. VII-VI. yüzyıllarda gelişi hakkında Avesta eserinde, Eski Yunan kaynaklarında Strabon ve diğer tarihçilerin, ayrıca birçok bilginin (3.149; 3.152; 3.153; 3.154; 3.29; 3.30; 3.28; 3.181) eserlerinde bilgiler vardır.

[58] Fakat Medler'in göçmen halk oluşu hakkında hiçbir bilgi yoktur. Tam tersine, verilen kaynaklarda Medler'in, İran'ın kuzey batısında yerleşen yerli halk, yani Azerbaycan-Türk boyları (Muğlar v.s.) ile aynı kökenden geldikleri söylenmektedir. Bu bağlamda, M. Dandamayev'in görüşünü kabul etmek mümkün değildir. Daha sonra ise Dandamayev, bu konuda, Eski İran medeniyetinin gelişiminin yüzyıllarca artarak yol kat ettiğini yazmaktadır. Bu gelişimin başlangıcında İran, Manna, Kassit ve diğer güzel geleneklerin sentez şeklinde birleşerek yeni oluşturulan ideolojinin (bizim düşüncemize göre ideoloji-Zerdüşt talimi ile ilgilidir-İ. R.) isteği ile zevki dururdu. Bu temel esasında İran halklarının M. Ö. VII. ve VI. yüzyılın ilk yarısında maddî ve manevî medeniyetinin teşekkülünde esas öncü rolü Med medeniyeti oynamıştır. (3.138, s. 139)

[59] İran coğrafyasında Urmiye gölü etrafında olan Manna Devleti, M. Ö. IX. yüzyılda Med Devleti'nin eski gücü sayesinde medenî ve ekonomik merkeze dönüşmüştür. Şüphesiz, medenî bir merkez haline gelen Manna Devleti'nde müzik

sanatı da geniş çapta gelişmiştir. Manna Devleti, Asur ve Med Devletleri arasında yerleştiği için bu devletin medenî gelişimi, komşu halklarla ilgili olmuştur.

[60] Med krallığı hakkında ilk bilgiler M. Ö. X-IX. yüzyıllara rastlamaktadır.

[61] Yunanlı tarihçi Herodot'un verdiği bilgilere göre Med krallığı altı halkı konfederasyon şeklinde kendi çatısı altında birleştirmiştir (3.27; 3.28; 3.30). Bu altı büyük halktan biri de Mağlar (Muğlar) idi (3.122; 3.153; 3.191). Muğlar Azerbaycan'ın eski halklarından olup, Muğan'da yaşamışlardır. Bu konuda Arap coğrafyacı İstahrî (X. yy.), İran'ın kuzeyinde, Muğan'da Muğlar'ın yaşadığı çok sayıda köyün var olduğunu yazmaktadır. (6.09, s. 89).

[62] Eski Yunan tarihçileri ve Ortaçağ kaynakları, Muğlar'ın İran Devleti'nde (Sâsânî kralları da dâhil olmak üzere), özellikle saraylarda esas olarak dînî ayinlere öncülük etmiş olduklarını göstermektedir. Muğ vekillerine saraylarda çok büyük bir güven mevcuttu. Onların öğütlerine-yıldızlara bakarak belli başlı düşüncelerini söylemelerine saraylarda krallar özel bir saygı duyarlardı. Muğlar, saraylarda ve geniş halk kitleleri arasında kendi dinlerini tebliğ eder, bilimsel bilgiler verir, müziğin insanlar üzerindeki etkileri hakkında kapsamlı sohbetlerde bulunur ve kendileri de müzikle uğraşırlardı. V. Lukonin Muğlar'ın-Zerdüş kâhinlerinin flüt (ney-İ. R.) çaldığını belirtmiştir. (3.129, s.11). Eski devirlerde icracılık sanatı ve geleneklerini açıklayan İ. Azizov, Medler'in Sus şehrinde (M. Ö. IX-VII yüzyıllar) arp (çeng-İ. R.) çalan kızın parmaklarının duruşu v.s. ve de bilimsel kaynakların, bu çalgının popüler olmasının özel gelenekleri olduğunu gösterdiğini yazmaktadır. (3.37, s.133-134).

[63] İran halklarının müzik medeniyetinin kökü, vasıtasız kozmolojik mitler, geleneksel-ritüel deneyime, kahramanlık geleneklerine ve dînî düşünceye göre önce Hint-Avrupa, sonra ise Hint-İran (M. Ö. 2.binyılın 1. yarısına kadar) tarihî medeniyetine yükselir. İran'ın birleştiği tarih ve medeniyet döneminde (M. Ö. 2.binyılın sonunda sona ermiş) yalnızca müzikli-şiiresel yaratıcılığın değil, aynı zamanda müzik tecrübesinin daha sabit biçimleri oluşturulmuştur. Adı geçen tarihî dönemlerde sosyal ayrışmalar, İran halklarının toplumsal hayatındaki karmaşık ve zor süreçler için karakteristik idi. Bu süreçler müzik sanatının normatif-fonksiyonel alanlarının (dînî, ritüel, saray-teşrifat tantanası, askerî, halk) biçimlenmesini sağladı. Kendine has geleneklerin, kuralların

oluşturulması, aynı zamanda teorik ve pratik kuralların arasındaki farklılık, profesyonel müzik okullarının ortaya çıkması süreçleriyle örtüşmekteydi.

[64] Yerleşmeye ve tarıma uygun bölgelerde yerleşen (Baktrialıların, Harezmlilerin, Soğdların, Partların, Medlerin, Perslerin v.s.) Orta Asya, Afganistan, İran; Azerbaycan, ayrıca Güney Kafkasya ve Urmiye gölü civarındaki birçok yerde yerleşmiş İran halklarının müzik medeniyeti, kendi güçlü gelişimini sağlamıştır. (3.37, s.201-202).

[65] Göçer olarak ve hayvancılıkla uğraşılan bölgelerde (İskit, Sarmat, Saka-Massagetler v.s.) yerleşmiş olan Azerbaycan'ın ovalarında, ağaçlıklarında ve dağ eteklerinde, günümüz Çin sınırlarından başlayıp Macaristan ve Romanya (araştırmacılar bu bölgeyi İran İskit-Saka-Yüeci bozkırı ya da "Eski İran bozkırı" (A. D. Graç) diye adlandırırlar) sınırlarına kadarki bölgelerde yerleşmiş İran halklarının müzik yaratıcılık sanatında, karakterinde ve müziğin onların toplumsal hayatında oynadığı rolde genel özellikler kendini göstermiştir. (yine aynı kaynağa göre).

[66] Dünya müzik medeniyetinin gelişiminde İran halklarının, özellikle de Azerbaycan etnik kökeninden olanların (Sümer, Med) müzik geleneğinin çok büyük rolü olmuştur. Sümer dönemi müzik medeniyetinin incelenmesi göstermiştir ki, Eski Doğu'nun profesyonel müzik sanatının beşiği konumunda olan Azerbaycan halkının, Medler döneminde, müzik sanatının yeni ve daha yüksek bir dereceye ulaşmasını sağlayacak çok büyük gelenekleri vardı. İşte bu gelenekler üzerinde biçimlenip gelişen müzik sanatımız, bütün dünyanın müzik medeniyetinin gelişmesinde doğrusunu söylemek gerekirse temel olmuştur. İran ve Eski Doğu müziği hakkında yazan N. Hekimov kaydetmektedir ki, özellikle eskiden İran müzik-kozmoloji estetiğinin esas yanı, Zerdüşt teolojisinin belirli bölümünü oluşturan müzik tonlarının (seslerin) gRafig olarak yorumu birçok halk tarafından kabul edilmiştir. Ayrıca Eski Baktria (bizim düşüncemize göre bu Sümer döneminde ve İran, Azerbaycan bölgesinden Baktria'ya geçmiş-İ. R.) dünya görüşü, müzik tecrübesi esasında 12 perdeli Çin müzik dizisi-Lui (Curt Sachs) meydana gelmiştir.

[67] Bu düşünceye göre Fisagor, Empedokl, Demokrit, Platon (Eflâton) ve diğer Yunan düşünürleri İran'da (Azerbaycan'da-İ. R.) tarihî belgelere göre Muğlar'ın dinini öğrenmişlerdir. Özellikle Fisagor, yedi yıl boyunca gizemleri (İsokrat) iyi bilen

kâhinlerden (Zerdüşt-İ. R.) rakamların nazariyesini, müzik ve başka bilim dallarını (Yamlıh) öğrenmiştir. (3.337, s. 309). İran halklarının medeniyetinin kuzey bölgelerine yayılarak Fin-Ugor, Ural-Altay, Türk-Moğollar arasında bu geleneklerin aynı zamanda Şamanları dil bilimi açısından inceleyerek onların Türk-Moğol, özellikle de Fin-Ugor dillerinde destan söyleyen ve şair olarak kendini gösteren terimleri eski İran halklarının geleneklerinden (Azerbaycan Türk boyları-İ. R.) aldığı şüphesidir. (yine aynı kaynağa göre).

[68] Medler dönemi müziği hakkında konuşurken dönemin tanınmış müzisyenlerinden söz etmek de uygundur. Döneminin düşünürü olan şair, mugannî, Zerdüşt'ün-Avesta'nın 17 Katı adlı eserin yazarı Bendva, ünlü Atsamaza, Sirdon ve Çandala, müzisyen Parsonda, Med kral sarayının mugannîsi ve müzik icracısı Angars ve ünlü İskit düşünürlerinden Abaris, Skila, Toksaris'i ve Anaharsis'i gösterebiliriz. (3.337, s.203).

[69] Med müzik geleneğinde, vokal-enstrümantal tarzda icra ile sıkı bağlantılı olan âşık müzik geleneği de mevcut olmuştur. Vokal-enstrümantal müzik geleneğinde yaylı çalgıların kullanılması (M. Ö. II. Yüzyılın ilk yarısı) gerçeği, N. Hekimov tarafından ispat edilmiştir. (yine aynı kaynağa göre).

[70] Med krallığında saray gelenekleri ile bağlı profesyonel müzik, şifahi müzik, harem geleneği ile ilgili danslar, icra sanatı büyük bir gelişim göstermiştir.

[71] Medler dönemindeki dansları iki gruba ayırmak mümkündür: 1.Kralın haremde kadın dansları (profesyonel dans okuludur); 2.Askerî tören geleneği ile bağlı erkek dansları. N. Damaskin'in yazdığına göre Med kralı Astiak danslardan ve müzikten özellikle zevk alırdı. Danslara, kitara (çeng-İ.R.) çalan kızlar eşlik ederdi. Rakkaseler, kralın haremdeki sevgilileri idiler (3.210, s.223). Birçok kaynaktan öğrendiğimize göre Med kralları askerî seferlere çıkarken özel olarak tabılcıları, müzisyen topluluklarını, rakkas ve rakkaseleri beraberinde götürürdü. Çoğu zaman bu müzisyenlere Muğlar rehberlik etmiştirler. Askerî seferlerde Muğlar, orduyu hem psikolojik bakımdan savaşa hazırlar, hem de müzik icrasındaki maharetleri sayesinde askerlerin mâneviyatını yükseltirlerdi.

[72] Muğların müzikle olan ilgisine dikkat çeken Nizami Gencevî'nin "Mugannî, kadim bir hava çal, Muğlar kimi bir Muğan havası çal"-sözlerine ek olarak K.

Kasimov'un da bu konuya açıklık getirerek K. A. İnostransev'e dayanarak verdiği şu bilgiyi de yazabiliriz: "Nizami, "Çal o mevcut havayı" diye müzisyenden ricâ ediyor. Zerdüşt üslûbunda olan o havayı (melodi-K.İ.) çal" (3.190, s.28). Yazar, eserin başka bir yerinde, Azerbaycanlıların dini geleneklerinde dansı ve şarkı okunuşunun varlığını Arap kaynaklarının da doğruladığını belirtmiştir. Belezuri'ni verdiği bilgiye göre Halife Hz. Ömer döneminde Huzeyfe'nin önderlik ettiği ordu, Azerbaycan'a girdikten sonra, Azerbaycanlılarla ateşgedenin dağıtılması ve Şiz şehri halkının kendi bayramlarında önceden olduğu gibi "Zefi" halk oyunlarını rahatça oynaması hakkında barış antlaşması imzalamıştır. Ortaçağ'da Azerbaycan'da dini törenlere şarkı ve dansların eşlik etmesinin, Zerdüşt geleneklerinden, talimlerinden miras kaldığı görülmektedir. Tahminimize göre, Zerdüştlük döneminde halkın hafızasında sadece dini değil, aynı zamanda dindışı karakterde olan şarkı ve ezgiler de kalmıştır (3.190, s.37).

[73] "Mağlar kimdir" adlı makalesinde profesör A. Şükürov, ayrıntılı incelemeleri esasında Muğlar'ın hünerini, onların eski tarihimizde tutmuş oldukları yeri, Eski Yunan tarihçilerine dayanarak güzel bir açıklamayla şöyle yazmıştır: "...Mağlar, tanrıların meydana gelmesi ve onların özellikleri hakkında konuşmalar yaparlardı. Onlar, ateşi, toprağı ve suyu tanrı olarak kabul ederlerdi... Adalet hakkında eserler yazar, öncelikle hayır ve şer kuvvetlere inanırdılar. Mağlar, altın ve diğer süs eşyalarını taşımazlardı, elbiseleri bembeyazdı... Mağlar'ın faaliyeti, Zerdüşt'ten binlerce yıl önceki dönemleri de içermektedir. Baş Mağ olan Zerdüşt ise, Mağların binlerce yıl boyunca topladıklarından çok şey almış, bunu, kurucusu olduğu dinde, Avesta'da yansıtmıştır (2.77, s.8).

[74] Zerdüşt'ün nereli olduğu hakkında birçok tarihçinin araştırma eserleri vardır. Bu eserlerde üç düşünce esas alınmıştır: Birinci grup, onun Azerbaycanlı, ikinci grup Orta Asyalı, üçüncü grup ise İran'ın kuzeydoğusundan olduğunu yazmışlardır. Bu konuda ayrıntılı bilgi vermek, araştırdığımız konunun dışında olduğu için sadece kısa bir özet şeklinde açıklamada bulunacağız.

[75] Ortaçağ Arap yazarlarından Belezuri (6.09), Zerdüştîler'in dediklerine dayanarak Zerdüşt'ün Urmiye şehrinden olduğunu yazmıştır. İbn Hordad bey (6.10) ise Zerdüşt'ün şehrinin Neriz şehrinin 14, Selmas şehrinin ise 6 fersah ötesinde olduğundan

bahsetmiştir. Diğer Arap yazarları (6.11; 6.12) da Zerdüşt'ün Urmiye şehrinden ve Güney Azerbaycan'ın başka yerlerinden olduğunu belirtmişlerdir.

[76] Bilindiği üzere, Zerdüşt dininin resmi devlet dini olduğu Sasaniler döneminde bile asıl ateşgede Atropaten'in başkentinde idi-diyen felsefe ilimleri doktoru A. Şükürov'un ve Gülnaz Abdullazadenin (2.78, s.29) düşüncelerine ek olarak bu dinin Ahameniler döneminde de devlet dini olduğunu söylemeliyiz.

[77] Diojen'e göre Zerdüşt yıldızlara inanırmış. Harmador da aynı fikirdedir. Aristoteles, "Felsefe Hakkında" adlı kitabının birinci cildinde Mağlar'ın Mısırlılardan daha eski olduklarını ve ilk defa onların iyi ve kötü güçlere inandıklarını söylemiştir (2.78, s.6).

[78] Yukarıda belirtilen gerçek bilgilere ek olarak, İran ve Arap yazarlardan İbnü'l-Fakih, Mes'ûdî, Hamza İsfahanî, Yakut Cemevî ve Ebu'l-Fedâ da, Zerdüşt'ün Azerbaycanlı, hattâ Urmiye doğumlu olduğunu belirtmişler.

[79] Zerdüşt'ün "Avesta" adlı eserini araştıran kişi olarak bilinen bilgin G. Kendli, ayrıntılı ve ciddi incelemelerden sonra şunu yazmıştır: "Zerdüşt destanına göre Zerdüşt, otuz yaşına kadar kendi yurdunda, doğmuş olduğu yerde çalışmış, 30 yaşına gelince gönlü İran topraklarına gitmek istemiştir"... Şehristan'ın yazdığına göre Zerdüşt Azerbaycan dağlarının birinde özel bir otlarla beslenen ineğin sütüyle beslenirdi. Cafer Sadıkî'nin belirtmiş olduğu "Ben peygamberim, bazıları onun etrafına toplandılar, bazıları ise ona karşı çıktılar" sözünü devam ettiren G. Kendli, bu rivayetlere göre Zerdüşt'ün bu yıllarda Azerbaycan'da geniş faaliyet gösterdiğini, arkadaşlar topladığını ve sürgün edildiğini söylemiştir. Destana göre Zerdüşt, birkaç kişi ve akrabası olan kadınlarla İran'a doğru yönelmiştir (2.19 (b), s.18). Dakîkî ve Firdevsî'nin yazdıklarını değerli olarak kabul eden Kendli'nin yazdığına göre Şehnâme'de Zerdüşt, Belh şehrine (İran ve çevresi-İ.R.) başka bir ülkeden gelmiştir. Daha sonra ise, Muhammed Cevad Meşkûre'ye, İbrahim Purdavud'a ve Strabon'a dayanılarak Abla, Arran ve Azerbaycan'ın İran'dan farklı olduğu gösterilmiştir. Zerdüşt dininin yayılma alanı açıklanırken şöyle denmiştir: "Ercâsib Türkistan ve Çin'e hakim idi. O, Afrâsiyab'ın kardeşinin oğlu Hunlar'dandı. İran ile Çin arasındaki geniş topraklarda Türkler'den başka Keşânîler, Karluklar ve Hellekler de yaşıyorlardı. Bu kavimler içinde en güçlüsü ve sayıca üstün olanı Türklerdi.

[80] Çin’de hakim olan Türkler’in Belh ve çevresindeki bölgelerdeki hakimiyetini muhafaza eden din idi. Bu dinle Türkler’in dinleri birdi (2.19 (b), s.23). Zerdüş’tü yalnızca dini bir ideolojiyi meydana getiren kişi olarak görmek, onun kişiliğine ve Doğu’daki nüfûzuna verilen değeri küçültmek anlamına gelirdi. “Allahın yüz bir adı” adlı eserin esasına göre düzenlenmiş cetvelde “Allah kelimesi ve bu kelimenin bu şekilde soyut bir anlamı yoktur” diyen B. Şefîzâde’ye göre, bu bilgiler ışığında eseri, dinî kitap olarak adlandırmamak doğrudur. Zerdüş dindar değil, muazzam bir dünyevî kavramın yazarı olan filozoftur. Zerdüş, dünyada ilk defa, dünyanın ışık başlangıcı ve her şeyin-bütün yaratılanların oluşumunda, içinde ateşin (enerji) var olduğunu (sonraları buna Heraklit’in ateşi denmiştir) ileri sürmüştür. “Katlar” eserinin girişi ise dua değil, bir filozofun ateş saçan düşüncesinin acı-tatlı itiraflarıdır (2.81, s.8). A. Kurbanmemmedov bu düşüncüyü doğrulayarak şöyle yazmıştır: “Kat’ın yazarı kendisini mantran yani şair, manevî olarak ise zengin bir mugannî olarak adlandırmıştır. Zerdüş, kendisi için peygamber dememiştir. Fakat bir keresinde kendisini “Allah elçisi” olarak tanımlamıştır (3.202, s.252).

[81] Ateşperestliğin en önemli kutsal ocaklarından biri olan Azerkeşesb, Azerbaycan’da Kezen (Şiz, Maraga ile Zencan arasında) şehrinde idi (2.65, s.10). Zerdüş dininde Urmiye Gölü’nün kutsal göl olarak kabul edilmesi de işte yukarıda yazılan gerçeklikleri ispat etmektedir. Tarihî kaynaklardan bilindiği üzere Zerdüş, kendisini “derviş” (Eski Medler’de “drigu” denilirdi) olarak adlandırırdı. Şunu da belirtelim ki, Massagetler de çoğu zaman “derbik” ya da “derbis” olarak adlandırılmıştır, çünkü bu kavmin insanları başlarına derviş papağı takarlarmış. Eski Yunan tarihçilerinden Euripid (M.Ö. 5.yy) ve Strabon da bu konuda bilgiler vermektedir. Strabon, Sakalar’ın düzenlediği bayramlarda İskit giysilerinden özellikle bahsetmiştir. Bu giysilerin de derviş giysilerinden pek bir farkı yoktu (3.275, s.177-178).

[82] İran kaynaklarında, Zerdüş’ün kâhinlerinin esasen Muğlar’dan ibaret olduğu ve onların halk arasında, özellikle de saraylarda büyük bir nüfûza sahip oldukları söylenmiştir. İran şahları taç giyme törenleri zamanında Medine’den yürüyerek Azerkeşesb ateşgedesine gelirlermiş (2.65, s.10).

AHAMENİLER DÖNEMİNDE MÜZİK MEDENİYETİ

[86] Med Devleti'nin yıkılmasından sonra Kyros Babil'i işgal etmiş ve Ahameniler Devleti'ni kurmuştur. M.S. İvanov bu konuda, Med Devleti'ni ele geçiren Farslar'ın, Medler'in kendilerinden daha üstün olan medeniyetini kabul ettiklerini yazmaktadır (3.180, s.11). Medler o dönemde, kendi zengin ve büyük medeniyetlerini sadece Farslar'a değil, aynı zamanda ellerinde tuttukları bölgelerden Urartu, Küçük Asya havalisine ve diğer komşu halklara vermişler. Böyle bir durumda, muğam sanatının başlangıcı olan müzik eserlerinden örnekler de bu halklara geçmiştir.

[87] Med ülkesinin zapt edilmesinden sonra Pers boylarında sınıfsal bölünmeler süreci başlamış ve İran halklarının ittifakı güçlendikçe bu boylar esir bir devlet haline dönüşmüştür. Önceleri, başkentleri Pasargad ve Persepolis, Taht-ı Cemşîd olan Ahameniler Devleti, daha sonra başkent olarak Ekbatan şehrine geçmiştirler. Kyros, atlılar ve piyadelerden ibaret olan büyük savaş gücünü meydana getirmeyi başarmıştır. Hattâ başka bir kaynakta ise, Ahameni ordusunda fillerin de yer aldığı doğrulanmıştır (3.339, s.89) ve Mes'ûdî'ye göre daha sonraki dönemlerde Sâsânîler'in hükümdarı Hüsrev Pervîz'in ordusunda beyaz renkli 1000 fil var imiş (yine aynı kaynakta).

[88] Ahameniler döneminin müzik medeniyeti hakkında İranlı bilginler R. Halikî, M. Berkeşli, E. Şabânî ve diğerleri ellerinde yeteri kadar kaynağın bulunmadığını belirtmekle birlikte, yine de kendi eserlerinde Kyros'un (Kir) savaşları hakkında Herodot'a dayanarak bir takım düşünceler ileri sürmektedirler. Şunu da belirtelim ki, M. Berkeşli ve E. Şabânî, dinî ayinle ilgili olarak verdikleri örneği tam olarak açıklayamamışlardır. Bunun açıklamasını, eski Sovyet araştırmacılarının verdiği bilgiler ışığında daha ayrıntılı olarak incelemekle, Ahameniler dönemindeki büyük müzik medeniyeti hakkında daha geniş bilgiler vereceğiz.

[89] Akademisyen B.G. Gafurov'un yazdığına göre, İran'da Ahameniler medeniyetini, İran Devleti'nin siyasi ve iktisadi hayatında faal olarak bulunan çeşitli halkların medeni başarıları meydana getirmiştir. Bu bağlamda, Güney Kafkasya, Orta Asya ve kuzeyindeki bozkırlardan gelen halklar ve boylar, özellikle büyük bir rol oynamıştır (3.118, s.5). Makedonyalı İskender, M.Ö. 330 yılında Ahameni ordusunu mağlup ederken, onun Parmenyon adlı kumandanı 329 kadın müzisyeni esir etmiştir. Bu müzisyenler, Ahameni hânedânının son hükümdarı olan III.Darius'un saray

müzişyenleri idiler (1.17). Bu dönemde berbet, ney, çeng, rubab, tabl, kös, deray, sinc, dohul (def) vurmali çalgıları ile şeypur, keraney, şahnefir, surna ve diğér çalgılardan geniş olarak yararlanılırdı. Ahameniler dönemi müziğı hakkında çok az bilgi kalmıştır diyen V. Vinogradov, buna rağmen bu belgelerin istenilen sonuca ulaşmaya imkân verdiğini söylemektedir. Artık o dönem, tarihin sonraki aşamalarında gelişen müziğın esas doğrultularını açıkça göz önüne koymaktadır. Bu doğrultular, saray, askerî, geleneksel, kütlevî halk ve profesyonel-saray müziğı gibi çeşitleri kendinde toplamıştı. Başka halklarda olduğı gibi, genellikle müzik için tarihin eski dönemlerinde kütlevî halk müziğı, etkin bir rol oynamıştı. İlk millî güzel sanatlar geleneğı esasında oluşturulan klasik profesyonel müziğın köken itibariyle taşıyıcısı ve yaratıcısı halktır...

[90] Köy ve şehir insanları içerisinde, kendi işinin ustası olan daha hazırlıklı ve yetenekli sanatkârlar bir adım öndeydi. Halk bestekârları, icracılar, mugannîler, dansçılar, destancılar gibi. Azerbaycan âşıklarının köy, hanendelerinin ise şehirde kendi karakteristik icra usûllerini meydana getirmeleri, profesyonel halk sanatına parlaklık kazandırırđı. Onlar, profesyonel saray müziğine de etkisini gösterirdi. Çünkü, onun bu etki ve kullanım zenginliğı halk sanatının en parlak temsilcilerinin sayısını arttırdı. Ahameniler döneminde ve sonraki dönemlerde tanınmış müzişyenlerin adları bize ulaşmıştır. Bu müzişyenlerin hepsinin saraylarda toplanmış olması mümkündür, fakat çoğunluğu soylu ailelerden değildirler. Bu nedenle soylu aileler arasında biçimlenmiş saray müziğı yani klasik gelenek, profesyonel halk müziğine karşı koyamazdı.

[91] Elbette saray muhiti, genel yaşam biçimi, zevkleri kendini göstermekteydi. Bunların kendi estetik kuralları kalıplaşmakta ve gelişmekteydi. Biz, profesyonel saray müzik geleneğine büyük değér veriyor ve bu gelenekte milli medeniyetin başarısını görüyoruz (3.105, s.16-17).

[92] Eski Yunanlı tarihçi Kaznufin'i (M.Ö. 4.yüzyıl) kaynak gösteren A. Recebov şunları yazmıştır: "Farşlar (İranlılar) müzik alanında çok gelişmişlerdi. Onların her bir tören yürüyüşü için özel mahnıları vardır ve bu mahnıların en çok yaygın olanları pehlivan ve kahramanlar hakkında olanlardır. İranlılar'ın şenlik meclisleri ve kendi askerleri için meydana getirdikleri mahnıları vardır... Mahnı onlarda, diğér kavimlere bir çeşit cevap niteliğindedir... (3.283, s.42).

[93] Çeşitli kaynaklarda, Ahameni dönemi hakkında verilmiş olan bilgilerden, bu dönemde İran'da büyük bir müzik medeniyetinin var olduğu açıkça görülmektedir. Fakat bu medeniyeti Eski Medler'den alıp sonradan geliştiren halk temsilcileri hakkında hiçbir söz söylenmemiştir. Yine de, Muğ boylarının temsilcileri hakkında aşağıda belirtilen düşünceyle birlikte her şey yerli yerine oturmuştur.

[94] Muğ boylarının bütün dönemlerde (Sâsânîler dönemi de dâhil olmak üzere) İran hükümdarlarının saraylarında, akınlarda ve geniş halk kitlesi arasında büyük bir nüfuza sahip olduklarını ve başka alanlarla birlikte müzik alanında da özel becerilerinin olduğunu yazmıştık.

[95] İşte bu boylar sayesinde uzun dönemler boyunca İran müzik medeniyeti düşüşe geçmek şöyle dursun, yüksek düzeyde gelişim göstermiştir. Vereceğimiz örnekte bu konu bir kez daha açıkça görülecektir.

[96] Tarihçiler ve şarkiyatçılar, Ahameniler'in ateş tanrısı olan Hürmüz'e yani Ahuramazda'ya inandıklarını belirtmişlerdir. Bu konuda V. G. Lukonin şöyle yazmaktadır: "İran kavimlerinin tanrıları Ahuramazda'dan aşağı kabul edilirdi, fakat Mağlar, Ahameni sarayının kahinleri oldular. Ancak bu tür bir senkretizasyon Ahameniler'in gelecek dininin başarısını belirleyebilirdi (3.219, s.94).

[97] İranlı bilginlerden M. Berkeşli ve E. Şabânî, Herodot'u kaynak göstererek şunları yazmışlardır: "İranlılar'ın tanrı yolunda kurban kesmek için kesimhane ve ateşgâhları yoktur ve mezarların üzerine şarap dökmezler. Fakat dini önderlerden birisi bu törende dini mahnı okur" (5.11, s.2).

[98] M. Berkeşli ise şöyle yazmaktadır: "İranlılar tanrı ve diğer kutsal güçlere adak ve kurban vermek için kutsal ateş yakmaz ve mezarlara şarap dökmezler. Ama bir ruhani lider ayağa kalkarak dini mahnı okur" (5.13, s.1). Burada her iki yazar da ruhani liderin kim olduğundan bahsetmeyip İranlı sözüne açıklık getirmemiştir, tam tersine her zaman olduğu gibi bu sözü genelleştirilmiş şekilde vermiştir.

[99] Bu konuyu V.G. Lukonin (aynı zamanda diğer bilginler) Herodot'a dayanarak şu şekilde açıklamışlardır: "Farslar'da tanrılara kurban kesme töreni aşağıdaki gibi yapılmaktadır: Kurban kesmek için onlar ateşgâh kurmaz, ateş yakmazlar, mezarlara şarap dökmezler, flüt (ney-İ.R.) çalmazlar... Daha sonra törene katılan Mağ, kendi tanrılarının meydana gelişini anlatan dini (kutsal) bir mahnı okur.

Mağlar'ın içinde olmadığı bir kurban kesme töreni Farslar'da âdet değildir..." (3.219, s.95-96).

[100] Mimarlıkta ve resim sanatında Ahameni dini inancı, Med krallarının "Den Mazdesn" (Hürmüz) düşünceleri, aynı zamanda Medler'in ve Persler'in halk dini, İran inancının eski örnekleri tasvir edilmiştir.

[101] Söylendiği üzere bu inançların tanrıları İran, Ahameni döneminde Med sanatında olduğu gibi, bazı zamanlar takriben bazen de aynen resmedilirdi (3.219, s.99). Verilen örneklerden açıkça anlaşılmaktadır ki, anlatılan dönemde egemenliğin Pers boylarının temsilcilerinde olmasına rağmen, güzel sanatların, dini inancın, astroloji biliminin, müziğin gelişiminde Muğ boylarının rolü büyük olmuştur. Eski medeniyetin gelişimini temin eden öncü kuvvetin de yine Muğlar olduğunu söylersek sanırım abartmış olmayız.

[102] Ahameniler döneminde Medler'den miras kalan geleneklerden biri de askeri sefer zamanında müzikten geniş olarak yararlanılmasıdır. Eski dövüşçüler, savaşımlardan önce büyük ve küçük davulların, nefesli çalgıların, şeypur, şahnefir, keraney, curna (kara zurna) gibi çalgıların insana mertlik duygusu veren müzik nağmelerinin icra edilmesinde hazırlık meşkleri yapılırdı. Bu tür meşkler, dövüşçüleri manevi yönden hazırlar, onlarda sağlamlık ve dövüşçülük duygularını yükseltirdi. Mesafesi uzak olan yerlere yapılan seferlere çıkan orduların, özellikle eski dönemlerde, kendileri ile birlikte develerin, fillerin üzerinde büyük davullar ve birçok müzisyeni, hanendeyi yanında götürmesi, tarihî bir gerçektir. "Kyros'un⁸ meziyetleri" adlı kitabın yazarı Ksenefon'a (Xenophon) dayanarak M. Berkeşli şunu yazmaktadır: "Kyros (Kir) Asur ordusuna hücum ederken, kendi geleneklerine göre bir mahnı okumaya başlar ve bütün ordu da bu mahnıyı tekrar eder. Gece yarısında gürültülü sesler duyulmaya başlayınca Kyros, kumandanı çağırıp şöyle emir verirdi: Eğer düşman ordusu yakınlaşırsa muharebe mahnısını okuyacağım ve bizim ordumuz da derhâl bana mahnıyla cevap versinler" (5.13, s.1).

[103] Mahnı bittikten sonra ordu sert adımlarla yola düşer. Kyros, ordunun düzgün olarak hareket etmesi için şeypur çalgılarının çalınmasını emreder.

⁸ Ahameni kralı.

[104] E. Şabânî de kendi eserinde Ksenefon'a dayanarak, Ahameniler döneminde İranlılar'ın dinlenme saatlerini herhangi bir müzik türünden istifade ederek geçirdiklerini yazmaktadır. Yunanlı tarihçi Athenes ise, İranlılar'ın Mehriğan (sonbahar, mahsul bayramı) şenliklerinde hanende ve sazandelerin belirli bir program dâhilinde bu meclise katıldıklarını belirtmektedir. Buna ek olarak, şahlar ve emirler muharebeden sonra büyük şenlikler düzenlerlerdi ve onlar da müziksiz geçmezdi (5.11, s.3).

[105] Antik dönem tarihçilerinin verdiği bilgilere göre Kyros, M.Ö. [satır net değil] Anadolu'yu ele geçirerek Lidya Devleti'ni egemenliği altına almıştır. [satır net değil] sahillerinde yerleşen Yunan devletinin şehirleri de [satır net değil] tabi olmuştur. Daha sonra Kyros, askeri gücünü arttırmak amacıyla Baktria'yı, [kelime net değil] ve Harezm'i de ele geçirmiştir. Fakat buna karşı sert bir karşılık veren Orta Asya Türk boyları Kyros'u M.Ö. 529 yılında savaşta öldürürler. Onun ölümünden sonra tahta çıkan oğlu Kambiz, babasının siyasetini devam ettirerek M.Ö. 526 yılında Mısır'ı egemenliği altına alır. Nübye'ye hücum edeceği sırada Kambiz, İran'da Muğ boylarının önderi olan Gaumata'nın isyan ederek hâkimiyeti ele geçirdiğini duyar. Kambiz, geri dönerken M.Ö. 522 yılında yolda vefat eder. Yedi ay kadar hakimiyet sahibi olan Gistaspanın oğlu Daria (Darius) M.Ö. 522-486 yıllarında hâkimiyeti eline alır. Darius, İran Devleti'nin başkentini Ekbatan'dan Sus şehrine taşır.

[106] M.Ö. 5.yüzyıldan itibaren Ahameni Devleti zayıflamaya başlar ve M.Ö.480-479 yıllarında Darius'un oğlu Xerxes, Yunanlılar'ın isyanlarını bastırmaya çalışsa da başarılı olamaz. İşte o dönemden sonra Yunanlılar karşı hücumla geçerler ve sonunda M.Ö. 330 yılında Makedonyalı İskender, önce İran'ın merkezi olan Sus şehrini ve asıl büyük medeniyet merkezleri olan Taht-ı Cemşîd'i, Ekbatan'ı ele geçirdikten sonra bütün İran Devleti'ne hâkim olurlar.

3. MAKEDONYALI İSKENDER'İN İRAN VE AZERBAYCAN'A HÂKİM OLDUĞU YILLARDA AZERBAYCAN'IN MÜZİK MEDENİYETİ:

[107] M.Ö. 4. yüzyılın sonlarında Ahameni İmparatorluğu, iç çekişmelerin, kavgaların ve dışarıdan gelen askerî baskıların sonucunda son günlerine doğru yaklaşmaktaydı. Bu durumdan yararlanan Makedonyalı İskender, M.Ö. 334 yılında Anadolu'ya girer ve birkaç yıl süren savaşlardan sonra Anadolu'yu, Filistin ve Mısır'ı

ele geçirir. Ahameni İmparatorluğu'na bağılı olan bu bölgelere sahip olan Makedonyalı İskender, gücünü toplayarak Ahameniler'in üzerine, İran'a sefer düzenler. "Azerbaycan Tarihi" adlı kitabın birinci cildinde Ahameniler'in İskender'e karşı verdiği savaş hakkında, bize göre ilginç bir yazı var olduğu için bu yazıyı olduğu gibi veriyoruz: "Ahameni kralı III.Darius, Makedonyalı İskender ile savaşmak üzere devletin bütün eyaletlerinden kuvvetler toplamıştı. Bu kuvvetlere, seçilmiş askerler olarak kabul edilen Med grupları da dâhildi. İran ordusunda, Azerbaycan'ın güney vilâyetlerinin hâkimi olan Ahameni satrapı Atropat'ın kumandanlığı ile birlikte Medler'den kurulu bir kolordu vardı. M.Ö. 331 yılında başlayan Gavgamel (Asur ülkesinde bir yer) savaşından önce Atropat, Darius'un gönderdiği süvari keşif bölüğüne kumandanlık ediyordu. Dövüş sırasında Medler, Ahameni askerlerinin sağ kanadında dururlardı. M.S. 2. yüzyılda yaşamış olan Yunanlı tarihçi Flavi Arrianın yazdığına göre Medlerle birlikte Kadusiler, Albanlar ve Sakezinler de vardı. Dövüş sırasında Albanlar, diğer gruplar ile birlikte İskender'in ve onun kraliyet ordusunun karşısına çıkarılmışlardı. Kadusiler yakışıklı, dağılı askerler olarak tanınıyorlardı. M.S. 12. yüzyılda yaşamış olan Yunanlı tarihçi Evstafi, antik dönem yazarlarının verdiği bilgileri esas alarak, Kadusiler'in kayalar üzerinde büyük bir çeviklikle hareket eden, iyi ok atan kimseler olduklarını ve kayalık yerlerdeki dövüşlerde piyadelerin süvarilerden geri kalmadıklarını yazmıştır.

[108] Strabon da Kadusiler'den en iyi mızrak atanlar olarak bahsetmiştir (2.04, s.56-57). Böyle güçlü bir mukavemete rağmen büyük bir askeri güce sahip olan İskender, Ahameni ordusunu yenerek bütün İran'ı ve Azerbaycan'ı egemenliği altına almıştır.

[109] Arkeolog M. Hüseyinov'un Berde yakınlarında açıkladığı, üzerinde çeng çalan müzisyenin yansıması olan saksı şeklinde bir kabın parçacıkları, kadın bilezikleri v.s. eşyalar da Yunanlılar'ın Azerbaycan'daki varlığını göstermektedir. Tarihî belgelerden anlaşılmaktadır ki, İskender, İran'a ve Azerbaycan'a hâkim olduğu dönemlerde bu bölgelerde, çeşitli bilim dalları hakkında yazılmış olan kitapları Yunan diline tercüme ettirmiştir. Aynı zamanda kendine özgü antik medeniyeti ile ün kazanmış olan Yunan müziğı, edebiyatından tiyatrolaşmış sahneler v.s. fethedilen bölgelerde yayılmaya başlamıştır. Doğı medeniyetinin zengin çeşitlerini, müzik sanatını gören İskender, bu medeniyet başarılarını kendi ülkesinde yaymak için özel müzik gruplarını, bilginleri Yunanistan'a gönderiyordu. Tarihî bilgilere göre İskender'in, sarayında

doğulu kadınlardan ibaret olan özel bir haremi de vardı. Doğu medeniyetiyle Antik Yunan medeniyetini bir zincir haline getirmek amacıyla O, kendi kumandanlarını doğulu kadınlarla evlendirmeye çalışıyordu. İskender, doğulu devlet adamlarıyla iyi ilişkiler kurmak isteğini göstermek için çoğu zaman meclislere zengin Med elbisesiyle gelirdi. İskender, kendi kumandanları ile yerli devlet görevlileri arasında nikâh ilişkilerinin kurulmasına yardım ederdi.

[110] Atropat’a büyük yakınlık duyan İskender, bir süre için onu yanında tuttu. Sus şehrinde yapılan ünlü törenler sırasında Atropat, kendi kızını imparatorluğun birinci adamı, Makedonyalı süvarilerin önderi, İskender’in en iyi silahşoru olan Perdikki’ye vererek onunla akraba oldu. İskender, Med ülkesine gelirken Atropat, kralın yakın adamlarıyla birlikte, İskender’in şerefine düzenlenen şenliklere katılmıştı.

[111] Bu şartlar altında Med Devleti yeniden inşa edildi. Bu devlet, tarihte Media-Atropaten veya Atropaten adıyla bilinmektedir, devlet M.Ö. 150 yılına kadar var olmuştur (2.04, s.58).

[112] Yunan ordusu ile birlikte antik medeniyetin, dolayısıyla müzik sanatının Azerbaycan topraklarında yayılması, Doğu müziği nazariyatının yeni bir aşaması olarak değerlendirilmelidir. Ortaçağ müzik risalelerinin büyük çoğunluğunda müziğin, müzik aletlerinin bir çoğunun Eski Yunan tarihçileriyle (Fisagor, Aristo v.s.) ilgili olması da bu bağlamda tesadüf değildir. Çünkü Yunanlılar İran’ı fethetseler de yukarıdaki örneklerden açıkça görülmektedir ki, onlar Azerbaycan’da Atropat’ın şahsında, kendisine arka, silah arkadaşı bulduğu için bütün bayram şenliklerinde, saray meclislerinde hattâ bilimsel düşünce ve felsefî görüşlerin gelişiminde Doğu medeniyetiyle Antik medeniyetin sentezine kendi olumlu etkisini göstermiştir.

[113] Nizâmî Gencevî’nin “İskendernâme” adlı eserinde İskender’in âdil bir hükümdar olması, onun yedi filozofla tanışması, Fisagor’un ve Aristo’nun müzik sanatının ve biliminin gelişmesinde oynadığı rolü özellikle kaleme alması da Yunan medeniyeti geleneklerinin Azerbaycan’da yayılması ile ilgili olmuştur. Tarihî belgelerden anlaşılmaktadır ki, İskender’in M.Ö. 323 yılında ölümünden sonra fethedilen topraklarda Selevkoslar, Arşaklılar, Atropaten v.s. devletler kurulduktan sonra da Yunan medeniyet başarıları bu devletlerde önde gelen esas etkenlerden biriydi. İran kaynaklarından birinde şöyle yazılmaktadır: “İskender’in egemenliği bittikten

sonra İran’da, 500 yıl devam eden çeşitli hanlıklar ortaya çıktı. Yunan medeniyeti ve geleneklerini emreden Eşkan (Arşaklılar-İ.R.) krallarının saraylarında Achilleus ve Euripid’in piyesleri ve Yunan müziği âdet hâline geldi” (1.17).

[114] Yukarıda gösterilen kaynağa göre İran müziği bu durumda ısıltısını kaybetmiştir. Birkaç yüzyıl sonra Sâsânîler hânedânının sonunda ve Mani dininin meydana gelmesinden sonra, becerikli ressam, mugannî ve bestekârlar sayesinde İran müziği yeniden hayat bulmaya başlamıştır. Daha sonraları Mani dini mensuplarının felsefî düşünceleri ile birlikte mahnıların da bir taraftan Uzak doğuya, diğer taraftan da Güney Avrupa’ya ve sonrasında Lankuk, Burkuni ve Reyn nehirlerine kadar yayıldığı düşüncesine ait bazı yönleri açıklamak gereği duyuyoruz. İran (Buraya Azerbaycan da dâhildir-İ.R.) müziğinin ısıltısını kaybettiği düşüncesi bize göre esassızdır. Çünkü, Doğu müzik medeniyeti, özellikle de Azerbaycan (bkz. önceki bölümlere) müziğinin çok büyük ve eski olan gelenekleri, kısa bir sürede parıltısını kaybedemezdi. Müzik tarihinin bu dönemi, araştırmacılar tarafından iyi öğrenilmediği için bu şekilde bir açıklama doğru değildir. Bizim kişisel arşivimizde bulunan belgeler göstermektedir ki, tam bu dönemde Azerbaycan ve İran müziği, nisbeten Avrupa eğilimli yeni bir gelişim aşamasına gelmiştir. Doğu müziğinin dizi esası tetrakord, pentakord gibi müzik nazariyatının oluşması ve gelişmesinin doğrultusu gözlemlenmektedir.⁹ Mani dininin ortaya çıkmasından sonra Doğu müziğinin Avrupa ülkelerinde yayıldığı gerçeği de bizim araştırmamızın sonuçlarını doğrulamaktadır. G. Gasımov’un, Eski Mısırlılar’ın rivayetine göre müziğin kozmolojik bir olay olduğu düşüncesi eski Sovyet bilginlerinden R. Gruber ve başkalarına ait olsa da artık bu düşüncenin daha eski dönemlere ait olduğu, ana yurdunun da Azerbaycan toprakları olduğu ispat edilmiştir. Ayrıca belirtmeliyiz ki, G. Gasımov daha sonraki satırlarda haklı olarak bu gibi rivayetlerin yine de Yunanlılar’ın adına yazıldığını yazmıştır.

[115] “Fisagor’un keşfettiği tonlar, makamlar gökyüzündeki yedi yıldız karşılık gelmekteydi. Do “Jüpiter” Zîrefkend makamına, Re “Satürn” Rehâvî, Mi “Ay” Nevâ, Fa “Merkür” Bûselik, Sol “Venüs” Rast, La “Güneş” Irak ve Si “Mars” Uşşâk makamına uygundu” (3.190, s.18). Ortaçağ müzik risalelerinde bu konuya ait çok sayıda örnek vermek mümkündür. Fakat bütün bunların Yunanlılar’ın bilimsel

⁹ Bu problem hem geniş hem de konumuz dışı olduğu için bunu bir sonraki araştırma eserimiz olacak olan Azerbaycan müzik tarihi” adlı kitapta açıklamayı düşünmekteyiz.

bir egemenlik kurmayı başarır ve Roma İmparatorluğu'na karşı mücadeleyi devam ettirir. Onun oğlu I.Şapur (241-272), Romalılarla muharebede Akdeniz sahillerine ulaşır, sonra ise Albanya ve Güney Kafkasya'yı egemenliği altına alır. Sâsânîler'in Kuzey Azerbaycan'ı işgalinden önce, 3.-4. yüzyıllarda Albanya toprakları günümüz Azerbaycan topraklarının içerisinde bulunuyordu. Başkenti Gebele olan Albanya'nın 4. yüzyılda hükümdarı Urnayr başta iken, dul bir kadın hristiyanlığı kabul etti. Hristiyanlık nisbeten Albanya'nın kuzeyine ve Arsah (bugünkü Karabağ) vilayetlerine yayılmaya başladı. Buna rağmen Arsah'ın dağlık bölümüne göç eden Ermeniler bu topraklarda kendi yerlerini sağlamlaştırmaya çalışmışlardır.

[118] Atropaten, Sâsânî Devleti'nin önemli eyaletlerinden biri sayıldığı için Tavreş (Tebriz) şehri de esas şehirlerden biri olarak kabul edilmekteydi. Sâsânîler, Atropaten'in hâkim dini olan Zerdüşť dinini devlet dini olarak ilan ettiler. Zerdüşť kâhinleri Sâsânîler döneminde devlet yönetiminde büyük bir rol oynamışlardır. Büyük miktarda toprak sahibi olan kâhinler, aynı zamanda mahkemelerde de hâkimlik görevini üstlenmişlerdi. Atropaten'in Gazaka şehrindeki ateşperest mabedi ise baş mabet olarak kabul ediliyordu (2.04, s.94). Zerdüşť dinine karşı olanlar, kendi dini inançlarını, hareketlerini meydana getirerek bu dini Zerdüşť kâhinlerinin karşısına çıkarmayı başardılar. Bu din, 215 yılında Mezopotamya'da doğmuş olan Mani tarafından meydana getirildiği için Maniheizm adıyla adlandırıldı.

[119] 5. yüzyılın 80'li yıllarında derebeylerinin istismarına karşı koyan Mazdekliler hareketinin başında Mazdek bulunuyordu. Mazdekliler hareketi onlarca yıl devam ettiği için kütlevî karaktere sahipti ve büyük bir halk kitlesini etkilemişti. Bu hareket halk içinde kendi azameti ile öyle büyük nüfuz kazanmıştır ki, sonraki yıllarda "Mazdek" adında mahnılar, destanlar ve muğamlar meydana getirilmeye başlandı. Ortaçağ muğam cetvellerinde "Mazdekânî" adında muğam şubesi de var olmuştur.

[120] Araştırmalar göstermiştir ki, müzik bilimciler en eski muğamları Hüsrev Pervîz'in sarayında icra edilen sanat örnekleri olarak kabul etmişlerdir. Muğamlar arasında Mezdekânî'nin olma mecburiyeti, ilk muğam örneğinin özellikle 5. yüzyılda Azerbaycan'da mevcut olduğunu göstermektedir.

[121] Sâsânî Devleti (226-651), 425 yıllık egemenliklerinde Doğu'da güzel sanatların gelişmesine çok büyük imkân vermiştir. Dünyanın birçok ülkesinden en iyi

hanende ve icracıyı kendi saraylarına toplamayı başaran Sâsânîler, İran topraklarında müziğin yeniden canlanarak yüksek bir biçimde ilerlemesini sağladılar. Sâsânîler dönemi müzik hayatı hakkındaki belgelerin hepsi ispat etmektedir ki, İslam dininin İran’da yayılmasından önce İran coğrafyasında özellikle de Azerbaycan’da müzik sanatı çok gelişmişti.

[122] E. Sâlibî (961-1038), Behram Kûr’un (430-438) Hindistan’dan 400 müzisyen, rakkas ve kukla göstericisini İran’a davet edip, sarayında onlara yer verdiğini doğrulamıştır. H. İsfahânî (10. yüzyıl) ise Hindistan’dan getirilen müzisyenlerin sayısının 2000 olduğunu söylemiştir. Nizâmî-i Gencevî ise Behram Kûr’un başka ülkelerden 6000 müzisyen, rakkas v.s. İran’a getirttiğini kaydetmektedir.

[123] Bundan başka, Arap ve Fars tarihçilerinden İbn Mukaffa (721-757), İbn Kuteybe (888-959), El-Hemedânî (969-1007), İbni Kiftî (1172-1248) ve onlarca yazar, Sâsânîler dönemindeki zengin müzik geleneğini haber vermişler, ayrıca Firdevsî, Nizâmî-i Gencevî, Menuçehrî, Ferrûhî, Unsurî, Emir Hüsrev gibi söz ustaları da bu dönemi kendi eserlerinde geniş bir şekilde yansıtmışlardır. Verilen kaynaklarda Hüsrev Pervîz’in sarayında, tanınmış müzik icracılarından Barbed (bazı kaynaklarda Pehlâpât, Fehlabâd, Fehlabâz olarak da geçer-İ.R.), Serkeş Nekîsâ, Âzâdver Çengî, Serkâb, Fitne, Robust (son üç adı N. Negmatov ve Y. Maltsev vermektedir-İ.R.), Bamşad, Ramtin, Gise Nevâger’in adları verilmekle birlikte onların sanatkârlığı da açıklanmaktadır.

[124] A. Recebov, ilk (eski) kaynaklara dayanarak o dönemde yalnızca solo okumanın değil, aynı zamanda koro hâlinde söylenen mahnıların ve grup hâlinde oynanan oyunların da mevcut olduğunu yazmaktadır. Çoğunluğu oluşturan tek sesli ezgilerle birlikte enstrümantal tarzlarda çoksesliliğin elemental biçimlerinden de yararlanılırdı. Bu dönemde birleşik icra tekniğini, özel repertuarı bir virtüöz gibi bilen ve icra eden profesyonel hanende ve sazandeler sivrilerek toplum içinde önemli bir yer edinirlerdi. Böyle görkemli sanatçılar bayramlarda, saray şenliklerinde sahneye çıkarak geniş halk kitlesine hizmet ederlerdi.

[125] Buna dayanarak, o dönemin vokal ve enstrümantal müziğinin İran dilli halkların daha eski müzik medeniyeti gelenekleri esasında meydana getirildiğini söyleyebiliriz. (3.281, s.44). Bu düşüncüyü A. Christensen böyle açıklamaktadır: “Doğu müziği eski ve esaslı bir kökene sahiptir. Halifelerin saraylarında seslendirilen Arap

müziğini İran (bu yazıda Fars olarak verilmektedir-İ.R.) müzisyenleri meydana getirmiş ve geliştirmişlerdir (yine aynı kaynakta, s.42).

[126] Hüsrev Pervîz'in müzisyenleri içerisinde Barbed'in adı ve sanatı özellikle vurgulanmaktadır. Buna göre de birçok bilgin onu ideal olarak görüp müzik sanatında mevcut olan gerçek olayı onun [...] çalışmaktadırlar. N. Negmatov ve Y. Maltsev haklı [...] (olarak) ki, İran'ın ve Orta Asya'nın İslam öncesi dönemlerindeki müzik medeniyetini inceleyen birçok bilgin, yanlış olarak Berbet çalgısının adının ünlü icracının adıyla bağlantılı olduğunu söylemektedirler. Daha sonra ise Rûdekî'nin (10. yüzyıl) eserine dayanılarak denilmektedir ki, Rûdekî kendi kasidesinde Berbet çalgısının İsa peygamberin keşfi olduğunu yazmıştır (3.260, s.11-12). Şunu özellikle belirtelim ki, Med ve Sümer dönemi müzik medeniyetinin öğrenilmesi, özellikle o dönemde berbet çalgısına benzeyen bir müzik aletinin var olduğunu göstermiştir. Barbed'in asıl adı Falahbâd Mervâzî (Merv şehrinden olan Falahbâd)'dir. Kaynaklar, Barbed'in 7 Hüsrevânî'nin¹⁰, 30 lahnin ve 360 mahnının bestecisi olduğunu göstermişlerdir. Hüsrevânî'lerin her biri ayrı ayrı sıralar hâlinde olduğu için günümüzdeki destgâh tarzına benziyormuş. Barbed'in bestelediği 360 mahnı yılın 360 günü dikkate alınarak bestelenmiştir. Barbed'in aynı zamanda yılın 12 ayını gösteren müzik silsileleri (devrleri) de mevcutmuş.

[127] N. Negmatov ve Y. Maltsev'in dediklerine göre Barbed'in bestelediği 12 devr yılın 12 ayına, aynı zamanda 12 burca uygun olarak hazırlanmış. Buna göre, her devr, astronomik takvime uygun olarak icra olunurmuş. A. Recebov ise Hüsrev Pervîz'in adlarından bahsedilen ünlü müzisyenlerinin meydana getirdiği mahnıları göstererek şunu yazmaktadır: “Rızakulu Han Hidayet'e göre “Câmederân”ı (Elbise yırtmak) Nekîsâ Çengî meydana getirmiştir. O, bu havayı öyle ustalıkla çalmış ki, dinleyiciler transa geçerek elbiselerini yırtarlarmış. Nizâmî-i Gencevî'ye, Menuçehrî'ye, Unsûrî'ye, Ferrûhî'ye, Ezrâkî'ye, Emir Hüsrev'e göre Nevruz, Perde-i Rast¹¹, Râh-i Uşşâk, Perde-i Yakub” adlı eserleri Nekîsâ meydana getirmiştir.

¹⁰ A. Recebov ve diğer bilginlerin eserlerinde 7 Hüsrevânî'nin Barbed'e, “Dâiretü'l Maârif”de ise Nekîsâ'ya ait olduğu söylenmiştir.

¹¹ Perde-i Rast, Râh-i Uşşâk'ı A. Recebov da Lad (Rusça'da “dizi”) olarak vermektedir. Düşüncemize göre aynı dönemde başka başka şairlerin lad terimini iki farklı adla, perde ve râh şeklinde vermesi mantıksal açıdan doğru olarak gözükmemektedir. Aynı zamanda, adları verilen “Râh-i Uşşâk” gibi terimler, eser adıyla gibi verilmektedir. Lad, ses dizisi anlamında olduğu için onu eser gibi icra edemeyiz. Bu bağlamda “Yakut” perdesi” (ince, zarif, kulağa hoş gelen tonalite, ses yüksekliği gibi

[128] Serkeş ise “Varşan”, “Sesem”, “Serkeş”, “Kesrâ”, “Serendâz”, “Şâdverd”, “Şişem”, “Leylî” adlı mahnıları besteleyendir. Burada Menuçehrî Demganî’nin aşağıdaki beyiti verilmiştir ki, düşüncemize göre bu da bizim ileri sürdüğümüz faraziyei doğrulamaktadır. Aksi takdirde Leylî, Serkeş dizilerinin varlığıyla karşı karşıya gelmiş oluruz.

Yekî ney ber ser-i Kesrâ dovum ney ber ser-i Şişem

Se dîger perde-i Serkeş çehârum perde-i Leylî

(Bir ney Kesrâ çaldı, ikincisini Şişem

Üçüncüsü Serkeş perdesinde, dördüncüsü ise Leylî perdesinde)

[129] Âzâdver Çengî (592-649/650): Tarihçi Beyhâkî’ye göre “Horasanlı kadının (Âzâdver-İ.R.) hanendelikte ve çeng çalmakta bir eşi yoktu. Söylendiğine göre O, birkaç mahnı da bestelemiştir, aynı zamanda kadınlardan oluşan çeng topluluğunun da rehberi olmuştur” (3.281, s.46-48).

[130] Nizâmî Gencevî 30 lahnin adını Hüsrev ve Şîrîn şiirinde vermiştir. Bu lahinler şunlardır: “Genc-i bâd-averd”, “Ârâyış-i Hurşîd”, “Ârâmiş-i cân”, “Nûşîn bâde”, “Nevrûz-ı Keyhüsrevî”, “Sebz ender Sebz”, “Taht-ı Erdeşîr”, “Dil-engizân”, “Hüsrevânî”, “Çekâvek”, “Müşkdâne-i Nîmrûz”, “Câmederân”, “Rûşen چراغ”, “Şebdiz”, “Kebz derî”, “Servestân-ı mâh”, “Şâdrevân”, “Mirvârid”, “Pâlizbân”, “Sebz Behâr”, “Bâğ-i Siyâvûşân”, “Râh-i gül”, “Şâd-bâd”, “Genc-i suhte”, “Nevrûz-ı Büzürg”, “Nevrûz-ı kûçek”, “Der gam-i gülzâr”, “Gülnûş”, “Zîrefkend”, “Nühüft”.

[131] Sâlibî’nin verdiği bilgiye göre Barbed, Hüsrev Pervîz’in sarayında ilk defa “Yezdân âferîd” (Allah yaratan), “Pertev-i Ferhâr” ve “Sebz ender Sebz” mahnılarını icra etmiştir. Birçok muğamı meydana getiren kişi olarak Barbed’in adı anılmaktadır. E. Şabânî bu konuda şöyle yazmaktadır: “Araştırmacılarından bazılarının düşüncesine göre İran muğamlarını Barbed meydana getirmiştir. Fakat bu düşünce doğru değildir. Barbed sadece bu muğamları geliştirmeye çalışmıştır” (5.11, s.6).

düşünölmelidir-İ.R.). Diğör taraftan da “lad” terimi, nazarî bir kavram olduğı için onu şairlerin bu bakımdan incelemesine lüzum yoktur. Düşüncemize göre her iki hâlde gösterilen ses yüksekliğinde eserin (müzik tarzının) icrası göz önünde bulundurulmaktadır.

[132] Biz de E. Şabânî ile aynı düşünceyi paylaşıyoruz. Bunu doğrulamak amacıyla Ferheng-i Pehlevî adlı eserde 5. yüzyıla ait olarak verilmiş olan mahnılardan “Mazdek Manih” (Mazdek hakkında mahnı), “Bundakvih” (Muğlar hakkında mahnı), “Kartarikvih” (Muğlar’ın önderi hakkında mahnı), “Kiristân-ı Muğan” (Muğların zehri), “Mazdekânî” gibilerini gösterebiliriz. Verdiğimiz mahnılar o dönemin muğam sanatını yansıtan sanat örnekleridir. Örneklerden açıkça görülmektedir ki, bunlar doğrudan Azerbaycan-Türk müzik sanatı örnekleri ile ilgilidir.

[133] S. Nefîsî’nin “Sâsânî medeniyeti tarihi” adlı eserinde Sâsânî egemenliği döneminde mevcut olan diğer âhenklerin de adı verilmektedir. Bu âhenkler içerisinde günümüzde de muğam destgâhları arasında adlarına rastladığımız bazı şube ve gûşelerle de yüz yüze geldiğimiz için onları olduğu gibi veriyoruz.

[134] Âyin-i Cemşîd, Ârâyiş-i Hurşîd, Âzâdver, Erçene, Eşkene, Efserbehâr, Efsersekezi, Enkebîn, Oreng, Bâhazar, Bâd-ı Nevrûz, Bâdeh, Bâd-ı Rûzenî, Bâğ-ı Siyâvûşân, Bâğ-ı Şehriyâr, Bâğ-ı Şîrîn, Beste Beskene, Bend-i Şehriyâr, Bûselik, Bahar Beşkened, Behmencens, Pârizbân, Perde-i Hürrem, Perde-i Zانبûr, Peyk-i Gurd, Taht-ı Erdeşîr, Taht-ı Takdîs, Tekav, Tîz-i Rast, Tey Kelenç, Çouberân, Çeğân-ı Çekâvek, Çegeç, Cigge-i Kâvûs, Harkön, Hüsrev, Hüsrevânî, Hümâ Hüsrev, Dergam, Dil-engizân, Dâne, Deyrsâl, Difrehş, Râh-ı Rûh, Rast, Râmiş-i cân, Râmiş-i hâr, Râh-ı Gül, Râh-ı Mâverâünnehrî-yi Rehâvî, Rûşen Çerağ, Râh-ı Câmederân, Zağ, Zengânî, Zîrefkend, Zîr-i Büzürgân, Zîr-i Hord, Zîr-i Keyserân, Sâzgerî, Sâz-ı Nevrûz, Sâyegâh, Sipâhân, Sipâhbûdân, Seta, Serendâz, Serkeş, Serv-i Bostân, Sorûd-ı Pars, Serv ü Sipâh, Serv-i Seta, Servestân, Serv-i sehiy, Siyâvûşân, Sisem, Sivartir, Şaverd, Şâhî, Şebâb, Şeb-i Ferrûh, Şenceh, Şeker Noin, Şehr-Rûd, Şeysem, Irak, Uşşâk, Gonca, Ferrûh Rûz, Kalus, Kufl-i Rûmî, Keyserân, Kâse Kerî, Keyhüsrevî, Kîn-i Îrec, Kîn-i Siyâvûş, Gazzenî, Gol (Gül), Gülzâr, Genc-i Bâd, Genc-i Feridûn, Genc-i Kârivân, Genc-i Gâv, Mâder-i Rûşenân, Mâdeh, Mâh-ber Kûhan, Mervâ-yı Nîk, Müşkdâne, Müşkmâlî, Müşgûye, Mûte-yi zâl, Mihribânî, Mihrigân-i Büzürg, Mihrigân-i Hord, Mihrigânî, Omi ber ser-i Behâr, Nâz-ı Nevrûz, Nâkusî, Nahçirgân, Nevâ, Nevbahârî, Nevrûz Hârâ, Nevrûz Hordek, Nevrûz-ı Keykubâd, Nûş, Nûşîn Bâde, Nûşîn Lebinân, Nihâvendî, Ney ber ser-

i Kesrâ, Ney ber ser-i Behâr, Ney ber ser-i Şişem, Nîm Rast, Nîmrûz, Heft Genc Sâsânîler döneminde kullanılan müzik eserleridir (5.11, s.7)¹².

[135] Sâsânîler dönemindeki müzik sahnelerini canlı olarak yansıtan Ortaçağ resimleri mevcuttur. Uzmanların düşüncesine göre bunların içinde en değerlisi ve bakımlısı XVI. Yüzyılda Tebriz minyatür okulunun liyâkatlı temsilcisi olan Mirza Ali'nin resimleri olmuştur. O'nun 1522-1545 yıllarında Firdevsî'nin Şehnâme, 1539-1543 yılları arasında ise Nizâmî Gencevî'nin Hamse'si için çizdiği minyatür resimlerde Hüsrev Pervîz'in sarayında düzenlenen müzikli oyunlar betimlenmiştir. Aynı zamanda Ortaçağ Azerbaycan minyatür sanatı araştırmacısı olarak tanınmış görkemli bilgin K. Kerimov'un "Azerbaycan minyatürleri" adlı eserinde Şah saray ve ziyafetlerinde çalgı çalan icracıların resimleri gösterilmiştir.

[136] Dünya bilginlerinin bir çoğunun düşüncesine göre muğam destgâhları, bir tarz olarak Hüsrev Pervîz döneminde biçimlenmiştir. Destgâhların biçimlenmesinde esas rolü Hüsrevânîler oynamıştır. Hüsrevânîler hakkında Keykavûs (Hasr), İbn-i Sînâ, Muhammed Tebrîzî (XVII. Yüzyıl), Henry George Farmer, A. Christensen, K. A. İnostrantsev, V. A. Eberman, E. E. Bertels, G. Gasimov, A. Recebov, A. B. Cumayev, M. Berkeşli gibi bilginler geniş olarak bilgi vermişlerdir. Her şeyden önce şunu belirtmek isteriz ki, Hüsrevânîler, Sâsânîler şahının şanına yazılmış müzik eseridir. Ortaçağ'da Hüsrev Pervîz'in şanına düzülmüş medhiyeler belli başlı konuları içerdiği için Hüsrevânî'nin içerisinde sıralanmış şekilde birçok mahnı toplanmıştır. Ortaçağ yazarlarının, dolayısıyla A. Recebov'un düşüncesine göre Hüsrevânîler yedi mahnıdan oluşmaktaydı. Bizim araştırmalarımız göstermektedir ki, eğer Hüsrevânî'nin tematik içeriği kahramanlık üzerine kurulmuşsa onda, mehdiye düzen müzisyen o günkü Hüsrevânî'yi Hüsrev Pervîz'in yiğitliği, kahramanlığı, Şebdîz'in (Hüsrev Pervîz'in atı-İ.R.) mahareti gibi konulardan bahseden sözler esasında okurdu. Hüsrevânî, aşk konusunu içermişse, onda Şîrîn'in güzelliği, aşkı, Hüsrev Pervîz'in sadakati gibi konular anlatılırdı.¹³ Bütün bu medhiyeler ayrı ayrı mahnılardan oluştuğu için onlar farklı ses yüksekliklerinde meydana getirilirdi. Okunan mahnıların ses dizileri dörtlü,

¹² Râh, sağlam, ağır hava, muğam (2.16, s.231). Râh-ı Gül, Perde-i Zambûr, Râh-ı Mâverâünnehrî-yi Rehâvî v.s. ses dizisi değil mahnıdır. Bu da bizim düşüncemizi doğrulamaktadır (bkz. Sonraki bölümlere). Kalın harflerle yazılan havalar, günümüzde icra edilen muğamlar (şube ve gûşe) gibi dönemimize kadar gelip ulaşmıştır.

¹³ S. Neffîsî'nin "Müntehâb-ı Kabusnâme", Tahran 1320, s.217-221; E. E. Bertels'in tercümesiyle Kabusnâme ikinci baskı M., 1958, s.203, 205'de destgâh değil, destan verilmiştir.

beşli, bazen de altılı aralıklarda olurdu. Bu havaların bir sıra hâlinde icra edilmesi, destgâh tarzının meydana gelmesine zemin hazırlamıştır. Keykavûs “Gobusnâme” adlı eserinde yazmaktadır ki, müzikte ustalığı ve gücü olanlar bu sanatta belirli bir kural koymuşlardır. Önceleri Hüsrevânî destgâhını çalarlar, bu destgâh şah meclisleri için yapılmıştır. Ondan sonra ağır hava gelir.

[137] Bu havaları âvâzla okumak mümkündür, onlara “Râh” adı verilmiştir. Bu râhlar yaşlıların ve ağırbaşlı erkeklerin ruhuna yakındır. Sonra, hafif bir üslupta yazılmış olan şiirler için havalar bestelediler ve onları “Hafif” olarak adlandırdılar ki, her ağır râhtan sonra bir “hafif” çalınsın. Şöyle dediler: “Artık her çalgı meclisinde hem yaşlılara hem de gençlere bir şey nasip olsun”. Sonra çocuklar, kadınlar ve zarif kalpli erkekler de nasipsiz kalmasın diyerek, terâneler bestelenmeye başlandı. Şöyle ki, terâne vezninden daha ince ve ruh okşayan âhenk yoktur. Yazar sonradan bu müzik tarzlarını duygusal etki bakımından açıklamak için şunu yazmıştır: “Hangi mecliste oturursan fikir ver. Eğer dinleyicilerin yüzü kızarmış ve ısınmışsa çoğu zaman pest seslerde çal. Sarı yüzlü ve solgun görünürlerse tiz seslere geç. Esmer, zayıf ve mavi renkte görünürlerse orta perdelerde çal. Eğer ak benizli, şişman ve terlemiş insanlar varsa pestte çal, çünkü Bizanslı bilginler ve müzik konusunda uzman olanlar bu sanatı dört farklı tabiata sahip olan insanlar için meydana getirdikleri gibi, bu dört perdeyi¹⁴ de bu dört tabiata sahip insanlar için yapmışlar” (2.16, s.165-166).

[138] Eğer bu açıklamayı daha somut bir şekilde ortaya koyarsak belli bir dönem içerisinde meydana getirilmiş destgâh tarzı aşağıdaki gibi olmaktadır.

[139] Hüsrevânî (destgâh)=Hüsrevânî (Mâye)+râh+hafif+terâne. Gösterilen bu yapıda günümüz destgâh kuruluşunun esas ilkelerinden biri, dinleyicinin psikolojik kavrama yetisi dikkate alınmalıdır. Bu da destgâhta ifade edilen müzik tarzlarının karakter ve duygusal etki dairesinin kontrast zeminde kurulmasıyla olur.

[140] İbn-i Sînâ, Hüsrevânî’yi eski lahin (Elhânü’l-kadîmât) olarak adlandırır ve şöyle yazar: “Bütün eski lahinler-el Hüsrevânîyât ve el Farsiyât birleşik (birlikte) ritm (el îka el muvassal) esasında kurulmuştur (3.148, s.143).

¹⁴ Perdenin ses dizisi mi yoksa perdebendle yani müzik aletinin sapına bağlanan ve ses yüksekliğini gösteren cisimle mi ilgili olduğu konusu için sonraki bölümlere bakınız. Burada perdebend, ses yüksekliğine işaret etmektedir.

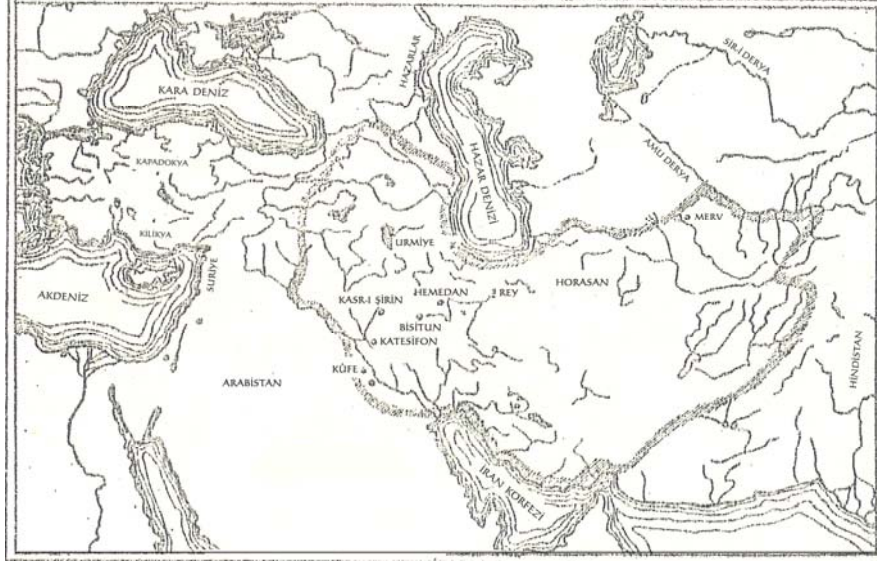
[141] A. Recebov ise Ortaçağ yazarları olan Câhiz'e, Mes'ûdî'ye, İbn Hordad beye, İbn Kiftî'ye dayanarak yazmaktadır ki, bir sıra hâlindeki mahnıların meydana getirilmesi çeşitli olaylarla ilgilidir. Horasan ve Mâverâünnehr halkının (buna Azerbaycan Türkleri de dâhildir-İ.R.) bu tür dizi mahnıları olmuştur. Fars dilli halkların yaratıcılığının ürünü ve Sâsânî şahı Hüsrev Pervîz'e hasrolunmuş Hüsrevânîyât yedi bölümden oluşmaktadır. Sonraları Araplar, Hüsrevânîyât'ı "Tarîkü'l-Mülûkiyye" (Şah usulü) adıyla anmışlardır. Hüsrevânîyât'a aşağıdaki mahnılar dâhildi: "Genc-i Arûs" (Gelinin hazinesi), "Genc-i Gâv" (İnek hazinesi), "Genc-i Bâd-âverd" (Sonsuz hazine), "Genc-i Sahte" (güçlü hazine), "Genc-i Suhte" (Yanmış hazine), "Genc-i Feridûn" (Feridun'un hazinesi), "Genc-i Kâmrân" (Mutluluk hazinesi). Hüsrevânîyât'ın içerisinde bulunan mahnılar, konu, düşünce, şiirin vezni ve ritmi ile birbirinden ayrılmaktadır (3.283, s.42-43).

[142] A. Recebov'un Hüsrevânî'yi yalnızca Fars dilli halklara maletmesiyle aynı düşüncede olmak zordur. Tarihî bölümde İran coğrafyasının çoğu eyaletinde Azerbaycan Türklerinin yaşadığı gerçeği, Erdebil'de Hüsrev Pervîz'in yazlığında Hüsrevânî gibi eserlerin seslendirilmesi, G. Gasımov'un ve E. Bertels'in bu alandaki yazıları ve nihayet günümüzde ve Ortaçağ'da Azerbaycan'dan muğam sanatı geleneklerinde Hüsrevânî'nin var olması gibi kanıtlar göstermektedir ki, bu tarz Azerbaycan'da da geniş olarak icra edilmiştir. E. Bertels şunu yazmaktadır: "İslam güzel sanatlarından önceki müzik gelenekleri güçlüydü, bu geleneklerden bazılarının Orta Asya'da, Güney Kafkasya'nın halk müziğinde bugün de kalmış olması mümkündür (3.148, s.142).

[143] Câhiz, Sâsânîler döneminde müziğe büyük bir saygı duyulduğunu "Şahlar" adlı kitabında, Keykubâd döneminde müziğe şerefli bir yer verildiğini yazmıştır. Câhiz, "Mazdek hakkında kitap" adlı eserinde müziğin halkın hayatında yeri doldurulamayacak bir rol oynadığını belirtmektedir (3.283, s.42). İngiliz tarihçi P. Sayks Sâsânîler döneminde yas mahnıları ve dinî mahnıların, İran dilli halkların hayatında büyük bir rol oynadığını kaydetmektedir. Askerî müzikte "Mazandarânî" olarak adlandırılan özel bir mahnı grubu da mevcut olmuştur. Mazandarânî mahnısının sözleri Avesta'dan seçilirmiş. Hüsrevânîyât'ın sözlerinin de bir kısmı Avesta'dan alınmıştır. Tarihî araştırmalar, Erdeşir Papakan'ın emriyle, bir dizi hâlinde olan mahnıların büyük bölümünün sözlerinin Avesta'dan alınmış olduğunu göstermektedir.

Barbed'in bestelediği dizi hâlindeki mahnılardan "Uramânî", "Lokuvî", "Husrub Sarvad" ve diğerlerini göstermek mümkündür (3.218).

Harita 7. Sasaniler döneminde müzik medeniyetinin yayıldığı bölgeler



[144] Sâsânî dönemi müzik sanatının incelenmesi göstermektedir ki, İran Devleti'nin başında Fars şahları olsa da bu dönemin müziğinin, medenî başarılarının yalnızca Fars halkına maletmek doğru değildir. Sâsânîler döneminde Muğlar'ın hâkim olan esas konumunu, Azerbaycan Türkleri'nin yaşadığı bütün bölgelerde müziğin geniş biçimde gelişmesini dikkate alırsak, bu dönemde icra edilen müzik sanatına ait eserlerin meydana getirilip yayılmasında Azerbaycan Türkleri'nin oynadığı büyük rol, gözümüzün önünde canlanmaktadır.

[145] Sâsânî Devleti'nin dağılıp Erdebil'in fethedilmesinden sonra İran Azerbaycan müzik medeniyeti düşüşe geçer ve gelişimini 7. yüzyılda yeni bir biçimde sağlamayı başarır.

İKİNCİ BÖLÜM

DİN VE MÜZİK

1. AZERBAIJAN-TÜRK MÜZİK MEDENİYETİNİN GELİŞMESİNDE ZERDÜŞT DİNİ ÖĞRETİLERİNİN ROLÜ VE ÖNEMİ:

[146] Din ve müzik konusu çok geniş ve kapsamlı bir konu olduğu için bu konudaki bazı özellikler üzerinde durmayı amaç edinmekteyiz. Müziği ve dini yaratan güç, aynı zamanda bütün canlılar âlemini, insanı, doğayı, evreni yaratan sonsuz kudrettir ki, insanlar bu güce Allah adını vermişler. Müzik, bütün canlılar âlemine yani insanlara, hayvanlara ve bitkilere bir şekilde etki eden yegâne güzel sanattır. Müzik ve insan, Allah'ın canlılara, aralarında ayırım yapmaksızın bahsettiği yegâne maddî ve manevî varlıklardır. İnsan, gelişip olgunluğa eriştikçe müzik de insanın manevî dünyasının aynası olarak insanla eş zamanlı olarak, gelişip olgun bir sanat hâlini almaktadır.

[147] İnsan, hayatta kendisini, evreni, bütün varlıkları ve en sonunda Allah'ı kavradıkça, hayatı kendisine bahşeden yaratıcıya en saf duygularla ve temiz bir inançla ibadet etmeye başlar ve onun şerefine söylenen kutsal sözleri de belli başlı müzik havaları aracılığıyla okumaya meyil gösterir. Allah'a inanıp O'na dualar eden insanlar, ta eski dönemlerden günümüze kadar en kutsal sayılan sözleri ve müziği tanrıların şerefine okumayı, icra etmeyi kendilerine bir borç ve şeref bildikleri için gerek meclislerde gerekse kiliselerde bütün insanlar hangi millettense olsun bu geleneği devam ettirmişlerdir. İslam tarikatları içerisinde Sufizm'in ileri sürdüğü bir fikir bu bakımdan çok ilginçtir:

[148] Gülnaz Abdullazâde'nin açıklamasına göre IX. yüzyılın Sûfîlerinden Zû-i Kûn, birçok defa, Allah'ı kavramanın ancak trans hâlinde iken yani insanın manevî olarak canlanması sırasında mümkün olabileceğini belirtmiştir. Bu düşüncüyü çeşitli biçimlerde birçok İslam filozofu, örneğin El-Gazâlî, El-Ma'arî, El-Sünnî, İbn Arabî, Ferîdüddin Attâr, Şehâbetin Suhreverdi, Nesîmî, Şehristânî, Bayazîd-ı Bistâmî, Hallâc-ı Mansûr, İnyet Han ve diğerleri tespit etmiştir. İbn Arabî, Allah'ın sırrının ancak trans hâlinde anlaşılabilceğini ve Allah'ı anlamının dünyayı anlamaktan bağımsız olmadığını yazmıştır (3.15, s.77). Din ve dervişlik geleneklerinden anlaşılmıştır ki, bir

grup insanın trans hâline geçmesinde müziğin, Allah'ın şerefine söylenmiş olan kutsal sözlerin, bununla birlikte aynı ölçüde (Azerbaycan müziğinde bu ölçüler 6/8 ve 2/4'lük olanlardır) icra edilen ve hızı da tadrîcen artan raksların etkin rolü olmuştur. Bu raksları da esasen dervişler, bazı durumlarda ise köylerde yaşayan bir grup dindar insan tarafından meclislerde oynanır.

[149] İnsanın transa geçmesinde her şeyden önce müziğin ve kutsal sözlerin birlikte okunması etkili olmaktadır. Trans hâlinde meydana gelen duygusal etki sonucunda insan, belirli bir psikolojik çekim içerisine, belirli bir âleme düşer ve bir an için kâmillik dünyasını yaşar. Gülnaz Abdullazâde, Avesta'ya dayanarak yazmaktadır ki, Sufizm'e göre trans hakikatin yoludur veya müziği anlamanın başlangıcı Avesta'nın meşhur hükümlerine dayanmaktadır: “Kim bize düşünce telkin etmiş, kim bize aşkı aşılarmış ve insanları birbirine yaşayan ilişkilerle bağlamıştır? Sen bütün nimetlerin yegâne yaratıcısı.” (3.15, s.77-78). Böylece Sûfî, müziğin gerçek niteliğini anlar ve onu meydana getirir.

[150] Gerçeği ancak, derinden hisseden anlayabilir. Eğer bir müzisyen, kalbinin, maneviyatının derinliklerine ulaşamıyorsa gerçek bir müzik eseri meydana getiremez (yine aynı kaynaktan). Sûfî'nin müziği anlama düşüncesi, kökenini daha eski zamanlardan almaktadır. Şu da bir gerçektir ki, milattan sonraki dönemlerde meydana gelmiş olan dinlerin hepsi de kökünü, daha eski olan Avesta kitâbelerinde ileri sürülmüş olan dinî, bilimsel, felsefî görüşlerden almıştır. Bunu bilimsel esaslarla ispat eden B. Şefizâde şunu yazmaktadır: “Bütün dinlerin ve tarikatların sahip olduğu ideolojilerin ilk varyantının Avesta'da başladığını biz artık tarihî genetik bilgisi sayesinde ispat etmekteyiz” (2.80; 2.81, s.6).

[151] Avesta kitâbelerinde toplanmış olan Zerdüşť öğretilerinin sonraki yüzyıllarda yalnızca yeni meydana gelen dinlerin değil, aynı zamanda bütün Doğu ve Batı felsefî görüşlerinin oluşturulup biçimlenmesinde çok büyük rolü olmuştur. Bu konuda S. Dandameyev şöyle yazmaktadır: “Eski İran dinleri (Zerdüşťlük, Zervanizm ve Maniheizm) antik dünyanın felsefî görüşlerinin gelişmesinde ve İslam'daki ve Hristiyanlık'taki ahiret inancının meydana gelmesinde çok büyük rol oynamıştır (3.138, s.140). Medler döneminde müziğin (İ.R) coşkulu bayramlardan, ritüel gösterilerden, işret meclislerinden ve askerî seferlerden başka dinî geleneklerde de geniş olarak

kullanıldığını kabul etmek mümkündür. “Şüphesiz, müzikten dua etmede, gösterilerde, yas törenlerinde de yararlanılırdı” diyen G. Abdullayev daha sonra şunu söylemiştir: “Zerdüşt geleneklerinde müzik aletlerinin kullanılması yazılı ve yazılı olmayan abidelerde doğrulanmamıştır (3.12, s.219). Elbette bu düşünceye katılmak mümkün değildir, çünkü V. G. Lukonin (3.219) ve Herodot (3.216), eserlerinde Muğlar’ın flüt (ney-İ.R.) çaldıklarını belirtmişler. V. Struve, Herodot’a ve Strabon’a dayanarak Farslar’ın (İranlılar-İ.R.) kurban kesme töreninde ateşin ve suyun temiz olması kuralına özellikle riayet ederlerdi.

[152] Bu törenler Muğlar olmadan yapılmazdı ve onlar tanrılara ithaf olunmuş ilâhîleri, duaları, mahnıları uzun süre icra ederlerdi. Muğlar bu ilâhîleri okurken ellerinde “**Bartsman**” dallarını/yazılarını tutuyorlardı (3.111, s.10). Muğlar esasen Ahuramazda’nın (Hürmüz) (Yaşt 30, Yansa 46), Mitra’nın (Yaşt 9) şanına ilâhîler okurlardı. E. Alibeyzâde (2.22), Avesta’da gerçek ve doğru sözün, nağme ve şiir kuvvetinin, insanı doğru yola çeken, ona hakikat yolunu gösteren en güçlü etki aracı olduğunu yazmıştır.

Nağmekâr (Zerdüşt-İ.R.) der ki:

“Coşkulu nağme evinde
Vohuman’a hayat vermeye hazırım
Artık benim bütün işlerime
Hürmüz’ün kendisi hak versin
Ne kadar harcayayım Artan’ın yoluna
İnsanları hakikate getireceğim”.

[153] Avesta’da söz, kudretli bir silahtır. Kara kuvvetleri kötülüğü yenmek için çok güçlü bir araçtır. Söz, kelam nağmeye dönüştükçe etkisi kat kat artar, kütlevî bir hâle gelir. Sert vurunca kırar. O nedenle Zerdüşt, Hürmüz’den nağmekâra ilham yardımı diler.

“Hürmüz, nağmekâra yardım et
Herkesi sana boyun eğdireyim
Ey iyi, güzel dost
Artan’ı ve iyiliği idare eden
Hürmüz, nağmekâra yardım et!”

[154] İ. Pyaikov, makalesinde (3.275, s.178), Zerdüş'tün kendisini “derviş” olarak adlandırdığını yazmaktadır. Bu gerçek, Azerbaycan’la sıkı sıkıya bağlantılı olan dervişlik sanatı hakkında verilen tarihî bir bilgi olduğu için dikkate şayandır.

[155] Bununla birlikte, İslam dini geleneklerinde dervişliğin özel bir rol oynadığını ve doğrudan müzikle sıkı bağlantılı olduğunu söylemiştik. “Doğu ülkelerinde ve Yunanistan’da kâhinler (buna esasen Muğlar dâhildir-İ.R.), insanlarla tanrılar arasında aracı olarak kabul edilirlerdi” diyen Gülnaz Abdullazâde daha sonra şöyle yazmaktadır: Bu nedenle kâhinleri tanrılaştırıp sırları çözdürür ve göklerin olağanüstü kuvvetini onların ayağına yazarlardı.

[156] Kâhin, görkemli bilgin, doğanın ve insanın sırlarını bilendir. En önemlisi, kâhin, insana Tanrı’yı kavrasın diye yardım eder. Kâhinler, ilâhî bilgiyi tam olarak muhafaza etmek isterlerdi. Kâhinden başka hiç kimse ilâhî kelâmlar söyleyemez, müzik eseri besteleyemez ve çalgı çalamazdı. Bütün geleneksel dinî-müzikli gizemli âyinler kâhinlerin denetimi altında düzenlenirdi (3.15, s.89-90).

[157] Zerdüş'tün dinî, edebî, felsefî görüşleri, hayat ve insanla hakikatin, hayır ve şerrin savaşı gibi öğretiler bütün doğulu ülkelere yayılmış, eski Doğu dini, felsefî görüşlerin aydınlatıcısı olmuştur. Denilebilir ki, uzun bir süre zarfında, milâdî 10. yüzyıla kadar Zerdüş'tün ideolojisi ve gelenekleri Avrupa’ya, Arap ülkelerine ve Doğu Asya’yı etkilemiş ve büyük bir halk kitlesini kendi etrafında toplamayı başarmıştır. Doğu’da İslam dininin yayılıp gelişmesine kadar Zerdüş'tün koymuş olduğu gelenek, tarihin sonraki aşamalarında kendisini İslam dininde de göstermiş oldu. B. Şefizâde, bu iki öğreti arasındaki paralelliği ortaya koyarak, “Küçük Avesta” olarak adlandırılan bölümde Zerdüş’tiller’in günlük âyinlerinde lâzım olan dua ve müzik parçaların, Avesta’nın bilinen bütün kitaplarından alınmış ve ayrıca sistemleştirilmiş olduğunu belirtmiştir (İslam’daki “Çereke” gibi-B.Şefizâde).

[158] Buraya bir dizi esas metin-Güneş, Ay ve beş esas gezegene, ayın günlerine ve bayramlara ayrılmış nağme ve dualar yerleştirilmiştir:¹⁵ 1.Yanim Manu, 2.Yanim Vaçu, 3.Yanim Şkyautnem, 4.Aşaunu Zaratuştrahe, 5.Fraameşa Speanta, 6.Gatan

¹⁵ Kayıt: Avesta’da verilen bu nağmeleri, muğamların Ortaçağ müzik kitaplarında Güneş’e, Ay’a, beş gezegene, ayın günlerine, bayramlara, 24 saate bölünerek icra edilmesini bilimsel görüşlerle birleştirirsek aynı şekilde yüzleşmiş oluruz. Bu da bize göstermektedir ki, muğamların kozmogonik açıklamasının Zerdüş öğretisiyle, onun da öncesinde Sümer medeniyetiyle sıkı bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz.

Geurvain, 7.Nemu ve Gatan Alauniş. Kur'anın da ilk sûresinin de yedi cümleden ibaret olan “Fâtiha” olduğunu hatırlatalım. Kur'an ve Geurvain sözlerinin benzerliğine dikkat edin. “Katlar”daki duanın tercümesi. 1.Benim özlemlerim, 2.Acılı özlemlerim, 3.Şikâyetli özlemlerim, 4.Zerdüş'tün düşünceleri, 5.Asima'nın yardımsever, ı ışık saçan ateşleri, 6.Ateş saçan korların katları, 7.Bizim (talihimiz) ve katların ışıkları (düşünceleri) (281, s.6-8).

[159] İslam dininin belli başlı geleneklerinin başka dinlerden üstün olan yönlerinden biri de diğer dinlerden sonra gelen bir dini öğreti olmasıdır. Bu nedenle, kendisinden önce gelmiş dinlerin tecrübesinden yararlanan İslam dininin kurucusu Hz. Muhammed, bütün bunları dikkate almıştır.

2. İSLAM VE MÜZİK

[160] İslam dini, Arabistan'da 7. yüzyılda doğduğu sırada, Araplar'da az gelişmiş bir müzik sanatı mevcuttu. Arabistan, 6.-7. yüzyıllarda bölündüğünden ve güçsüz olduğundan ötürü çok çeşitli medeniyetlerin o bölgeye etki etmesi için kapılarını açmayı sağlamıştır. Yesrib, sonraki adıyla Medine şehrinde Romalılar'ın elinden kurtulmuş Yahudiler ve Hristiyanlar yaşıyorlardı. Aynı zamanda orada Araplar'a, Zerdüş'tiliğin öğretilerini Fars (İran-İ.R.) Muğları öğretmekteydi (3.129, s.211). R. Gruber ise bu gerçeği şöyle açıklamaktadır: “Artık 7. yüzyılın başlarında zaptedilmiş ülkelerin ilk olarak İran'ın medenî başarılarından yoğun olarak yararlanması ilk on yılda Arap medeniyetinin değerini arttırmıştır (3.124, s.453). İran medeniyeti denince, şüphesiz, Azerbaycan medeniyeti ve müzik başarıları da özellikle dikkate alınmalıdır. Arap medeniyeti İran halklarının müzik geleneklerinden, müzik alanındaki başarılarından yeterince yararlanmışsa da İslam dini, müziğin kitlesel biçimde icra edilmesini, fethedilen bütün ülkelerde yasaklamıştır. İranlı bilginlerden R. Hâlikî, M. Berkeşli, M. Mârûfî, E. Şabânî ve diğerleri, İslamî dönemde müziğin İran'da ve Arabistan'daki gelişimi hakkında yeteri kadar bilgi vermişlerdir (onların gösterilen eserlerine bakınız). İran, dolayısıyla Azerbaycan müzik geleneklerinin Arap müziğine olan etkisini daha geniş biçimde açıklamak amacıyla yukarıda bahsedilen yazarların eserlerine başvurup bu eserlerden özetler sunacağız.

[161] İslam dini, demokratik ilkelere ve geleneklere dayanan Doğu müziğini (İran, Azerbaycan v.s.) yasak etmişse de, halk gizli olarak kendi müzik geleneklerini, sanatını yaşatmıştır.

[162] Bu mukavemet, özellikle İran'da Bâbek'in taraftarları olan Hürremîler, Mazdekliler indinde daha güçlüydü. S. Nefîsî'nin yazdığına göre Muhammed İbn Abdülkerim Şehristânî, "Kitâbü'l-Milel" ve "En-nihâl" adlı eserlerinde Hâşimiyye hakkında şöyle demektedir: "İbn Hâşim ibn Hanefî'nin müritleri ve İmam Abdullah ibn Muâviye ibn Abdullah ibn Câfer ibn Ebû Tâlib'in taraftarları ile Irak'taki Hürremîler ve Mazdekliler de onlardandır". Gullat hakkında ise şöyle yazmaktadır: "Galiye'nin çeşitli lakapları vardır. Bunlara İsfahan'da Hürremiyye ve Kûdekiyye, Rey'de Mazdekiyye ve Sünbâdiyye, Azerbaycan'da Züguliyye, başka bir yerde Muhammire ve Orta Asya'da ise Mübeyyize denilmektedir". Yazar daha sonra şöyle devam etmektedir: "Sa'mânî'nin "Kitâbü'l-ensâb" adlı eserinde ileri sürdüğü görüşlerden anlaşılmaktadır ki, Hürremîler, Sa'mânî'nin yaşadığı 6. yüzyılın yarısına kadar Bâbek'in yurdunda yaşamıştır".

[163] Denilebilir ki, baştanbaşa bütün İran, Hürremîler'in ve İranlılar'a özgü olan bu mezhebin taraftarlarının yurdu olmuştur. Onların yurdu, bir yandan Taberistan'a kadar ulaşmaktaydı. Örneğin Mazyar hakkında şöyle yazılmıştır: "Mazyar, Mutasım'a karşı isyan ettiğinde bütün Müslümanları (yani Araplar ve bu dini kabul eden diğer kavimler-İ.R.) işten çıkarmış ve yerlerine Zerdüşti ve Hürremîler'i işe almıştır. Onları Müslümanlar'dan üstün tutarak, mescitleri yıkıp İslam adına hiçbir eser bırakmamak üzere görevlendirmiştir" (2.58, s.21-22). S. Nefîsî, Hürremîler'in yaşadığı toprakları aynı zamanda yer isimleri vermek suretiyle göstermiştir: "Bir yandan da Hürremîler Azerbaycan'da ve İsfahan topraklarında, aynı zamanda Kereç, Luristan, Huzistan, Hemedan, Basra, Kum, Kâşân, Rey ve Horasan'da da yaşamışlar" (yine aynı kaynakta). Eserin başka bir yerinde ise yazar şöyle yazmaktadır: "Şüphesiz Bâbekîler veya Hürremîler, Bâbek'in yalnızca Azerbaycan'daki taraftarlarından olmayıp, İran'ın diğer bölgelerinde özellikle merkezde, İsfahan çevresinde, Azerbaycan'ın, Taberistan'ın, Horasan'ın, Bağdat'ın, Fars'ın, Kirman'ın ve Huzistan'ın bütün dağlık kısımlarında,

Nihâvend, Hemedan, Rey, İsfahan, Kâşân, Kum, Semnan, Damgan ve Kazvin’e bakan dağlık kısımlarda Hürremîler yaşamışlardır”.¹⁶

[164] Bazı belirtilere göre Hürremîlik mezhebinin iki ana unsurdan ibaret olduğu olasıdır: Birincisi, İslam öncesindeki İran’ın Arya unsuru olup Mazdekliler’in bazı düşüncelerinin bu mezhebe dâhil olması mümkündür. İkincisi, İslam’dan sonraki dönemlerde İranlılar’a özgü olan irticâcî ve millî unsurdur. Bu unsur, İran’da Araplar’ın kudretini sarsmak ve Arap halifelerinin zulüm ve adaletsizliğine karşı durmak amacıyla vatansever İranlılar’ın küçük yerlerde meydana getirdikleri özgürlük hareketlerinin bir çeşididir. Câvidân ve Bâbek’in oluşturduğu bu hareket de Ebû Müslim, Behâ-Ferîd, Muganne, Sunbad, Estazsis, Azerek oğlu Hamza, Revend oğlu Abdullah, Mazyar, Sahibzenc hareketi, aynı zamanda Germetîler, Kirâmîler İran hezâricinin (dinin dışında olanların) başka şubeleri ve İran’ın Şuûbiyye hareketi, dolayısıyla Kızıl bayraklılar, Beyaz gömlekli ve Esb Novebtî sahâbelerinin cereyânı gibi bir hareket olmuştur (2.58, s.19).

[165] “Köylü kadınların bir bölümü su getirmek için “Nebetî” âhenginde mahnı okuyarak köyden çıkıp çeşme başına vardılar” diyen S. Nefîsî, Bâbek’in çocukken, Şâbî ibn Mengi Ezdî adlı bir kişinin hizmetçilerinden tanbur çalmayı öğrendiğini belirtmiştir ve Hürremîler’in İslam öncesi hükümdarlarından olan Şervin adlı birisinin kendilerine peygamber sanarak meclislerinde onu hatırlayıp ağlaya ağlaya nağme okumalarını işaret etmiştir (2.58, s.3-4; 7-8).

[166] Verilen gerçek bilgilerden anlaşılmaktadır ki, Hürremîler Arap halifelerine karşı savaşmakla birlikte kendi müzik sanatlarını da geliştirerek onu, İslam dininin yasaklarına karşı koruyorlardı. Şüphesiz muğam sanatını İslami dönemde geliştiren aşağıdaki müzisyenlerden bahsederken onların bu yasaklara rağmen asil sanatkâr hünerini göstermelerinin şahidi olacağız.

[167] İslami dönemde müziğin gelişmesine dikkat çeken M. Berkeşli ve E. Şabânî, müzik icra etmenin yasaklarıyla birlikte belli başlı sebeplere göre İslam dininin müziğe çok büyük ilgi gösterdiğini yazmışlardır. Müzikten yalnızca Kur’an ve ezanın

¹⁶ İran’da Azerbaycan-Türk boylarının 16. yüzyıla kadarki ve sonraki dönemlerde İran’ın ve Irak’ın yukarıda bahsedilen şehirlerinde yaşamış oldukları gerçeği şunu göstermektedir ki, muğam sanatının meydana gelmesinde gelişip bütün doğulu ülkelere, İran’ın her yerine yayılmasında Azerbaycanlılar’ın büyük emeği ve gayreti olmuştur.

okunmasında ve ilkel şekildeki düğün meclislerinde icra olunmasına izin verilmekteydi. Daha sonra her iki yazar da kaydetmişlerdir ki, Fârâbî, İbn-i Sînâ ve Safîyüddin Urmevî'nin eserlerinde iki, üç ya da birkaç sesli müzikten de bahsedilmiştir. Fakat bu dönemde armoni ve çok sesli müzik icrası hakkında pratik olarak esaslı kanıtlar kalmadığı için müziğin bu alanı son gelişimini tamamlayamamıştır (5.07; 5.11; 5.13).

[168] Bu gerçeklik, birçok Batılı, Sovyet ve Azerbaycan bilginlerinin “Doğulu ve millî Azerbaycan müziği tek seslidir” şeklindeki nazarî düşüncelerin doğru olmadığını açıkça göstermektedir. Araştırmalar göstermektedir ki, İslami dönemde İran ve Azerbaycan müziği, “müzik meclisleri” kurulmasından mahrum olduğu için onun yerine şiir meclisleri kurulmuş, müzik ise icra açısından gerilemeye başlamıştır. Müzik sanatının içerisinde yegâne muğam sanatı varlığını, geleneğini yitirmeden tek sesli icra biçiminde değişe değişe dönemimize kadar ulaşmıştır. Muğam sanatının tek sesli olarak icra edilmesi, bu sanat tarzında çok sesli müzik elementlerinin olmadığı anlamına gelmez. Bu ayrı bir konudur. Fakat şunu da belirtelim ki, üstad B. Mensurov'un icrasından notaya alınmış Azerbaycan muğamları içerisinde yer alan Hacı Dervîşî, Rast-Hindî, Uşşâk Yeri, Sâzkerî ve diğer muğamlarda, elif v.s. mızrap tekniklerinin kullanılmasında çok sesli müzik örnekleri sınırsız sayıdadır.

[169] Müziğin İslami dönemde İran'da, Azerbaycan'da gelişmesi için yegâne yol şah saraylarıydı ki, bu da Doğu müziğinin, dolayısıyla muğam sanatının muhafaza edilmesinde çok büyük rol oynamış oldu. İslam dininde şah, Allah'ın elçisi olarak tebliğ olduğu için onun sarayında büyük müzisyen grubu, şair ve müneccimlerin, bilginlerin, haremelerin, dansçı grupların mevcudiyetine izin verilirdi. Bu nedenle İslam doğuya, İran ve Azerbaycan'ın bütün bölgelerine yayıldıktan sonra dönemin tanınmış sanatçıları, müzik icracıları esasen saraylarda toplanmış ve doğrudan usta sanatçı sıfatıyla kendi sanatlarıyla meşgul olmuşlardır.

[170] Bu bakımdan İbrahim Muselî, İshak Muselî, Mid İbn Şerih, Ebû Osman Said İbn Müseccih, Sâib Hâsir, Hükme'l-Vâdî, Ebû'l-Ferec İsfahânî; daha sonraları ise Fârâbî, İbn-i Sînâ, S. Urmevî, Rûdekî gibi görkemli kişilerin yetişmesinde özellikle saray geleneklerinin ve saray muhitinin yarattığı geniş imkânlar etkili olmuştur. E. Şabânî, rivayetlere göre Araplar'ın müziğinin devecilerin şarkılarında işitilebileceğini belirtmiştir. Onların müzik aletleri ney ve def olmuştur. İran müziğinin nüfuzu miladi

1250 tarihine kadar devam etmiş ve Abbasî halifeliği yıkıldıktan sonra azalmıştır (5.11, s.10). Arap müzik medeniyetine ait kaynaklar göstermektedir ki, Arap müzik aletleri İran müzik aletleri kadar zengin olmasa da yalnızca iki müzik aletinden ibaret olmamıştır. Kaldı ki İran müzik medeniyetinin, dolayısıyla Azerbaycan müziğinin Arap müziğine nüfuzu (özellikle de muğam sanatı-İ.R.) hakkındaki araştırmaların ve bilimsel görüşlerin, bu etkinin 19. yüzyılın sonlarına kadar kendisini göstermiş olduğunu ispat ettiğini söylemeliyiz. Tarihî kaynaklarda, Arap istilası döneminde birçok İranlı müzisyenler Arap ülkelerine göç ya da sefer edip orada yerli halk tarafından büyük hürmetle karşılanmışlardır. İşte böyle sanatçıların, dolayısıyla bazı Arap müzisyenlerin İran'a gelerek, muğam sanatını öğrenerek bu sanatı Arabistan'da uygulamaları, İran muğam sanatı başarılarının Arap dünyasına yayılmasına geniş imkânlar vermiştir. Emevî halifeliği döneminde İran'da esir düşmüş birçok müzisyen, Arabistan'da muğamları yayarken Arap dilinin büyük nüfuzu ile karşılaştıkları için muğamları Arap dilinde seslendirmeye başlamışlardır.

[171] Muğam sanatının serbest metro-ritmik özellikleri, hecelerdeki ünlü seslerinde müziğin istenilen derecede uzatılmasına veya yerli dilin âhenginde, şiir vezninin kalıplarına uygun hâle getirilmesine imkân sağlamaktadırlar. Böylece, bu dönemden itibaren aruz vezni, vokal-enstrümantal destgâhların icrasında ana kısımlardan biri olmuştur. M. Berkeşli ve E. Şabânî'nin verdiği bilgilere göre Emevî halifelerinin İranlılar'dan ibaret olan kendi hanende ve sazandeleri varmış. Neşîte Farsî, Sâib, Hâsir, Yunus Kâtib gibi müzisyenler, onların arasında en ünlüleri idiler (5.07; 5.11, s.10). M. Berkeşli, o dönemde Araplar'ın İran müzik zevkini kabul ettiklerini ve Mid İbn-Şerih gibi sanatçıların İran usûlünü terk etmeksizin âvâz sanatını besteleyip geliştirdiklerini yazmaktadır. Abbasî halifelerinin hâkimiyeti zamanında İbrahim Muselî oğlu, İshak Muselî ve torunu Hamid gibi müzik üstadları ortaya çıktıktan sonra Bağdat, sanat merkezi hâline gelmiştir (5.13, s.3). Mes'ûdî'nin "Mürevvecü'l-zeheb" adlı kitabıyla Ebû'l-Ferec İsfahânî'nin 21 ciltlik "Eganî" adlı kitabına dayanan M. Berkeşli, İran müziğinin nüfuzunu Arap ülkelerine yayan müzisyenlerden İsa İbn Abdullah'ın adını vermektedir. İsa İbn Abdullah Tuveys adıyla da anılmaktadır (Hicri 50.-123. yıllar). Aruy adıyla tanınan Gulam, 3. halifenin babası olan Osman bin Affan ve çocukluktan beri İranlı esirlerle bir arada yaşayan, aynı zamanda onların Zemzeme makamında okudukları âhenkleri tam olarak taklit eden, hapisten salıverilen Beni

Mahsum müziği iyi bilirdiler. Gençliğinde tanbur çalmayı öğrenmiş olan Kureyş, munazzam (nazımlı-İ.R.) ölçülerde âhenkler meydana getiren ve bunları Medine’de çalıp söyleyen ilk müzisyendir.

[172] Sâib Hâsir’in (Yesâr) asıl adı Ebû Câfer’dir (hicri 61 yılında ölmüştür) ve O, halifenin hizmetçilerinden olan Beni Leys’ten ud çalmayı ve şarkı okumayı öğrenmiştir. İranlı esirlerden birinin oğlu olduğu için köken olarak O’nu İranlı saymak mümkündür. Sâib Hâsir, Neşîte Fârsî’nin etkisi altında ilk “Sakîl” (ağır-İ.R.) mahnısını bestelemiştir. Ebû’l-Ferec İsfahânî, O’nu birinci müzisyen olarak kabul etmiştir. M. Berkeşli’ye göre Sâib Hâsir, sesiyle eşlik etmekle birlikte, sazı (yani udu-İ.R.) da Arap müzik camiasına tanıttı (düşüncemize göre bu konunun daha ciddi olarak incelenmeye ihtiyacı var-İ.R.).

[173] Muâviye’nin (devlet başkanı-İ.R.) yanında müzisyenlerden ilk defa olarak Sâib Hâsir bulunmuştur. Sâib Hâsir’in çok sayıda öğrencisi olup, onlardan Ezem Mîlâd, İbn Selîc, Cemîle ve Mevbed kendi döneminde daha çok tanınmışlardır. O’nun Cemîle adındaki kız öğrencisinin güzelliği de dikkat çekmekteydi. Ebû’l-Ferec İsfahânî’yi kaynak gösteren E. Şabânî, Emevî halifesi II.Velid’in berbet ve tabl çalmaktan başka müzik eseri bestelemekte de büyük bir yeteneğe sahip olduğunu yazmıştır. II.Velid, icracılar ve hanendeler için bol miktarda para harcamakta, milletçe Arap olmayan İbn Âişe, Mâlik, Hükme’l-Bâdî, Yusuf Kâtib ve Ma’bez gibi müzisyenlere büyük bir saygı duymaktaydı. Emevî halifesi III.Yezid’in de (hicri 126 yılı) müziğe büyük bir ilgisi vardı. III.Yezid, egemenliği altında olan Horasan vilayetinin hâkimi Nasr İbn Yesâr’a Horasan’dan birkaç hanende kızı, müzik aletleriyle birlikte halifelik merkezine göndermesi için emir vermiştir. Emevî halifelerinin sarayı, bir müzisyenler merkezi hâline gelmiştir.

[174] Ebû Osman Said İbn Müsecceh, Ebû’l-Ferec İsfahânî’nin verdiği bilgilere göre Mekke’de doğmuştur, Beni Cem’in kuludur. O, müzik biliminde hanende olarak tanınmıştır. İlk defa olarak, İran müzik ezgilerini Arap ezgileriyle karşılaştırmış ve çok sayıda İran ezgisini Arap dilinde yaymıştır. Müsecceh, İran’a gidip İran müzik aletlerini tanıdıktan sonra Hicaz’a gidip Arap ses dizilerini İran dizi sistemine çevirmiştir.¹⁷ Medine’de ilk defa müzik okulu açtığından ve din görevlilerinin O’nu bozgunculukla

¹⁷ Şu gerçeklik göstermektedir ki, bizim ileri sürdüğümüz Doğu müziği ses sistemi, çeşitli şekillerde olmuş, en güçlü muğam sanatı Azerbaycan’da, bütünüyle baktığımızda ise İran’da var olduğu için Arap, Fars sanatçıları bu sanatı eski dönemlerden 17 perdeli ses sisteminde icra ederek muğamları bu şekilde de 19. yüzyıla kadar geliştirmişlerdir.

suçlamalarından dolayı İbn Müsecceh, Şam şehrine, halifenin sarayına gitmiştir. Güzel sesi halifenin hoşuna gittiği için O, saygıyla karşılanmıştır. İranlı bilginlerin verdiği bilgileri F. Ammar doğrulamakta ve ek olarak Arap müziğinde eski okulun esaslarını oluşturan kişinin Said İbn Müsecceh olarak kabul edildiğini yazmaktadır. İbn Müsecceh görkemli bir hanende, şair ve müzik icracısı olmuştur. O'nun İran müziğini öğrenerek, bu sanat esasındaki okuma üslûbunu meydana getirmesi, (profesyonel Arap vokal okulu-İ.R.) sonradan bütün Arap hanendeler tarafından kabul edilmiştir (3.47, s.13).

[175] Görüldüğü üzere, profesyonel Arap vokal sanatının biçimlenmesinde İran-Azerbaycan müziğinin etkisi esas rol oynamıştır. Aynı zamanda F. Ammar, İbn Müsecceh tarafından 8 Arap müziği ses dizisinin oluşturulup karakterize edilmiş olduğunu belirtmiştir.

[176] Arap ses dizilerinin, ud çalgısının sapındaki perdelerin yapılarına göre adlandırılmasını ve tonik sesin belirlenmesini ilk defa O uygulamıştır (yine aynı kaynaktan). Bu da İranlı bilginlerin düşüncesini doğrulamaktadır. Burada, 8 Arap ses dizisinin biçimlenmesinin de İran (Azerbaycan) ses dizileri ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz. İbn Müsecceh'in öğrencisi İbn Mührez de o dönemin ünlü müzik bilimcilerden sayılırdı (5.11, s.13).

[177] E. Şabânî'nin verdiği bilgilere göre Müslim İbn-Mührez, İran'a gidip müzik hakkındaki bilgilerini arttırmış ve bir süre de Sâib Hâsir'in öğrencisi İzzetü'l-Mîlâd'ın yanında kendi sanatını geliştirmiştir. İbn Mührez, Şam şehrine gitmiş, orada Bizans âvâzlarını da öğrenmiştir. Müslim'in bestelediği müzikler zorlukları nedeniyle fark edildiğinden ona Sennâcü'l-Arab (Arap senci-İ.R.) mahlası verilmiştir. Müslim'in babası da İranlı idi. Müslim'in İran âhenkleri tarzında yazılmış "Remel" havası, yüzyıllar boyu Arap müziğinde tanınmış, bilinmiştir.

[178] İbrahim Muselî (hicri 125-188) Kûfe şehrinde dünyaya gelmiştir. Babası'nın adı Mahan, dedesinin ise Behmen idi. İbrahim Muselî, halife Mehdî ile aynı zamanda yaşamış. Güzel sesi olmakla birlikte güzel ud da çalarmış. Hârûn Reşid O'na büyük önem verdiği için İbrahim Muselî'ye değerli hediyeler verirmiş. Rey şehrinde yaşayan Cevânî-yi Zerdüşti (O'nun Azerbaycanlı olduğuna şüphe yoktur-İ.R.) İbrahim Muselî'nin öğretmeni olup, bu şehirde İbrahim Râzî adlı bir kızla evlenmiş, İshak adında bir de oğlu olmuştur.

[179] Cevânî-yi Zerdüşî, İbrahim'in çağdaşı olan Ebû'l-Kasım İbn Câmî ile rekabet içerisindeymiş. Fakat İbrahim'in duyma yetisi iyi olduğu için her defasında rakibini yenermiş. Oğlu İshak, O'nun bestelediği 900 nağmeden 300'ünü iyi, 300'ünü ise orta düzeyde eserler olarak değerlendirmiştir. İbrahim Muselî'nin yazdığı "El-Negam ve'l-Îkâ" adlı eseri ünlüdür. E. Şabânî'nin verdiği bilgilere göre İbrahim'in evi, halifeden aldığı büyük mükâfat ve maaş hasebiyle görkemliydi. Bu nedenle bu ev, müzisyenlerin toplandığı bir meclis hâline gelmiştir. O, döneminin tanınmış müzisyenlerinden olan Mansûr İbn Zelzel'in yakın dostuydu. İbn Zelzel İbrahim'den başka hiç kimseye udla eşlik etmezdi. İbrahim Muselî'nin büyük hizmetlerinden biri de O'nun 30 kızdan oluşan bir ûdîler topluluğu meydana getirmesi olmuştur. Bu kızlar, aynı zamanda güzel sesleriyle şarkı da okuyorlardı (5.11, s.14).

[180] İshak Muselî'nin (hicri 150-235) müzisyen olarak yetişmesinde Mansûr İbn Zelzel ile babası İbrahim Muselî'nin büyük emekleri olmuştur. İshak, hem usta bir hanende, hem de tanınmış bir icracıydı. İshak Muselî şair, bestekâr ve aynı zamanda da edipti. Ebû'l-Ferec İsfahânî'nin İshak'ı bir denize, düşük düzeydeki müzisyenleri ise küçük çay ve arklara benzettiğini söyleyen E. Şabânî, İshak'ın müzikte kendine özgü bir üslûbu olduğunu, vezinlere belli kurallar dâhilinde sınıflandırma getirdiğini belirtmektedir. Halife El-Mutasimü'l-Billâh şunu söylemiştir: "İshak okurken, ülkemin genişlediği duygusuna kapılıyorum". İshak Muselî'nin yetiştirdiği Zeryab adlı müzisyen, döneminin çok tanınmış sanatçılarından sayılmaktaydı. O da üstadı gibi mahir bir şair, bestekâr ve icracı olmuştur. Daha sonra Zeryab, üstadı ile anlaşamadığından dolayı Bağdat'ı terk ederek İspanya'ya gitmiştir.

[181] İspanya'da halife Abdurrahman O'nu saygı ve hürmetle karşılamıştır. Zeryab'ın sanattaki nüfuzu dolayısıyla halife, O'na eşlik etmeleri için 100 köle vermiştir.

[182] Hükme'l-Vâdî de aslen İranlı olup Abbasîler döneminde yaşamıştır. O, ilk defa halife II.Velid'in huzurunda güzel bir sesle şarkı okuduğu için 1000 altın lira ile ödüllendirilmiştir.

[183] Ebû'l-Ferec İsfahânî'nin (hicri 284-356) de İranlı olmakla birlikte Bağdat'ta doğmuş, orada da vefat etmiştir. Ebû'l-Ferec müzisyen olmamıştır. Fakat yazmış olduğu "Eganî" adlı eserinden anlaşılmaktadır ki, O, bu alanı yani müziği güzel bilen bir

kişiydi. E. Şabânî'nin verdiği bilgiye göre İsfahânî, 21 ciltlik kitabını 50 yılda yazmıştır. Bu kitapta, dönemin tanınmış şairleri, müzisyenleri, hanende ve bestekârları hakkında ayrıntılı bilgiler verilmiştir (5.11, s.14-15).

[184] İslamî dönemde halifelerin sarayında mevcut olan müzik sanatını kısmen de olsa tanımış olduk. Geniş halk kitleleri arasında ve dinî gelenekte müzikten oldukça fazla yararlanılması da bizce ilgi çekicidir. Daha önce belirttiğimiz üzere, Müslüman din görevlileri müziğin serbest olarak gelişmesini yasaklamışlardır. Fakat İran'da ve Azerbaycan'da çok yaygın olan müziğe engel olmak çok da kolay olmamıştır. Bu nedenle, bu gerçeği gören din görevlileri, geniş halk kitlesine daha güçlü etki göstermek için dinî ayinlerde, bayramlarda müzikten yararlanılmasını sağlamışlardır. Bu aynı zamanda daha eski olan Zerdüş ve Hristiyan dinine ait ayinlerde okunan mahnı ve nağmelerin gelenekleriyle de ilgilidir. İslam dininde Kur'an'ın ve ezanın okunmasında ve Kerbelâ'yı anma törenlerinde düzenlenen dinî gösterilerde müzikten geniş bir şekilde yararlanılmıştır.

[185] Kur'an'ın okunmasında yararlanılan “âvâz”ı çoğu araştırmacı muğamlarla karıştırmaktadır ve Kur'an'ın okunmasında muğamların kullanıldığını iddia etmektedir. Kur'an'ın icra edilmesi sırasında âvâzın okunmasında belli başlı ve çeşitli millî ses uyumlarının, âhenginin toplamından yararlanıldığını belirtmeliyiz. Bu da böyle olmalıdır. Örnek olarak şunu verebiliriz ki, Araplar, Farslar, Azerbaycanlılar, Özbekler, Türkler, Kazaklar, Tatarlar ve diğer kavimlerin Kur'an ve ezan okumalarına dikkat edersek ve bunları karşılıklı olarak incelersek, her milletin müezzini ya da mollasının, âvâzı kendi dilinin âhenginde ve millî müziğinin ses uyumu kurallarına uygun olarak okuduğunu görürüz. Çünkü, kişinin doğup büyüdüğü muhitte sürekli işitmiş olduğu millî müzik âhengi, onların manevi varlığı hâline geldiği için icrada hemen kendisini belli eder. Ezanın okunmasında müezzin ya da molla, millî ses uyumu çeşitlerinin, taşıdığı diyalektik kurallara uygun olmaları koşuluyla serbest bir biçimde durmaktadır. Yani, icra sırasında millî ses uyumu çeşitlerinden istenilen usuller kurulabilir. Muğamların okunuşunda ise belirli kanonlar mevcuttur ki, hanende bu kurallara uymazsa okuduğu muğamın dışına çıkmış olur. Diğer taraftan, birçok yüzyıldır muğamların vokal olarak seslendirilmesi gazeller şeklinde olduğu için artık her millî muğam okulunun kendi icracılık geleneği oluşmuştur. Bu okuma (vokal) okullarının biçimlenmesi için de seçilen ve daima yararlanılan gazellerin büyük rolü olmuştur.

Basit bir örnek verecek olursak, hanende konserden önce, bilmediği gazeli programına almaz. Aksi takdirde gazel bahrinin ünlü seslerinin, muğamların müzik materyallerinde mevcut olan kanonda üst-üste gelmesi gerekliliği minimum dereceye iner.

[186] Bu durumda muğamın okunuşunu sorgulamak gerekir. Kur'an'ın okunmasında mevcut olan metin serbest şekilde yazıldığı için metnin hecelerinin vezniyle muğamların melodik ifadelerinin güçlü ve zayıf vuruşları üst-üste gelmeyecektir. Bu da Kur'an'ın muğamlarla okunmasını zorlaştırmaktadır. Bu nedenle mollalar, Kur'an okurken seslerini istedikleri gibi yükseltip alçaltırlar.

[187] Kur'an okuma, reĉitativ şekildedir, çoğu zaman mayesi tiz bir ses olmayan muğam ses uyumları, yani âvâzlar esasında icra edilmektedir. Kur'an, maye yüksekliği Ebû Atâ, Rast, Nevâ, Hümâyûn muğamlarının perdeleri olan seslerde daha çok okunmaktadır.

[188] Ezan, namaza çağrıdır. Ezan iki şekilde okunur.

1.Reĉitativ olarak (Yarı konuşma yarı şarkı söyleme tarzında), 2.Âvâzla (tamamen melodik olarak).

[189] Ezan, namaza çağrı olduğu için bir günde beş defa kılınan namazda 17 rekât için iç ezan yani farz rekâtı için olan ezan okunur. Namaz kılmadan önce mutlaka ezan okunmalıdır. İnsanların imama uymadan, bağımsız şekilde namaz kıldıkları zaman ezanı müzikal olarak okumaya gerek yoktur. Bu nedenle dindar insanlar ezanı reĉitativ şekilde okurlar. Birinci namaz olan sabah namazı vakti bir ezan iki rekât, öğle namazı vakti bir ezan dört rekât için okunur. Üçüncü namaz ikindi namazıdır ki öğleden sonra kılınır, dört rekât farz için bir kez iç ezan okunur. Bazen, öğle namazına yetişemeyen Müslümanlar, öğle ve ikindi namazlarını birlikte kılarken sekiz rekât farz için iki iç ezan okunur. Dördüncü namaz akşam namazıdır ve bu vakitte iç ezan dört rekât farz için okunur. Beşinci ve son namaz yatsı namazıdır ki, bu vakitte bir iç ezan üç rekât için okunur.

[190] Mescitlerde kılınan namazlardan önce okunan ezanlar âvâzla (melodik sesle) icra edilir. Ezanlar ayrıca minareden de okunmaktadır.

[191] Bu vakitte mayesi (karar perdesi) tiz bir ses olan muğamlardan, âvâzlardan yararlanılmaktadır. Âdet olarak, bu âvâzlar Beyâtî Türk ve Şûr'un tiz sesli şûbelerinin

ve Şehnâz muğamı üzerinde kurulur. Ezan okuyana müezzin adı verilir. Ezanın okunmasında melodi sabit olduğu için müezzin, okuyacağı ezanın âvâzını önceden hazırlar. Ramazan ayında oruç tutmakla ilgili ezan ilk defa bir gece, bir de sabah vakti namazdan önce okunmaktadır.

[192] Mûnâcât, Allah’a yalvarma, ahvâli anlatma, bildirme demektir. Mûnâcât, âdet olarak belirli bir olay meydana gelirken, ölen olursa ya da halkı bir yere toplamak için mescidin minaresinden, oldukça yüksek bir yerden okunur. Bu sırada mûnâcât okuyan kimseden tiz perdelerde okuması istenir.

[193] Ravza, bahçe, meydan gibi anlamlara gelmektedir. Ravza okuyanlara *Ravzahan* denilmektedir. Ravza, âdet olarak meclislerde, dinî itikadı olan geniş halk kitlesinin toplandığı meydanlarda okunurdu.

[194] Ravza’yı iki bölüme ayırmak mümkündür. Birinci bölümde Kerbelâ’yı, imamların hayatıyla ilgili herhangi bir olayı anlatırlar, tasvir ederler. İkinci bölümde ise Kerbelâ musibetini daha etkili kılmak için ravzahan, toplanmış olan dindar insanlara inleyen bir sesle, kederli bir ses tonuyla zengin âvâzlar okurlar. Bu tür âvâzlar da esasen mayesi pest ve orta seslerde olan muğamlarda olmaktadır.

[195] Taziye, ölü yakınlarını teselli etmek demektir. Taziyeleri mollalar veya dervişler hazırlardı. Taziyeler âdet olarak ölü gömme töreninden sonra yapılırdı. Bu törenlerde, imamlar yâd edilir ve onların başına gelen musibetleri tasvir eden metinlerin okunmasında âvâzlar icra olunur. Taziyelerde okunan âvâzlar ilkeleriyle ravzahanlık uygun gelmektedir.

[196] Dinî müzik hakkında konuşurken *Şebih*’i yani Kerbelâ’yı anma törenlerini de özellikle belirtmek gerekmektedir. Şebihler daha geniş halk kitlesi için planlandığından, Kerbelâ’da meydana gelen olaylar tiyatro şeklinde yapılırdı. Şebih müziği için Şuşa müzik meclisleri bahsine bakınız.

[197] İslami dönemde müzik, özellikle de muğam sanatı kendi gelişimini artık bilimsel alanda da göstermeye başlamıştır. Muğam sanatı hakkında bu gün bilim dünyasınca bilinen kaynakların büyük çoğunluğu İslami dönemden sonra yazılmış eserlerdir. Yapılan araştırmalar, Ortaçağ Doğu müziği biliminin öğrenilmesinde Azerbaycanlı bilginlerin çok büyük bir rolü olduğunu göstermiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORTAÇAĞ MÜZİK MEDENİYETİ

1. ORTAÇAĞ'DA AZERBAYCAN'IN MÜZİK HAYATI

[198] S. Nefîsî, adı geçen eserinde VIII.-X. yüzyıllarda Azerbaycan-Türklerinin ve başka halkların sadece Azerbaycan'da değil, aynı zamanda bütün İran coğrafyasında çok büyük nüfuza sahip olduklarını birçok defa belirtmişlerdir. Bu düşüncüyü devam ettiren tarihçi Dr. S. Onullahî, IX.-XII. yüzyıllarda ve sonraki yüzyıllarda Tebriz'de, aynı zamanda İran'ın Rey, Kâşân, Horasan, Meşhed, İsfahan ve diğer şehirlerinde Tebrizli sanatçıların, tüccarların, dolayısıyla müzisyenlerin sahip oldukları büyük güç ve nüfuzdan bahsetmektedir (2.62). S. Onullahî bu konuda, IX. yüzyılın ortalarında Tebriz'in bir sanat ve ticaret merkezine dönüştüğünü yazmaktadır. Daha sonra Katrân, Tebrîzî'ye dayanarak şunu yazmaktadır: "Dünyada Tebriz'den daha güzel bir şehir yoktu. Şehrin yoğun bir nüfusu, iyi yetişmiş sanatçı ve hanendeleri vardı" (2.62, s.42). Bu dönemler hakkında Baba Tahir Üryan, G. Tebrîzî, Nizâmî-i Gencevî, Ömer Hayyam, Sa'dî-i Şîrâzî ve Hâfız'ın eserlerinde ayrıntılı bilgiler bulunmaktadır. Fakat, esas amacımız müzik sanatının gerekliliğini değil, bu sanatın profesyonel alanının spesifik yönlerini gün yüzüne çıkarmak olduğu için dikkatimizi Ortaçağ müzik metinlerine, Fârâbî, İbn-i Sînâ, S.Urmevî, Abdülkadir Merâgî gibi bilgin ve müzik icracılarının görüşlerine yöneltmekteyiz.

[199] Ortaçağ'da İran müziğinin gelişimiyle ilgili müzik bilimine karşı daha çok ilgi uyanmıştır ve bu alanda birçok başarılar edinilmiştir. Bu dönemlerde müzik sanatında (esasen muğam sanat çeşidi-İ.R.) mevcut olan yükseliş bütün İslam ülkeleri için karakteristik idi. Artık X. yüzyılın öncelerinden başlayarak Doğulu bilginler, Yunanlılar'ın müzik nazariyesine ait olan kitaplarını tercüme etmeye başladılar. Tercüme edilen eserlerden Aristoteles'in iki ünlü kitabı olan *Danima* ve *Probelms*, Afrodiznas'ın *Danima'nın İncelenmesi* adlı eseri, Aristoksenes'in iki kitabı, Öklid'in bir kitabı, Nikomah'ın bir kitabı, Batlamyus'un *Harmonicus* adlı kitaplarını gösterebiliriz. İranlı müzisyenler müzik hakkında olan bu ve diğer kitapları öğrenip inceleyerek Doğu müziği için bilimsel nazari eserlerin yayılmasını sağladılar. Onlar, kendi eserlerinde esasen muğam sanatının teorik ve pratik problemlerini incelemiş, aynı zamanda müziğin kozmogonik açıklamasını ve canlılar âlemine olan etkisini araştırmışlardır. Bu bilginler

arasında Zekeriyâ Râzî (yaklaşık olarak miladi 864 yılında), Fârâbî, “İhvânu’s-Safâ” kardeşlik cemiyeti bilginleri (bu bilginlerden iki tanesi Azerbaycanlıdır), İbn-i Sînâ, S. Urmevî ve diğerleri müzik sanatını bilimsel yönden araştıran ilk araştırmacılar olarak takdire şayandırlar.¹⁸ Zekeriyâ Râzî, Rey şehrinde doğmuştur. Bu filozofun yazdığı eserlerin içerisinde bir kitap, müziğe ait bütün bilimsel düşüncelerin incelenmesine ayrılmış bir araştırma eseridir.

EBÛ NÂSİR MUHAMMED İBN FÂRÂBÎ (Hicri 259-339) (5.11, s.18).

[200] Makâsıdü’l-Elhân adlı eserde bu tarih (miladi 871-950 yılları) (5.09, s.166) bu şekilde gösterilmiştir. Farmer’ın ve diğer müzik araştırmacılarının düşüncesine göre O, Doğu’nun en nüfuzlu filozoflarından biri olarak kabul edilmektedir. Birçok bilimsel kaynak göstermektedir ki, Abdülkadir Merâgî ilk defa olarak Fârâbî’nin adının önüne “Şeyh” sözünü eklemiştir. Şeyh sözü Ortaçağ’da büyük hürmete, bilimsel nüfuza ve değere sahip olan insanlar için söylenirdi. Fakat, Abdülkadir Merâgî’nin “Makâsıdü’l-Elhân” adlı eserinin “Tedkîkât” bölümünde İran kaynaklarında “Sevânü’l-Hükme”de (beyheki) Fârâbî’nin “Şeyh Ebû Nâsır” olarak anıldığının belirtilmesi, ondan önce de Fârâbî’nin şeyh olarak adlandırılmış olduğunu ispat etmektedir (5.09, s.165).

[201] Şeyh Ebû Nâsır ibn Fârâbî’nin doğduğu yer de bilim adamları arasında tartışma konusudur. İranlı bilginlerin düşüncesine göre Fârâbî, Horasan’ın Farab şehrinin Vesiç köyünde doğmuştur. Eski Sovyet bilginleri ise Fârâbî’nin Orta Asya’da dünyaya geldiğini belirtmişlerdir. Üzerinde tartışılan konulardan biri de, Fârâbî’nin Türk olup olmadığıdır. *Dürretü’t-Ahbâr* adlı eserin yazarı, Fârâbî’yi, Ebû Nâsır Muhammed ibn Tarhan şeklinde vermiş, bazen de Türkçe “Uzluk” ismini O’na nispet etmek suretiyle bu ismin de O’na ait olduğunu yazmıştır. Tarhan ve Uzluk kelimelerinin her ikisi de Türkçe olduğu için birçok bilgin Fârâbî’nin Türk olduğunu söylemişlerdir. Fakat doktor Sefâ, şair Menûçehrî’nin de Tarhan ünvanına sahip olduğunu belirterek, bu lakabın mevcut olmasının hiçbir şekilde bir kimsenin Türklüğü konusunda kesin bir

¹⁸ Biz Fârâbî ve diğerlerini İranlı bilginler olarak kabul etmekteyiz. Bu düşüncüyü İranlı bilginler de savunmaktadırlar. Fakat Ortaçağ’da onların yazdıkları eserler Arap dilinde olduğu için Batılı, Rus ve Arap bilginler, bu yazarların Arap yazarları olduğunu iddia etmektedirler. Düşüncemize göre bu esassızdır. Çünkü onları Arap olarak kabul eden araştırmacılar, incelenen maddeyi yani muğam sanatını pratik olarak bilmedikleri için ona nazari bakımdan yanaşmışlardır. Ortaçağ bilginlerinin inceledikleri muğam sanatı, İran, Azerbaycan muğamlarıdır. Bizim nazari incelememize bakınız.

kanıt olmadığını ve “Uzluk” ve “El-Türkî” ünvanlarının son zamanlarda eklenmiş olduğunu yazmıştır. Tarhan sözü, Sâmânîler döneminden sonra dikkat çekmeye başlamıştır ve bu söz, reis, sultanın yanına icazet almadan gelebilen kişi gibi anlamları içerdiği tahmin edilmektedir (5.09, s.166). Elbette doktor Sefâ’nın sunduğu bu kanıtlar bilimsel ve mantıksal açıdan inandırıcı değildir. Çünkü Ortaçağ kaynaklarında tesadüf eseri olan ve sonradan eklenen lakapların varlığını yazar, örnekler vererek ispat etmeliydi. Aynı zamanda, Tarhan ismini kabul etmeyen yazar, Türkçe Uzluk sözünün de son zamanlarda eklenmiş olduğunu hiçbir temele dayanmadan tekrarlamıştır. Bizim Ortaçağ doğu müzik sistemleri üzerinde son yıllarda yapmış olduğumuz incelemeler, tam olarak Fârâbî’nin yazmış olduğu 22 perdeli ses sisteminin Türk ses sistemi olduğunu ispat etmektedir. Bu durum, Fârâbî’nin Horasan’da veya Orta Asya’da doğmasıyla ilgili olmaksızın bu görkemli filozofun köken itibariyle Türk olduğunu doğrulamaktadır. O’nun Türk olduğunu söylemekle birlikte bu bilginin hangi Türk boyuna mensup olduğunu söylemekte zorluk çekmekteyiz. Çünkü kendimizi bu bilim alanında her hangi bir inceleme yapmakla da sorumlu hissetmiyoruz. Şüphesiz sonraki incelemeler bu konuyu da tam olarak aydınlatacaktır.

[202] Ebû Nâsır Fârâbî, Aristo’nun (Aristoteles) eserlerinin açıklayıcısı ve inceleyicisi olduğu için O’na doğu dünyasında “Muallim-i Sâni” yani ikinci öğretmen denmiştir. Fârâbî’nin, sayısı 102’ye ulaşan eserleri içerisinde birkaç tanesi müziğe ayrılmıştır. Fârâbî’nin müzik bilimi için yazdığı önemli kitaplardan *Kelâm fi’l-Mûsıkî*, *İhsâi’l-Îkâ*, *Neyü’l Nakkare*, *Muzâfîü’l-Îkâ*, *İhsâi’l-Ulûm* gibi kitaplar arasında en etkili ve değerli olanı *El-Mûsıkîü’l-Kebîr* adlı eseridir. *El-Mûsıkîü’l-Kebîr* (Büyük Müzik Kitabı) adlı eserinde yazar, sesin fizik ve psikoloji bilimleri yönünden açıklamasını vermektedir. Burada eski müzik aletleri olan Ud, Horasan tanburu, Bağdat tanburu, Mizmar ve Rubab’ın karakteristik özelliklerini vermekle birlikte Horasan tanburu ile Bağdat tanburunu özellikle araştırmış ve bu çalgıları İbnü’l-Kaftan’ın verdiği bilgilere göre karşılaştırmalı olarak açıklamıştır. Fârâbî’nin *El-medhü’l ilâ San’atü’l-Mûsıkî*, *Kitâb fi’l-İhsâi’l-Îkâ*, *Kitâbü’l-Îkâât*, İbn Ebî Usâbiyye’nin açıklamasına göre ise *Kelâm fi’l-Mûsıkî* ve *Sanâatü’l-İlmü’l-Mûsıkî* adlı eserleri kayıp eserlerdendir ki, günümüze ulaşmamıştır. Fârâbî’nin müzikle ilgili kitaplarında müzik terimleri, aynı zamanda nazari düşünceler de büyük önem kazanmıştır. El-Kindî ve İbn-i Sînâ’nın müzikle ilgili eserlerinden farklı olarak Fârâbî, müziğin nazari problemlerine ve felsefi açıklamasına

da özellikle dikkat çekmiştir. Fârâbî filozof olmakla birlikte aynı zamanda bestekâr ve iyi bir icracıydı. Rivayetlere göre Fârâbî, sultanın memurlarının eline düşmemek için bir gün bir deve kiralayıp onun boğazındaki çingirakları öyle kendine özgü bir sırayla asmıştır ki, hareket zamanı bu çingirakların çıkardığı müzik sesinden vecde gelen deve, durmaksızın yüzlerce kilometre yol gitmiştir. Başka bir rivayette ise, Sâhib İbn İbâd'ın meclisinde Fârâbî öyle bir saz (müzik aleti-İ.R.) çaldı ki, önce herkes güldü, daha sonra ağladı. En sonunda ise uykuya daldılar (5.09, s.167). O'nun yazdığı tasniflerin bir bölümüne Mevlevî dervişlerinin çeşitli ayinlerde okudukları havalar içerisinde rastlamak mümkündür. Abdülkadir Merâgî Fârâbî'nin incelediği ses sisteminde iki önemli perde sayılan Vüstâ Ferec ve Vüstâ Zelzel hakkında özel araştırma yaparak onların aralıklarının 303-355 sent ölçüsünde olduğu belirtmiştir. Aynı zamanda mutlak ses yüksekliği üzerinde mücenneb ve sebbâbe aralıklarını 145-168 sent olarak belirleyip Mücenneb-i Ferec, Mücenneb-i Zelzel olarak adlandırmışlardır. Fârâbî, ud, Horasan ve Bağdat tanburları üzerinde inceleme yaptıktan sonra Rubab çalgısının ses sistemini inceleyerek şu sonuca ulaşmıştır: Re bemol aralığı 136 sent, üçüncü büyük alık ise 386 senttir (5.09, s.168). Adı geçen eserde daha sonra belirtilmektedir ki, Fârâbî unutulmuş İran aralıklarından (interval-İ.R.) yararlanarak her tabakası iki 51 vâhidli ve bir 23 vâhidli, yani $51+51+23=125$ vâhid aralıktan ibaret olan ses dizisi düzenlemiştir. Birinci interval, Fisagor'da olduğu gibi 4 perdeden, aralıkları $23+25+36+42$ vâhid, ikinci intervalde ise 3 perde $23+25+42$ vâhiden ibarettir. Bu konuyu açıklayan yazar, özellikle Fârâbî'nin 25 vâhidli aralığının günümüz müziğinde yarım perde ile kabul olunup dizideki orta seslerin göstergesi olduğunu vurgulamaktadır. Fârâbî, bu aralığın göstergesi olan perdeyi Destân-ı Feres olarak adlandırmıştır. Bu da şunu göstermiştir ki, bu perde eski dönemlerde İran'da tanınmıştır (5.09, s.168).

[203] Yukarıda vermiş olduğumuz örnekler, bizim Doğu müziği ses sisteminde Türk, Fars, Arap ve Azerbaycan ses sistemlerinin çeşitli ölçülere dayandığını ve her halkın kendi sistemi olduğunu tam olarak göstermektedir. Bu örnek bir kez daha Fars müzik sisteminin S. Urmevî'nin 17 perdeli ses sistemi esasında değil, Fârâbî'nin 22 perdeli ses sistemi esasında kurulmuş olduğunu doğrulamaktadır.

[204] Fârâbî'nin müzik nazariyesi Avrupa müzik nazariyecilerine (bunlardan Moravialı Gerome (XIII. yüzyıl), Tunustad (XIV. yüzyıl), Raymond Lully (XII.-XIV.

yüzyıllar) çok büyük bir etki göstermekle birlikte Orta Asya, Yakındoğu ve Ortadoğu müzik biliminin bir bütün hâlinde gelişmesini sağlamıştır (3.17, s.107).

[205] X. yüzyılın ikinci yarısında Doğu biliminin gelişmesinde siyasi ve dinî bir ittifak olan ünlü *İhvânü's-Safâ* kardeşlik cemiyetinin de kendine özgü rolü ve önemi var olmuştur. İhvânü's-Safâ cemiyetini meydana getirenlerden ikisi El-Zencânî ve El-Mehrecânî Azerbaycanlı idiler. Onların meydana getirdikleri bu cemiyetin gelenekleri XII. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir. Bu cemiyette esasen birçok ilerici bilgin ve filozof toplanmıştır ki, Onlar da zamanlarını çoğunu toplantılarda geçiriyorlardı. Onların meydana getirdiği *Dâiretü'l-Ulûm* adlı eser 52 perdeden ibaret olup çeşitli felsefî görüşleri, müzik ve hayat hakkında olan bilgileri yansıtmaktadır. Bu eseri dört bölüme ayırarak incelemek mümkündür. Bunun birinci bölümü felsefe ve matematik bilimleri hakkındadır. Buna müzik hakkındaki bölüm de dâhildir. İhvânü's-Safâ'nın bilimsel ve nazari görüşleri Yunan felesfi görüşleri temelinde meydana geldiği için bu cemiyetin ileri sürdüğü bilimsel kavramlar Yunan nazari düşüncesi ile örtüşmektedir. Müziği yılın dört mevsimine, dört ana unsura (İ.R.) yani ateş, su, hava, toprak, aynı zamanda dört temel duruma (sıcaklık, soğukluk, nemlilik ve kuraklık) bölen kardeşlik cemiyeti, melodiyi işlevsellik önem sırasına göre sekiz yere ayırarak incelemektedirler (3.17, s.108-19).

1.Dinî müziktir ki, dinî törenlerde, kurban kesme törenlerinde, duanın gönül okşayan kederli âvâzlarının okunması ile ilgilidir, bu müzik kalbe titreşim getirir ve göz yaşlarının dökülmesine sebep olur.

2.Askeri müzik örnekleridir ki mertlik, dövüşçülük ruhunu öne çıkarır.

3.Şifa verme bakımından önem taşıyan müzik havalarıdır ki, belli başlı hastalıklar sırasında icra edilir.

4.Yas mahnılarıdır ki, insanın kederini hafifletir ve manevi yönden yardım eder.

5.Emek, iş mahnılarıdır ki, fiziksel yönden ağır işlerde insanın gücünün daim olmasını sağlayarak dâhilî bir kuvvet verir.

6.Tantanalı, eğlenceli nağmelerdir ki, düğünlerde, bayram şenliklerinde icra edilir.

7.Hayvanlarla temasta olurken yararlanılan melodilerden, vahşi hayvanları uysallaştırmak, gece vakti ceylan ve sülünleri belirli âvâzlarla bayıltıp kolaylıkla tutmak, yakalamak yollarından bahsedilmiştir.

8.Beşik mahnılarıdır ki, bebeğin gözyaşlarını dindirmek veya uyku getirmek özelliklerine sahiptir (3.17, s.109-110; 3.247, s.266-268).

[206] Müzik havalarının sekiz çeşide bölünmesini ve onun zengin özelliklerinin sırrının tek bir tanrı tarafından bilinmesini belirten İhvânü's-Safâ kardeşleri müziğe çok büyük değer ve önem vermişlerdir.

[207] Bizim nazari iddialarımızı ilkesel olarak doğrulayan ve ispat eden bir konuya da özellikle dikkat çekmeliyiz. İhvânü's-Safâ'nın Dâiretü'l-Ulûm adlı eserinde şu düşünce dile getirilmektedir: “Her halkta bir takım melodiler, âvâzlar vardır, bunlar bazı halklara zevk ve şenlik duyguları vermesine rağmen başka halklarda bu ruh hâlleri meydana gelmemektedir. Örneğin: Deylem’de (Hazar bölgesinde-K.A.) yaşayan insanların, Türkler’in, Araplar’ın, Habeşler’in, Farslar’ın, Romalılar’ın ve diğer halkların mahnıları kendi tabiatına, diline, geleneklerine göre birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Bazı melodiler, dağlık bölgelerde yaşayan insanların tabiatına, karakterine, ikinci grup sayılabilenler Arranlılar’a, üçüncüler güneyde, deniz kenarındaki topraklarda yaşayanlara, dördüncüler ise kuzeydekilere uygun gelmektedir. Her ülkede, her bir halkın kendine özgü, ferdî müzik anlayışı olduğu için, halklar birbirlerinden yalnızca sahip oldukları özelliklere, gelenek ve göreneklere göre değil aynı zamanda müzik zevkine göre de ayrılmaktadırlar (3.247, s.268; 3.17, s.110). Dile getirilen bu düşünce ispat etmektedir ki, günümüzde olduğu gibi Ortaçağ’da da her halkın kendi millî müzik geleneği, melodileri v.s. mevcut olmuştur. Bunu bir temel olarak kabul edersek her halkın kendi dizi ve ses sistemi olduğunu söyleyebiliriz. Bu da bizim Doğu ses sistemi hakkında ileri sürdüğümüz nazari kavramı tamamen doğrulamaktadır.

[208] İhvânü's-Safâ kardeşleri müziğin felsefi ve estetik niteliklerinden bahsederken bunun Allah tarafından insana yani insanın fizyoloji, manevi terkip hissesi olarak verildiği düşüncesini temel aldıkları için insan ve müzik kavramlarını birbirinden ayırmışlardır. Buna göre de müziğin fiziksel özelliklerine dikkat çeken yazarlar, müziğin insana etki gücünü harmonik ve disharmonik seslerle yani seslerin kulağa hoş

gelip gelmemesiyle karşılaştırmaktadırlar. Müzik insana korkunç ya da hoş duygular, aynı zamanda bedene sıcaklık ve soğukluk getirebilen özelliklere sahip olduğu için fizyolojik yönden de güçlü bir etkide bulunabilir. Bu bağlamda, askeri seferlerde mertlik, kahramanlık duyguları aşılayan müzik, Allah'a dua edilmesinde insanı manevi yönden arındırmaktadır. Diğer taraftan hastaları iyileştirdiği gibi sağlıklı bir insanı da hasta etmesi gibi özelliklere de eserde dikkat çekilmiştir.

[209] Ebû Ali Hüseyin İbn-i Sînâ, 363-428 hicri, 980-1037 miladi yıllar arasında yaşamıştır. İbn-i Sînâ, müzik hakkında Fars dilinde kitap yazan ilk bilgidir. Ebû Ali Sînâ kendisinden önceki, özellikle de Fârâbî'nin müzik ve felsefe hakkında yazdığı eserleri yakından tanımış ve müzik hakkında iki de risale yazmıştır. Kendinden önceki bilginlerden farklı olarak İbn-i Sînâ çalgı çalmamıştır. Bununla birlikte, yaşadığı dönemde seslendirilen müziğin ses sistemi üzerinde araştırmalar yapmış ve müzik nazariyesine kendi ses sistemi ile katkıda bulunmuştur. Onun eserlerinden biri Arap dilinde olan *Şifâ* adlı kitaptır (cüz-İ.R.). Diğerisi ise Fars dilinde yazılmış olan *Îlâî* risalesidir ki, asıl adı *En-Necât*'tır. Müzik bilimine kendi nazariyesi ile dâhil olan İbn-i Sînâ'nın ses sistemi hakkında yazan F. Ammar şunu belirtmektedir: "İbn-i Sînâ'nın gamı (dizisi), El-Fârâbî'nin 22 perdeli dizisinin sadeleşmiş, daha doğrusu küçültülmüş şeklidir. Şöyle hesap etmek mümkündür ki, İbn-i Sînâ, her tam sesi üç aralıktan oluşan El-Fârâbî'nin 22 perdeli dizisini, her tam sesi iki aralıktan oluşan 17 perdeli diziye dönüştürmeye gayret etmiştir. Kaldı ki, Vüstâ Zelzel sesine İbn-i Sînâ'nın dizisinde O, Fârâbî'de olduğu gibi tam üçlüdür ve onların farkı 12 senttir ($365-343=12$ sent) (3.47, s.76). Bizim düşüncemize göre konunun bu şekilde ortaya konulması ilke olarak doğru değildir. Belirttiğimiz düşünceden şu sonuç çıkmaktadır ki, Fârâbî'nin meydana getirdiği 22 perdeli ses sistemini İbn-i Sînâ nazari bakımından yapay yolla sesleri azaltmak suretiyle 17 perdeli sisteme geçmiştir. Kitabın nazariyat kısmında bahsettiğimiz üzere müzik nazariyatı mutlaka icraya dayanmalıdır. Bu alanda yaptığımız araştırmalar sonucunda, tar çalgısının sapındaki perdelerin durumu yani İbn-i Sînâ'nın ses sistemine göre icra edilen Azerbaycan, Fars, Arap, Özbek, Türkmen müzik örnekleri içerisinde Orta Asya halklarının müzik materyallerinin bu ses sistemine daha uygun geldiğini müşahade etmekteyiz. Buradan şu kanaate ulaşmak mümkündür ki, her halkın kendi millî müzik âhenkleri olduğu gibi bu halklarda ferdî ses sistemleri de mevcut olmuştur. Bu konuda, önceki bahiste bilgi vermiştik. Buna göre İbn-i

Sînâ'nın 17 perdeli ses sisteminin yapay yolla değil, mevcut olan icradan ileri geldiğini ve Orta Asya Türk müziğine daha uygun olduğunu belirtmemize imkân sağlamaktadır. İbn-i Sînâ'nın gerçek ve mevcut olan müzik geleneğini temel aldığını, aşağıdaki satırlardan açıkça görmek mümkündür. İbn-i Sînâ, İhvânü's-Safâ kardeşlerinin yazmış oldukları eser hakkında yorum ve eleştiride bulunurken: “Biz müzikal aralıkları gökyüzü figürlerine benzetmekle kalbin manevi durumlarla mukayesesine dikkat etmeyeceğiz”, demiştir. Açıkça görülmektedir ki, bu insanların geleneğine göre Onlar bir bilim dalını diğerinden ayırmaz ve bu bilim dalları arasına da hangisi önemlidir hangisi önemsizdir diyerek bir engel koymazlar. “Biz ne kadar gerçek varsa onları o şekilde anlamaya çalıştık” (3.17, s.114). Görüldüğü üzere İbn-i Sînâ, gerçek ses sistemini bir yana bırakıp yerine yapay bir ses sistemi meydana getirmek iddiasında olan bilginlerden değildi. İbn-i Sînâ'nın eserlerindeki müziğin felsefi ve estetik konularına açıklık getiren Gülnaz Abdullazâde şöyle yazmaktadır: “İbn-i Sînâ'nın eserlerinde sevginin insan hayatına olan etkisi de müzikle bağlantılı olarak verilmiştir. İbn-i Sînâ, *Fi'l-Aşk* adlı eserinde, sevginin kendisine göre armoni olduğunu söylemiştir. Bu sevgi, bu armoni, gelişmiş biçimsellikle ve bütün bir manevi içerikle donatılmış zengin müziğin meydana getirilmesine hizmet etmektedir” (3.17, s.115).

[210] İbn-i Sînâ'nın eserleri, Doğu müziğinin öğrenilmesinde bir sonraki aşama olarak özel bir öneme sahiptir.

[211] Muhammed İbn Gazâlî (hicri 505 yılında vefat etmiştir), E. Şabânî'nin verdiği bilgiye göre müzik alanında özel bir bilgiye sahip olan bilginlerdendir. O'nun müzikten bahsettiği ünlü eseri *İhyâu'l-Ulûm* adlı kitabıdır. Burada yazar, müziğin din görevlileri tarafından yasaklanmasına itiraz ederek şunu yazmıştır: “Müzik neden haramdır? Müzik güzeldir, hoştur, bülbülün sesi de hoştur, ama haram değildir” (5.11, s.19). Gazâlî, kitabında sûfilerin kullandıkları müzik aletleri hakkında ayrıntılı bilgiler vermiştir. Gazâlî'nin kardeşi Mecdü'd-dîn Gazâlî de (hicri 518 yılında vefat etmiştir), Erfânî müziğine dair ve sûfilere özgü olan *Bevâriku'l-Elmâ* adlı bir kitap yazmıştır.

[212] Kutbüddin Mahmûd bin Mes'ûd bin Müsleh, 1236 miladi yılında Şiraz'da doğmuştur, 1311 yılında ise Tebriz'de vefat etmiştir (ölüm tarihini bazı bilginler 1310 olarak vermektedir). Kutbüddin Şirâzî hakkında İran, Arap, Batı ve Eski Sovyet kaynaklarında ayrıntılı bilgi olmadığından ve Şiraz'da doğduğu için Fars müzik

bilimcisi olarak tanınmıştır. Şîrâzî'nin ömrünün büyük bölümü Tebriz'de geçmiştir. Babası Ziyâeddin Mes'ûdî Kazrânî hekim olmakla birlikte aslında astronomi ve felsefe bilimleriyle uğraşmaktaydı. Babasının ölümünden sonra Kemâleddin Hayyârî Kazrânî ve Şerâfeddin Zeki-i Reşkânî, Kutbüddin Şîrâzî'ye terbiye vermişlerdir. Şîrâzî daha sonra tanınmış İran-Azerbaycan bilgini Hoca Nasreddin Tûsî'den ders almıştır. Şîrâzî, yetişkinlik çağlarında Horasan'a, Irak'ta Arap ve İranlılar'ın (Türkler, Kerkük Türkmenleri-İ.R.) yaşadığı yerlere, aynı zamanda Anadolu'ya, Suriye'ye giderek bu ülkelerin gelenek ve görenekleriyle, müziğiyle ve müzik bilginleriyle tanışmıştır. Kutbüddin Şîrâzî bu gezilerinde Tatar şehzadeleri ve İlhanlı hanedanıyla da görüşmüştür. Makâsıdü'l-Elhân'da verilen bilgilere göre Şîrâzî, bir süre onların arasında yaşamış ve 1282 yılından itibaren Sûfî olup Tebriz'de her gün cemaatle birlikte namaz kılmış. Fakat aynı zamanda şarap içer, sazı (müzik aleti-İ.R.) da iyi çalarmış (5.09, s.157).

[213] Kutbüddin Şîrâzî'nin düşüncesine göre müzik, riyaziyat (matematik) biliminin bir parçasıdır. Şîrâzî'nin bir mukaddime ve beş geniş makaleden oluşan *Dürretü't-Tâc* adlı ünlü bir eseri vardır. Eser Fars dilinde yazılmış; Fârâbî ve İbn-i Sînâ gibi bilginlerin eserlerinin incelenmesine, aynı zamanda müzik nazariyatına hasrolunmuştur. Abdülkadir bu esere büyük bir değer vermiştir. *Dürretü't-Tâc*'ı Ağay-i Seyid Muhammed Müşkat incelemiş, 720 hicri yılının Şaban ayında ise hattat Ferruh ibn Abdullah istinsah etmiştir.

Harita 8. Dede Korkut Haritası



2. ORTAÇAĞ'DA AZERBAIJAN'IN COĞRAFİ ARAZİSİ VE MÜZİK MEDENİYETİ

[214] İslami dönemde halifeler bütün Doğulu ülkeleri, Orta Asya'yı ve diğer toprakları zaptederken kendi hilafet makamları adına birçok ülkenin coğrafi yapısını da değiştirmişlerdir. El-Belezûrî (X. yüzyıl), İstehrî, El-Mes'ûdî (X. yüzyıl) gibi tarihçi ve coğrafyacıların söylediklerine göre bu dönemde en çok coğrafi değişikliğe Azerbaycan bölgesi uğramıştır. S. Nefîsî (2.38) ile N. Velihanova (3.100) bu konuda yazmaktadırlar ki, Araplar Azerbaycan'ı zapt ettikten sonra bu bölgede bulunan Arran topraklarını "Ermeniyye" olarak adlandırıp orada yeni bir devlet kurmaya başladılar. N. Velihanova, Arap kaynaklarına dayanarak o dönemde bu bölgelerde iki dilde yani Arran ve Azerbaycan dillerinde konuşulduğundan bahsetmektedir. Etnik köken konusuna gelince, bu bölgede Türkler'in bulunması gerçeğinden başka, Azerbaycan ve Fars dili ile birlikte yerli halkın 360 dilde, sadece Erdebil'de ise 60 dilde konuştuğu belirtilmiştir (3.100, s.48). T. Şerifli IX.-XII. yüzyıllardan bahsederken, bu dönemlerde artık Azerbaycan'da feodal devletler (Mezyedîler, Seccâdîler, Salarîler, Şeddâdîler, Revvâdîler) ortaya

çıkmiş ve güçlenmiştir. Seccâdîler ve Salarîler döneminde Azerbaycan topraklarının Derbent'ten başlayarak Hemedan ve Kazvin şehirlerine kadar birleştirilmesine çalışılmıştır (3.361, s.88, 92). Atabeyler Devleti zamanında (1136-1225) ise İldenizliler Azerbaycan topraklarının birleştirilmesi için çok büyük çaba sarfetmişlerdir (3.98; 3.77, s.93).

[215] Bu düşüncüyü devam ettiren V. Piriyeve şöyle yazmaktadır: “XIII.-XV. yüzyıllarda Azerbaycan, Aran, Muğan, Şirvan, Karabağ, Guştasfi bölgeleri etnik, siyasi, sosyo-ekonomik yönden ve medeniyet bakımından bölünmez, bir Azerbaycan çerçevesinde birleşmiştir. Hülâgü Han'ın İlhanlılar'ı zamanında (1258) Azerbaycan İlhanlı Devleti'ne dâhil olmuştur. Hülâgü Han'ın meydana getirdiği devletin içerisinde Azerbaycan'dan başka Arap Irak'ı, Acem Irak'ı, Kirman, Gürcistan, Anadolu (Küçük Asya), Ermenistan, Kürdistan, Fars, Huzistan, Horasan ve başka vilayetler bulunuyordu. Azerbaycan İlhanlı Devleti'nin merkezî vilayeti; Maraga, Tebriz, Sultâniye şehirleri ise daha sonraki dönemlerde başkent olmuştur (3.266, s.98-99). Söylenmiş olan bu gerçekleri doğrulayan O. Efendiyeve, 1410 yılına kadar Azerbaycan'ın Celayirler Devleti'ne dâhil olduğunu belirtmiştir. Azerbaycan'dan başka Acem Irak'ı, Arap Irak'ı (Bağdat), Ermenistan, Kürdistan da bu devlete bağlıydı. Başkent Tebriz şehriydi. Aynı yıl içerisinde egemenlik Karakoyunlular'a geçmiş ve bahsettiğimiz bu bölgeler onlara bağlanmıştır. 1468 yılında Cihanşah, Karakoyunlular'ın yerinde başkenti Tebriz olan Akkoyunlular Devleti'ni kurmuştur. Uzun Hasan döneminde Güney Azerbaycan, Karabağ, Ermenistan, Kürdistan, Diyarbakır, Arap Irak'ı, İran Irak'ı, Luristan, Fars ve Kirman, ayrıca Horasan, Gilan ve Mazandarân'dan da dâhil olmakla birlikte bütün İran bu devlete bağlıydı (3.370, s.110-111).

[216] Güney Azerbaycan Safevî Devleti'nin esas merkezi, Tebriz ise 1501-1555 yıllarında bu devletin başkenti olmuştur. Kaynakların, Azerbaycan'ın Doğu Gürcistan'dan başka Safevî Devleti'nin bütün kuzeybatı bölgelerini kapsadığını belirttiğini söyleyen E. Rahmânî daha sonra şöyle yazmaktadır: “(XVII.-XVIII. yüzyıllarda-İ.R.) Azerbaycan; öncelikle Acem Irak'ı, Muğan, Gürcistan, Ermenistan, Kürdistan, Şirvan bölgeleriyle sınırdaştır ama günümüzde (yani XVII. yüzyıl) Şirvan, Muğan, Gürcistan, Ermenistan tamamen Azerbaycan'a dâhildir (3.293, s.120).

[217] Safevî Devleti'nin XVIII. yüzyılda dağılmasıyla birlikte Azerbaycan üç devletin; İran, Osmanlı Devleti ve Rusya'nın ilgi odağı hâline gelmişti. Rus imparatorluğu kendi etki dairesini Azerbaycan üzerinde de genişletmek için yavaş yavaş ve güçlü diplomatik çalışmalarla artık siyasi arenaya çıkmıştır. XVIII. yüzyılın ilk yarısında Azerbaycan'ın üç dış devletin; İran, Osmanlı Devleti ve Rusya'nın etki dairesine girmiş olduğunu söyleyen F. Eliyev, o dönemde Azerbaycan'ın küçük hanlıklar şeklinde birbirleriyle savaştıklarını belirterek yazmaktadır ki, nisbeten güçlü olan Urmiye, Şeki, Karabağ, Kuba Hoy hanlıkları içerisinde Urmiye hanı Feteli Han Afşar Azerbaycan topraklarını birleştirerek egemenlik kurmak istemiştir. Fakat Feteli Han'a mukavemet gösteren Kerim Han Zend bu savaşı kaybetse de 1761 yılında Karabağ hanı Penah Eli Han, Kerim Hanla birleştikten sonra Feteli Han Afşar kesin bir yenilgiye uğramıştır. O dönemde Güney Kafkasya'da büyük rol oynayan Kuba hanı Feteli Han (1758-1789) Azerbaycan topraklarını birleştirmek siyaseti yürüterek Salyan sultanlığını (1757 yılı) Derbent (1759), Bakü (1767) ve Şamahı (1768) hanlıklarını, sonra ise Talış ve Şeki hanlıklarını birleştirerek XVIII. yüzyılın 80'li yıllarında devletini güçlendirdi (3.31, s.129-134). Ağa Muhammed Şah Gacar'ın Azerbaycan'a iki defa sefer düzenlemesinden sonra Güney Kafkasya hanlıklarının yardım için Rus ordusuna başvurmalarından, II. Katerina'nın ölümünden sonra 1796 yılında tahta çıkan I. Pavel yararlanarak Rus ordusunu Azerbaycan'a gönderdi. İran ordusunu mağlup eden Rus ordusu, Güney Kafkasya'da yerini uzun bir süre için sağlamlaştırdı (yine aynı kaynakta). Özellikle bu olaydan sonra Rus imparatorluğu etkisini arttırmak amacıyla 1862 yılında Erivan hanlığını yıkarak Ermenistan Devleti'ni kurmaya başladı ve "Önce parçala sonra yönet" siyaseti sonucunda Azerbaycanla birlikte Ermenistan ve Gürcistan devletlerinin de siyasi arenaya çıkmasına imkân yaratmış oldu. Bu olay sonucunda İran'dan (Maraga ve diğer yerlerden) ve Osmanlı ülkesinden çok sayıda Ermeni, Azerbaycan'ın Karabağ bölgesine ve yapay olarak oluşturulan Ermenistan'a göç ettirilmiştir.

[218] Ortaçağ'da Azerbaycan'ın coğrafi arazisi tesadüf eseri olacak, yazılmamıştır. Farklı dönemlerin hatıralarının esere dâhil edilmesi yalnızca Azerbaycan topraklarının coğrafi sınırlarını değil, aynı zamanda Azerbaycan'ın medeni, etnik ve sosyal etki dairesini de göstermektedir. Azerbaycan'ın Ortaçağ'daki toprak bütünlüğü, devlet gelenekleri ve Güney Kafkasya, İran hattâ Irak'ta belirli dönemlerdeki nüfuzu,

tam olarak Ortaçağ müziği, özellikle de muğam sanatının gelişim doğrultuları hakkında fikir vermektedir (bakınız hatıralara). Verdiğimiz kaynaklardan açıkça görülmektedir ki, uzun yıllar boyu müzik biliminde yapay olarak Fars, Arap olarak adlandırılan müzik medeniyeti gelişim doğrultuları, doğrudan doğruya Azerbaycanla ve Azerbaycan müziğiyle bağlantılı olmuştur. Bu parlak ortaya çıkışı, Ortaçağ müzik medeniyetinin gelişim aşamalarında daha gösterişli bir şekilde görebiliriz.

[219] X. yüzyıl Arap yazarı İbn Havkûl Azerbaycan'ın doğasından, şahlık idare tarzından bahsederken bu vilayetin şahlarının kendi kullukçuları arasında kul mugannîleri de bulundurdıklarını yazmıştır (3.171, s.99). Azerbaycan'ın XII. yüzyıl müzik medeniyeti hakkında G. Gasımov şöyle yazmıştır: “O'nun (Nizâmî-i Gencevî-İ.R.) eserlerinde müzik ve müzik aletleri, mahnı ve danslar, muğam ve tasnifler hakkında olan sayısız bilgi, Azerbaycan'ın eski müzik hayat tarzlarından birine ışık tutmaktadır” (3.190, s.15).

[220] G. Gasımov, Mehsetî Gencevî'nin hayat tarzlarından bahsederken, O'nun 10 yaşına geldiğinde müzik (12 muğam ve 24 şûbeyi) öğrenmeye başladığını yazmıştır. Hanende ve sazandeler farklı müzik aletlerini çalmayı O'na öğretmişlerdir (3.190, s.21).

[221] Ortaçağ Azerbaycan-İran müziği hakkında Ebû Bekr İbn Şîrvânî, Katrân-ı Tebrîzî, Nizâmî-i Gencevî, E. Hakanî, Mehsetî-i Gencevî, Felekî-i Şîrvânî, Ebû'l-Ûlâ Emir Ahmed, Pîr Osman, Nasreddin-i Tûsî, Mücireddin Beylekanî, Rûdekî, Firdevsî, Hâfız-ı Şîrâzî, Ömer Hayyam, Sa'dî-i Şîrâzî, Muhammed Fuzûlî ve onlarca başka yazarın eserlerinde yeterli derecede bilgi bulunmaktadır.

[222] XIII. yüzyılın görkemli müzisyenlerinden, filozoflarından biri de Muhammed İbn Ebû Bekr Şîrvânî'dir. Hayatı ve eserleri gerekli düzeyde öğrenilmediği için kısaca belirtmek gerekirse, O, iyi bir müzik icracısı olmakla birlikte döneminin okur-yazar insanlarındandı. İyi bir düşünür olan Muhammed Şîrvânî, dönemin filozoflarının düşüncelerini, dolayısıyla da müzik aletlerini yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Müzik alanında Fârâbî, İbn-i Sînâ, İhvânü's-Safâ cemiyetinin eserlerini, aynı zamanda da Yunan müzik nazariyesini öğrenmiştir. O'nun, İhvânü's-Safâ'nın ünlü eseri olan Dâiretü'l-Ûlûm risalesine yazmış olduğu özet yazısı, Paris Millî Kütüphanesi'nde bulunmaktadır (2.68, s.210).

[223] Yukarıda bahsedilen şairlerin vermiş olduğu bilgiler hemen hemen aynı problemlere yani güzel okuma, iyi çalgı çalma, müzikten zevk alma gibi konulara değindiği için bunların geniş olarak açıklamaktan imtina etmekteyiz. Fakat, bir gerçeklik üzerinde özellikle durmak istiyoruz. Şairlerin verdiği bilgiler, Ortaçağ'da Azerbaycan'ın müzik hayatının sahip olduğu çeşitli alanları geniş olarak yansıtmıştır. Bu dönemin müziği, aşağıdaki alanlar üzerine gelişim sağlamıştır:

1.Saray müziği: Burada en çok dindışı müzik, muğam sanatı ve onunla bağlı olarak müzik tarzları, aynı zamanda dans sanatı kendisini göstermiştir.

2.Dinî müzik: Dinî törenlerde, ritüellerde yararlanılan müzik tarzları geniş yankı bulmuştur.

3.Folklor müziği: Halkın günlük hayatında, düğün şenliklerinde, Nevruz ve diğer bayramlarda icra ettiği müzikal örneklerdir.

Harita 9. VII-XII. yüzyıllarda Azerbaycan müzik medeniyetinin yayıldığı araziler



Harita 10. XIII-XIV. yüzyıllarda Azerbaycan müzik medeniyetinin yayıldığı bölgeler



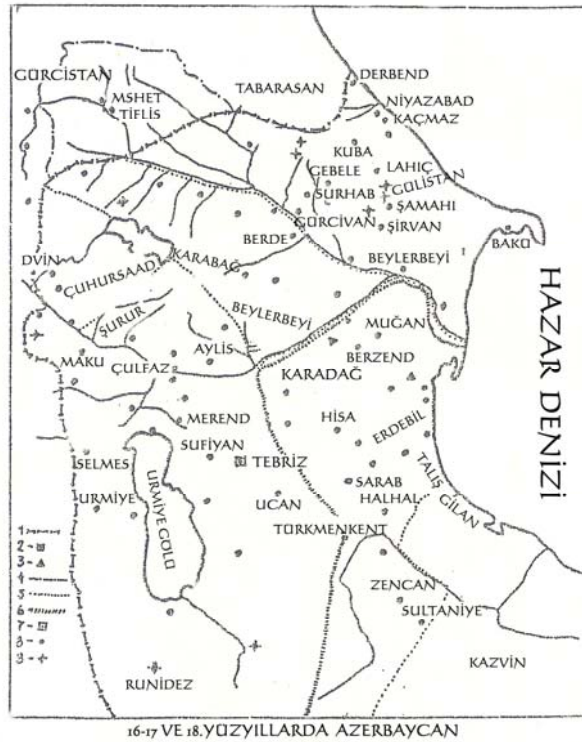
Harita 11. XV. yüzyılda Azerbaycan müzik medeniyetinin yayıldığı bölgeler



Harita 12. XVI. yüzyılda Azerbaycan müzik medeniyetinin yayıldığı bölgeler



Harita 13. XVII-XVIII. yüzyıllarda Azerbaycan müzik medeniyetinin yayıldığı bölgeler



4.Askerî seferlerde ve av partilerinde kullanılan müzikal örneklerdir.

[224] Bahsedilen müzik tarzları, her biri zengin ve çeşitli olan müzik aletleri eşliğinde icra edilmiştir. Kullanılan müzik aletlerinin çeşitliliğiyle bağlantılı olarak o halkın müzik medeniyeti hakkında bir ana düşünce belirtmek mümkündür. Bu amaçla Ortaçağ'da Azerbaycan'da kullanılan müzik aletleri hakkında kısa da olsa belli başlı bilgileri eserimize dâhil ettik.

3. ORTAÇAĞ'DA AZERBAYCAN'DA KULLANILAN MÜZİK ALETLERİ

[225] Coğrafi konumu ve doğal şartları bakımından Azerbaycan'da, çok yönlü müzik medeniyetinin gelişmesi için geniş imkânlar vardı. Kuzeyden Avrupa ile, güneyden Doğulu (Ortadoğulu) ülkelerle, doğudan ise Orta Asya ülkeleriyle sınırdaş olan Azerbaycan'ın müzik medeniyetinin çiçeklenmesi için her çeşit imkân mevcuttu. Nizâmî-i Gencevî'nin; Behram Kur'un, halk şenliği düzenleyip iki Ferseng¹⁹ (Fersah) uzaklıktaki müzisyenleri bir araya getirip icra ettirmesinden (3.190, s.32), bütün müzisyenleri, destancıları ve tiyatrocuları bütün ülkelerden toplamasından, mecliste Sogdiya, Arap ve Pehlevî melodilerinin çalınmasından, Keşmirli rakkaselerin ve Yunanlı müzisyenlerin maharetinden bahsetmesi (3.190, s.44-45) şunu göstermektedir ki, Azerbaycan kesinlikle Doğu'nun müzik medeniyeti merkezi olmuştur. Şüphesiz Azerbaycan'ın Doğu'nun medeniyet merkezi olması hasebiyle zengin ve gelişmiş müzik aletleri mevcut olmuştur. Şair ve filozofların, gerek Ortaçağ ve gerekse günümüz müzik bilginlerinin eserlerinde adları geçen müzik aletleri, gerçek anlamda Azerbaycan'ın müzik medeniyetinin başarılarının simgeleridir. Aşağıdaki tabloda gösterilen müzik aletlerinin Azerbaycan'da yapılması için her çeşit imkân vardı. Bu konuda S. Onullahî'nin, Tebriz'de özel müzik aletleri yapan sanatçıların var olduğu gerçeğini (bkz. Güney Azerbaycan müzik meclisleri) doğrulaması, bizim yukarıdaki düşüncemize temel olmaktadır.

¹⁹ Ferseng (fersah) ölçü birimi olup bazı kaynaklarda 5-6 km., bazılarında ise 8-10 km.'ik bir uzaklığı gösterdiği belirtilmektedir.

Ortaçağ'da Azerbaycan'da icra edilen müzik aletlerinin cetveli

Nefesli çalgılar	Telli çalgılar	Vurmalı çalgılar
1.Ney	1.Rebâb	1.Davul
2.Ney Enbân	2.Gijek	2.Nağara
3.Ney Çâver (Çâver neyi)	3.Kemençe (Azerbaycan)	3.Goşa nağara
4.Mârney	4.Kemençe (Keşmir)	4.Lakkuti
5.Nây-i Sefîd (Beyaz ney)	5.Kemençe (Yugoslavya-Bosna)	5.Darb
6.Zemire (Zomre) (Siyah ney)	6.Çeng (farklı çeşitleri var, Ör: Çeng-i Hazîn v.s.)	6.Dümbek
7.Nâyî Bülbülân (Bülbüller neyi)	7.Harb	7.Çerez
8.Ney tanbûr	8.Sîtar	8.Kös veya Kurke
9.Nây-i Hik-Tulum	9.Erkî	9.Tabl
10.Şâh ney	10.Santûr	10.Tas
11.Heft-bend ney (Yedi)	11.Santûr (Keşmir)	11.Cam
12.Nây-i Muzaaf	12.Santûr (Orta Asya)	12.Denik
13.Şufar	13.Ekesra	13.Âyin-i Pebl
14.Sûrnây (Zurna)	14.Kanun (Kanon)	14.Beşken
15.Goşa zurna	15.Mugnî	15.Zerbûle
16.Kermil	16.İkrî	16.Kudüm
17.Korna (Kerrenây) (Kara ney)	17.Sâz-ı Murassa-i Gaybî	17.Fincan sazı
18.Kornet (Kerned)	18.Yatuğan	18.Sinc ya da Zil
19.Nefîr (Tütek)	19.Berbet	19.Tal
20.Şâh nefîr	20.Tuhfetü's-şeduk-âlûd	20.Zeng
21.Şeyhur	21.Ud-Kadîm	21.Çingiraklar
22.Şebâbe	22.Ud-Mükemmel	22.Ebrnecen
23.Mûsıkar	23.Pi-pa	23.Çâlpâre
24.Pan flüt	24.Ozan	24.Tabire
25.Tütek veya Düdük	25.Tarabü'l-feth	25.Çegabe
26.Safır	26.Şeştay	26.Def
27.Irâkiyye	27.Tarabrûd	27.Kaşçek
28.Balaban	28.Kopuz	28.Zenbûr
29.Pest balaban (çağdaş türü)	29.Kopuz-ı Rûmî	29.Kube
30.Düzle	30.Rûd (Rûdhânî)	30.Nâkıs
31.Buğ	31.Şâhrûd	31.Argul
32.Buğ Nakkare	32.Tanbûr	32.Zemmâre
33.Bağ	33.Şirvan tanburu	33.Sargin
34.Borgu (Boru)	34.Horasan tanburu	34.Rok (Rek)
35.Ebak	35.Bağdat tanburu	35.Çenbek
36.Çepçik	36.Türk tanburu	36.Çobekzen
37.Erganun	37.Torantay	37.Donbâl
38.Erk	38.Şudurgu	38.Tabire

39.Hasusert	39.Rûh-efzâ	39.Derây
40.Sambuk	40.Sâz-ı Dolab	40.Halhal
41.Şâhin	41.Yek tar	41.Çan
42.Müzfe	42.Dutar	42.Kâse
43.Sedem	43.Setar	
44.Saz Ruded	44.Çârtar	
45.Zira	45.Penctar	
46.Harmhare	46.Şeştâr	
47.Zenbûre	47.Tar	
48.Kaval (neyin bir çeşididir)	48.Çekur	
	49.Tornâ-yi Rûmî	
	50.Yektây-i Arab	
	51.Çağana	
	52.Pandur	
	53.Şeşhâne	
	54.Çehesde	
	55.Nüzhe	
	56.Sâz	
	57.Cura saz	
	58.Koltuk sazı	
	59.Cüftî saz	
	60.Dorûd	
	61.Şütürmurg	

[226] Müzik aletleri cetvelinde 152 müzik aletinin adının verilmesi, Ortaçağ'da Azerbaycan'da çok zengin bir müzik medeniyetinin olduğunu kanıtlamaktadır. Cetvelde müzik aletlerini üç kısma ayırdıysak da aslında bu çalgıları beş kısma ayırarak incelemek de mümkündür: 1.Mızraplı çalgılar, 2.Mızrapsız çalgılar, 3.Yaylı çalgılar, 4.Nefesli aletler (bunlara bakır, tahta ve deriden yapılmış çalgılar dâhildir), 5.Vurmalı çalgılar. Bu müzik aletleri hakkında yeterli derecede bilimsel belge toplansa da bu belgelerin geniş olarak açıklamasından imtina etmekteyiz. Çünkü bu ayrı bir konudur ve bu nedenle konunun incelenmesi ve tarihî yönden çalışılmasını amaç edinmedik. Ancak bunları vermekte şöyle bir amacımız vardır: O da, bu zengin müzik aletlerinin çalındığı bir ülkede Azerbaycan Türkleri'nin büyük ve son derece zengin, geniş çaplı müzik medeniyeti olduğunu belirtmektir.

[227] Azerbaycan'ın, dolayısıyla bütün Doğulu ülkelerin müzik sanatının gelişmesinde Safiyüddin Abdülmümin ibn Yusuf ibn Fâhir el-Urmevî'nin çok büyük hizmetleri olmuştur. Safiyüddin Urmevî bazı kaynaklara göre 1216 ya da 1217 yılında

doğmuş,²⁰ 1294 yılında ise vefat etmiştir. Safiyüddin'in ailesi Urmiye'de yaşamışsa da O, çoğu Azerbaycanlı gibi Bağdatta yaşamıştır. İsmail Paşa Hediye'tü'l-Ârif'in yazdığına göre Safiyüddin, "Urmevî'l-Asl ve Bağdâdî'l-Mevlid ve'l-Menşe" yani aslen Urmiyeli olup doğum yeri Bağdat'tır. Safiyüddin, son Abbâsî halifesi Mu'tasım'ın nedimlerinden, yakın adamlarından olup ayda 5000 dinar maaş alarak halifenin kütüphane müdürü olmuştur. Urmevî'nin, dönemin okur-yazar insanlarından olup, iyi bir hattat ve müzisyen olmaktan başka şairliği de vardı. İran kaynaklarına göre Safiyüddin, hattatlıkta İbn Mükalleh ve İbn Yakut'un düzeyine erişmiştir. Bağdat şehri, Cengiz Han'ın oğlu Hülâgü'nün eline geçtikten sonra Safiyüddin Urmevî, 1258 yılından itibaren Hülâgü'nün veziri Şemseddin Cüveynî'nin idare heyetinin üyesi olmuştur.

[228] Safiyüddin'in yetiştirdiği iki öğrenci, Beledüddin Muhammed (vefatı 1279) ve Şerâfeddin Hârûn (vefatı 1286) dönemin tanınmış kişiliklerinden olup müzikle de oldukça ilgilidiler. İran kaynaklarına göre Safiyüddin, *Risâletü's-Şerefiyye fi'n-Nasebi't-Te'lifiyye* (Risâle-i Şerefiyye) adlı eserini, öğrencisi Şerâfeddin Hârûn'a ithaf etmiştir. Brockelman ve diğer bilginlerin yazdığına göre bu eser 1252 yılında vezir Şemseddin Cüveynî'ye ithaf olunmuştur. Tarihî belgelerden anlaşıldığına göre Safiyüddin, Târih-i Cihangüşâ'nın yazarı Atâ Melek Cüveynî'nin ailesine yakın olduğu için bir süre için Bağdat'ta Cüveynî'nin himayesi altında kaldıktan sonra Acem Irak'ının hâkimi Bahâüddin Muhammedle birlikte İsfahan'a gidip orada yaşamıştır. 1279 yılında Cüveynî'nin ailesinin egemenliği sona erdikten sonra Safiyüddin Urmevî, giderek yoksullaşmıştır. Maddî durumu ağır olduğu sırada 300 dinarlık borcunu ödeyemediğinden dolayı hapse girmiştir ve acınası bir durumda 1294 yılının 28 Ocak günü vefat etmiştir (5.11, s.159-160).

[229] Safiyüddin Urmevî, Mu'tasım döneminde hem felsefe, hem de tatbiki bilimleri öğrenmiştir. O'nun dört öğrencisi Şemseddin Sühreverdi, Ali Sitâî, Hasan Zamir ve Hüsâmeddin Kutlukkuka dönemin tanınmış bilginlerinden olmuştur (2.68, s.313).

²⁰ F. Ammar, El-Ukeylî ve diğer Arap yazarları O'nun doğum yılını 1216-1217 olarak göstermektedir. E. Bedelbeyli ise bu tarihi 1230 olarak vermektedir. Daha sonra ise Bedelbeyli, S. Urmevî'nin Urmiye'de doğduğunu belirtmektedir. İran kaynakları, Urmevî'nin Bağdat'ta doğduğunu göstermektedirler. Bizim düşüncemize göre O'nun doğumu hakkında Arap kaynaklarında daha doğru bilgiler verilmiştir.

[230] Safiyüddin Urmevî, Risâle-i Şerefiyye'den başka *Kitâbü'l-Edvâr* ve *Fî Ulûmü'l-Arûz ve'l-Ba'dî* adlı risalelerin de yazarıdır. Urmevî, İsfahan'da yaşadığı sırada ud çağısına benzer *Nüzhe* ve santura benzer *Muğnî* çalgılarını icat etmiştir. Abdülkadir Merâgî bu iki çalgı hakkındaki açıklamasını *Kenzü'l-Elhân* adlı eserinde, Henry George Farmer ise *Studies in Oriental Musical Instruments* (Doğu müzik aletleri hakkında inceleme) ve *Arabic Musical Manus Cripts in the Bodleian Library* (Bodleian kütüphanesindeki müzik hakkında olan Arap harfli nüshalar) adlı eserlerinde yapmıştır.

[231] S. Urmevî'nin *Kitâbü'l-Edvâr* adlı eserinin nazari incelemesini F. Ammar kendi yazdığı eserinde verdiği için bu açıklamadan uzak durmakla birlikte birçok konu üzerinde özel olarak duracağız. Urmevî'nin kitabında bahsettiği devirlerin içerdiği bazı özellikleri açıklarken aralıklarla, mülayim ve gayri mülayim (uyumlu ve uyumsuz) devirlerle karşılaşacağımız için küçük izahlar vermek zorundayız. Safiyüddin Urmevî, büyük aralıkları *Kübrâ*, küçük aralıkları ise *Sugrâ* olarak olarak adlandırmış ve şu bilgileri vermiştir:

- 1.İki oktav-Bu'd Zil Kull Marrateyn (2400 sent).
- 2.Onikili aralık-Bu'd Zil Kull ve'ş-Şems (1902 sent).
- 3.Onbirli aralık-Bu'd Zil Kull ve'l-Erba' (1698 sent).
- 4.Oktav-Bu'd Zil Kull (1200 sent).
- 5.Tam beşli-Bu'd Zil Hams (702 sent).
- 6.Tam dördlü-Bu'd Zil Erba' (498 sent).

Küçük aralıklar ise şöyle belirtilmiştir:

- 1.Tanînî-Büyük Ton (Büyük İkili-B2) (204 sent).
- 2.Mücenneb-Küçük Ton (Küçük İkili-K2) (180 sent).
- 3.Bakiyye-Yarım Ton (90 sent).

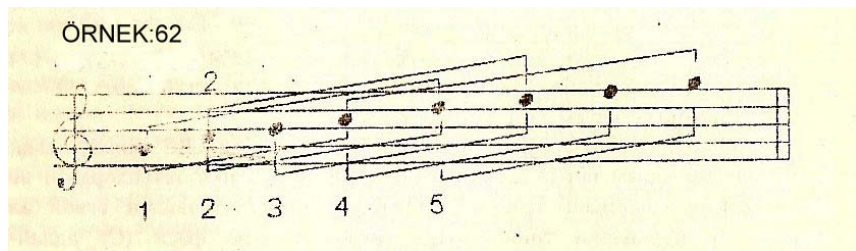
[232] Safiyüddin Urmevî'nin nazariyesine göre bir tetrakord LLC (Limma, Limma, Comma) ve bir yarım perde L'den ibarettir. Bir oktav iki tetrakorddan ve Fasldan (eklenmiş Tanînî aralığından) ibarettir. Urmevî'den önce El-Fârâbî bu perdeleri Tanînî (L), Bakiyye (L) ve Fasl (C) olarak adlandırmıştır.

[233] S. Urmevî'nin risalesinde devir, makam ve makamı meydana getiren ses dizisinin bir oktav içerisindeki sıralanmasına verilen addır. Bundan başka, Cem, tetrakord; Cins, pentakord; İkd, ikili aralık; Bu'd, Tanînî; 1/3 ton, Mücenneb-i Kebîr (Büyük Mücenneb); 1/2 ton ise Mücenneb-i Sagîr (Küçük Mücenneb) anlamlarına gelmektedir. Bu müzik terimleri o dönemde bütün Doğulu ülkelerde kullanılmaktaydı.

[234] S. Urmevî'nin 17 perdeli ses sisteminin günümüz Arap, Fars, Türk, Azerbaycan müziği ses sistemleriyle karşılaştırmalı incelenmesinde (bkz. nazari bölüme) bu ses sisteminin bütünüyle bugünkü Azerbaycan müziği ses sistemiyle örtüşüğünü söylemiştik.

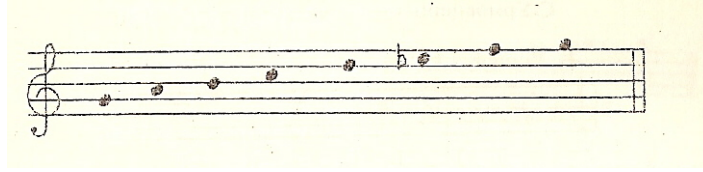
[235] Müzikteki devirleri, günümüzdeki deyişle ladların (ses dizilerinin) yapısını oluşturmak için bir tetrakord ve bir pentakord yeterlidir. Üzeyir Hacıbeyov'un ses dizisi nazariyesinde bu sistem, Avrupa müziğinin tampere adı verilen ses sisteminden alındığı için, Eski Yunan ses dizisinin yapısında mevcut olan 1-1-1/2 tetrakordların bir arada, ayrı ve diğer tarzlar esasında birleşmeleri temelindedir. S. Urmevî'nin ses sisteminde devirler; uyumlu devirler, yarı uyumlu devirler ve uyumsuz olmak üzere üçe ayrılmaktadır ki, bunları kullanmak için 7 tane farklı yapıya sahip tetrakord ve 12 tane de farklı pentakordun olması gerekmektedir. Eğer 7 tetrakordla 12 farklı pentakordla 19 varyantta birleştirirsek sonuç olarak $7 \times 19 = 133$ devir almak mümkündür. Bu 133 devrin 84'ünü Safiyüddin Urmevî ($7 \times 12 = 84$) uygulamış, geriye kalan 49'unu ise ($7 \times 7 = 49$) Ali Cürcânî, Urmevî'nin uyguladığı devirlere eklemiştir.

[236] Uyumlu devir demek, aslî uyumlu nisbetlerin değerinin o devrin notalarının sayısına eşit ya da çok olması demek değildir. Eğer bu sayı az olursa iki vâhiden çok olmamalıdır. Uyumlu devir, Eski Yunan ses dizileri ile karşılaştırılacak olursa bu devrin *Miksolidyen* adlı diziyle aynı olduğu görülmektedir (Bu dizi yani Miksolidyen, Medler'de ve Sümerler'de de mevcut olmuştur). (Bkz. nota örneği No:62)



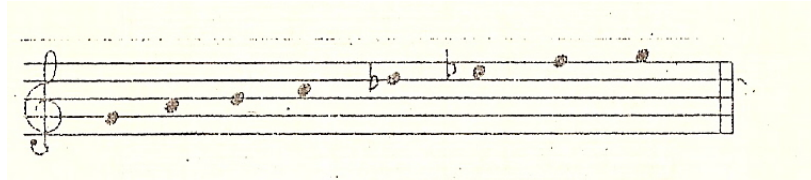
[237] Örnekten görüldüğü üzere bir dizinin içerisinde 5 adet tetrakord (sol-do, la-re, si-mi, do-fa, re-sol), aynı zamanda 3 adet pentakord (sol-re, la-mi, do-sol) vardır. Bu devir uyumlu devir olarak kabul edilir.

[238] Yarı uyumlu devir demek, eğer mutlaka bir devrin uyumlu aralıklarının sayısı, devrin derece sayısından iki vâhid az olursa, sabit derecelerin sayısından (4. ve 5. dereceler ve oktav) çok olması demek değildir. (Bkz. nota örneği No:63)



[239] Burada görüldüğü üzere 3 tane tetrakord (sol-do, la-re, do-fa) ve iki tane pentakord (sol-re, do-sol) mevcuttur. Bu devirlere yarı uyumlu devirler denir.

[240] Uyumlu nisbetlerin (aralıkların) sayısı devir derecelerinin arasında sabit derecelerin sayısına ulaşmazsa veya onunla aynı olursa, o devir uyumsuz devir olarak adlandırılır (Bkz. nota örneği No:64)



[241] Örnekten görüldüğü üzere bu birleşmede iki tam dörtlü alınır. Böyle devirlere uyumsuz devirler denilir.

[242] Ortaçağ muğam ses sisteminde muğamlar, âvâzlar, şûbe ve gûşeler bu 12 muğamın üzerinde kurulmuş ve kendi ses dizisinin yapısına göre iki tür devir-1.Kâmil (Tam, mükemmel) devirler, 2.Nâkıs (Eksik) devirler oluşturmuşlardır.

[243] S. Urmevî'nin nazariyesinde 7 tetrakordun aşağı registrde (alt sesler?) meydana getirdiği yapı, aşağıdaki şekilde olmaktadır.

[244] Safiyüddin Urmevî'nin ve Ali Cürcânî'nin ses sistemi nazariyesinde tetrakordların ve pentakordların yapısı ayrı ayrı bu veya diğer muğamın ses dizisinin yapısıdır ki, onların birleşmesi sonucunda muğam destgâhlarının mükemmel dizileri meydana gelmektedir. S. Urmevî'nin 12 muğam, 6 âvâz ve Ali Cürcânî'nin vermiş

olduğu 31 muğamın dizi yapılarını karşılaştırmak için kolaylıktan ötürü onları aynı ses yüksekliğini göstermekteyiz (5.13, s.29-36) [Bkz. nota örneği No:67]

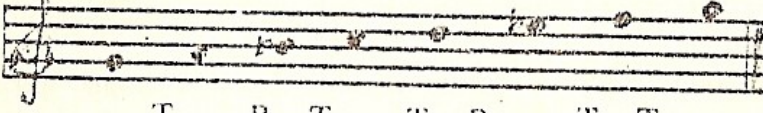
SAFİYÜDDİN URMEVİ 'NİN ESERİNDE
12 MUĞAMIN ADI

1.UŞŞÂK **ÖRNEK:67**



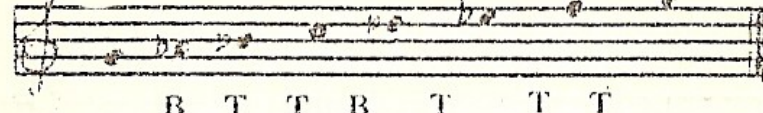
T T B T T B T

2.NEVÂ



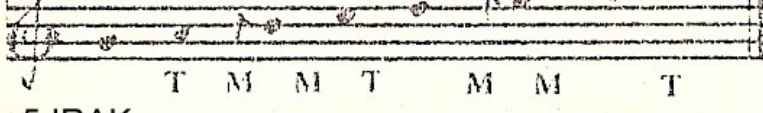
T B T T B T T

3.BÜSELİK



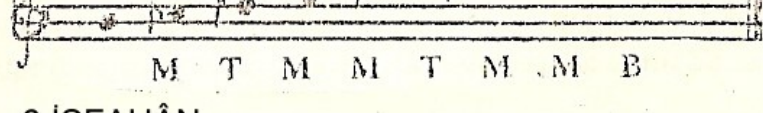
B T T B T T T

4.RAST



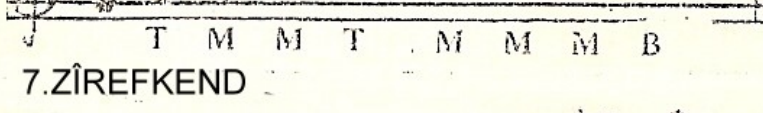
T M M T M M T

5.IRAK



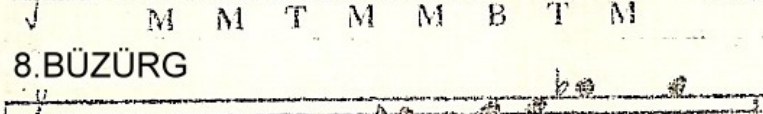
M T M M T M M B

6.İSFAHÂN



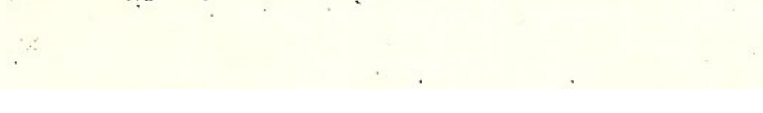
T M M T M M M B

7.ZİREFKEND



M M T M M B T M

8.BÜZÜRG



M T M M B T M M

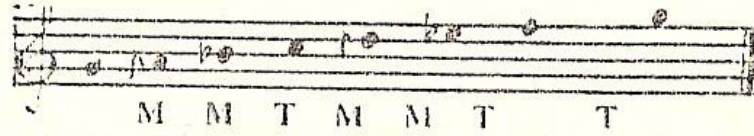
9.ZENGÛLE



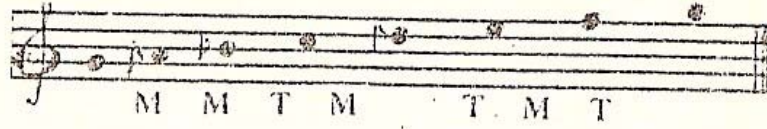
10.REHÂVÎ



11.HÜSEYNÎ



12.HICÂZ



SAFİYÜDDİN URMEVÎ'NİN ESERİNDE 6 ÂVÂZENİN ADI

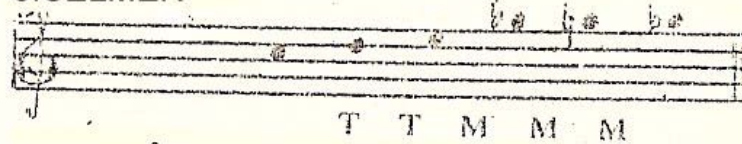
1.GEVEŞT



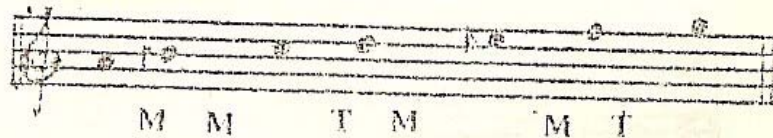
2.GERDÂNİYE



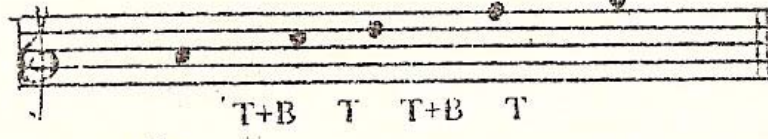
3.SELMEK



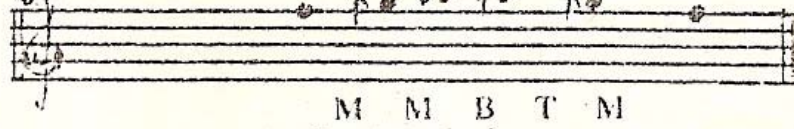
4.NEVRÛZ



5. MÂYE



6. ŞEHNÂZ



SAFIYÜDDİN URMEVÎ'NİN ESERİNDE 24 ŞÜBENİN ADI

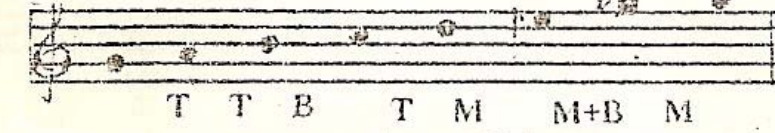
1. SABÂ



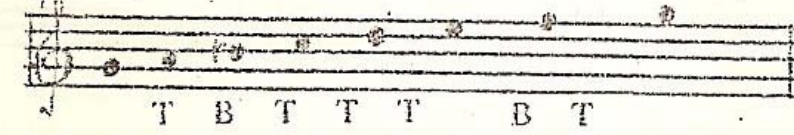
2. AZRÂ



3. DÜSTKÂNÎ



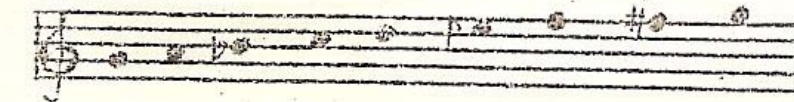
4. MA'ŞÛK



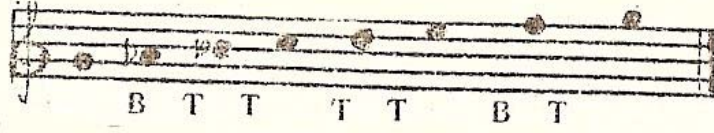
5. HOŞSERÂ



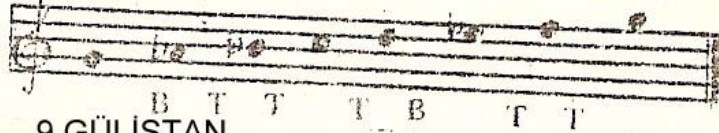
6. HAZÂN



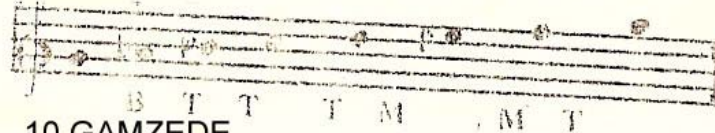
7.NEVBAHÂR



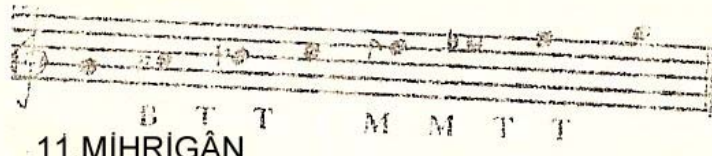
8.VASL



9.GÜLISTAN



10.GAMZEDE



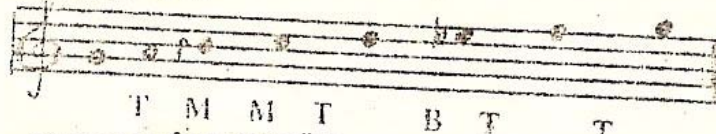
11.MİHRİGÂN



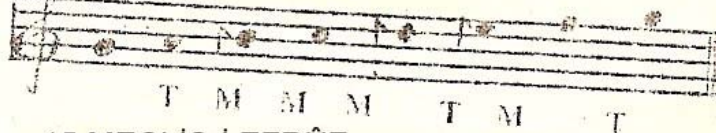
12.DİLKÜŞÂ



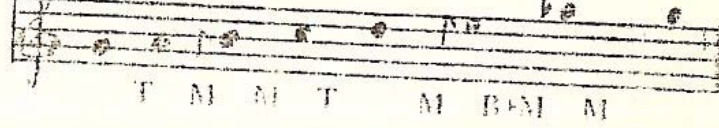
13.BÜSTÂN



14.ZENGÜLE II. TÜR



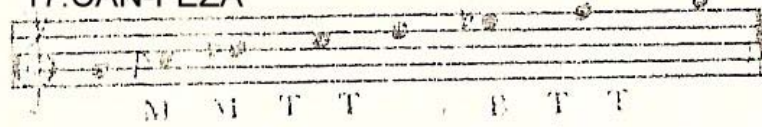
15.MECLİS-İ EFRÛZ



16. NESÎM



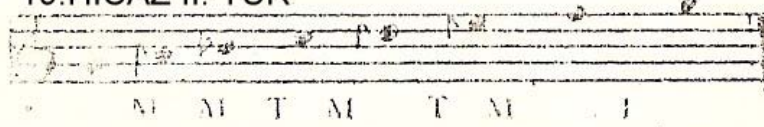
17. CÂN-FEZÂ



18. MUHAYYER



19. HİCÂZ II. TÜR



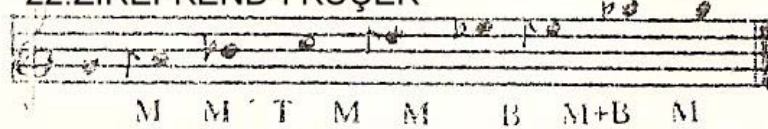
20. [...] RÛD



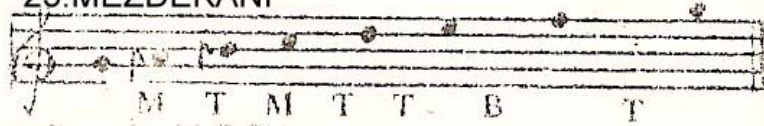
21. IRAK II. TÜR



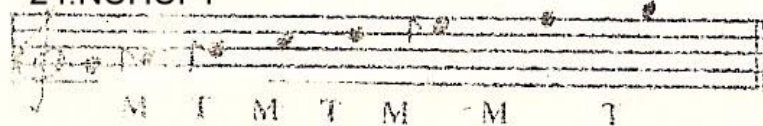
22. ZÎREFKEND-İ KÜÇEK



23. MEZDEKÂNÎ

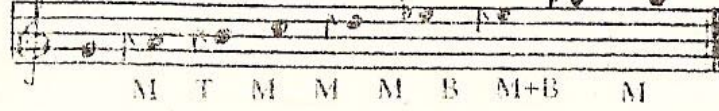


24. NÜHÜFT

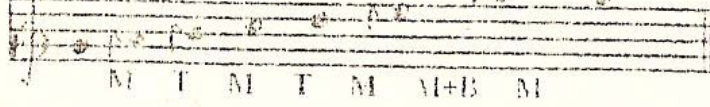


ALİ CÜRCÂNÎ'NİN ADINI VERDİĞİ MAKAMLAR

25. İSFAHÂNEK



26. UZZÂL



27. VÂMIK



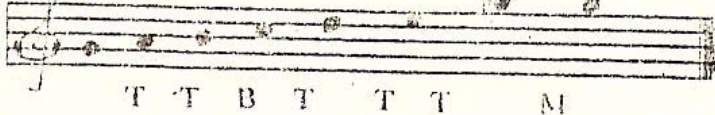
28. NEVRÛZ-I ARAB



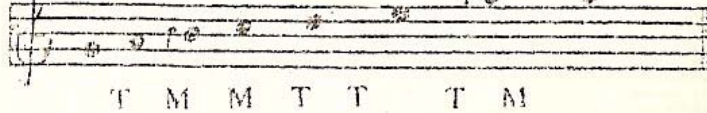
29. MÂHÛR



30. FERAH



31. BEYÂTÎ



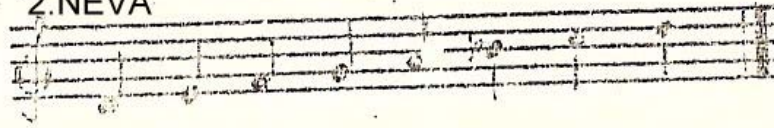
32. HAZRÂ



ÖRNEK:24



2. NEVÂ



3.BÛSELİK



4.RAST



5. HÜSEYNÎ



6. HICÂZ



7. REHÂVÎ



8.ZENGÛLE



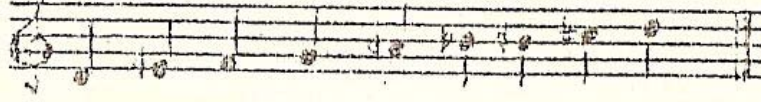
9. IRAK



10. İSFAHÂN



11. ZİREFKEND

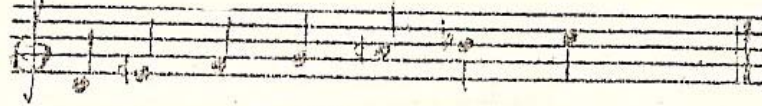


12. BÜZÜRG



ABDÜLKADİR MERÂĞÎ'NİN AÇIKLADIĞI ALTI ÂVÂZE

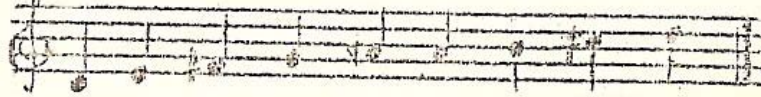
1. NEVRÛZ



2. SELMEK



3. GERDÂNİYE



4. GEVEŞT



6. NEVRÛZ-I ARAB ŞÛBESİNİN ASLI DÖRT SESTİR



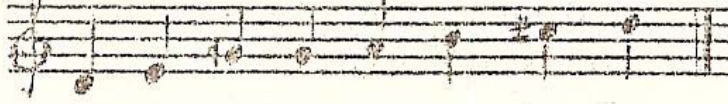
İKİNCİ TÜRÜNDE ALTI SES VARDIR



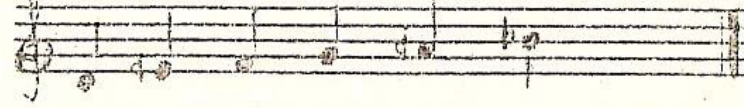
7. MÂHÛR



İKİNCİ TÜR



8. NEVRÛZ-I HÂRÂ



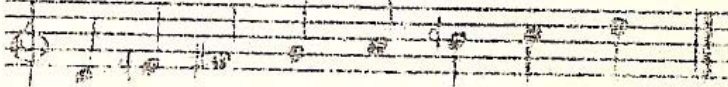
9. BEYÂTÎ ASLINDA BEŞ SESTEN OLUŞMAKTADIR.
FAKAT ÜÇÜNCÜ VE DÖRDÜNCÜ SESLER ARASINDA
TÂLÎ SES YERLEŞTİRİLDİĞİNDEN ALTI SES OLARAK
GÖRÜNÜR.



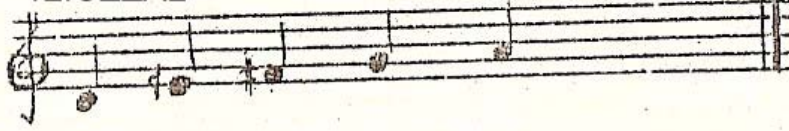
10. HİSÂR



11. NÜHÜFT



12. UZZÂL



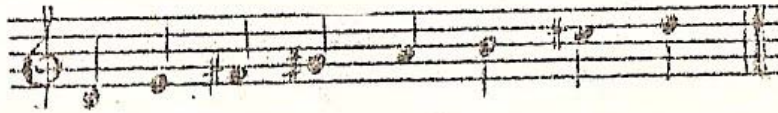
13. EVC



14. NIKRÎZ



İKİNCİ TÜRÜ NIKRÎZ-İ KEBİR OLARAK ADLANDIRILIR

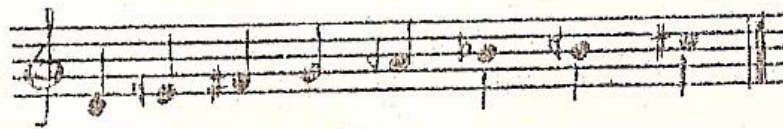


15. MÜBERKA

16. REKB



İKİNCİ TÜRÜ SEKİZ SESTEN OLUŞMAKTADIR



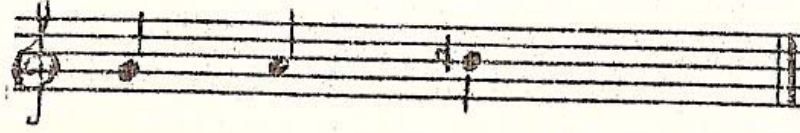
17. SABÂ



18. HÜMÂYÛN



19. ZÂVİL



20. İSFAHÂNEK SON İKİ SESİN OLMASI DURUMUNDA

RÛY-I İRAK OLARAK ADLANDIRILIR



21. HÛZÎ



22. NİHÂVEND



23. MUHAYYER



24. BESTENİGÂR



[245] Muğamlarda pentatonizmin var olması hakkında yazarken belirtmiştik ki, *Şûr* muğamında bu yapı kendisini göstermektedir. Safiyüddin Urmevî ve Abdülkadir Merâgî'nin vermiş olduğu altı âvâzdan *Mâye* dizisine bakacak olursak pentatonizm ile tam olarak karşılaşmış oluruz. Bunu da, ileri sürdüğümüz bilimsel ve nazari kavramın doğrulanması olarak düşünebiliriz (Bkz. nota örnekleri No:24, No:67).

[246] Nota örneğinden görüldüğü üzere, Safiyüddin Urmevî ve Ali Cürçânî'nin bahsettikleri muğamlar hem isim olarak hem de dizilerinin yapısı bakımından birbirlerinden farklıdır. Bu farklılığı açıklamaya çalışan M. Berkeşli şunu yazmaktadır: “Bu devirlerin çoğunun Ali Cürçânî'nin döneminde icra edilmiş olması dikkat çekicidir. Devirlerin adlarını Ali Cürçânî koymamıştır. Bunlar önceden de bilinmekteymiş. Bu devirlerin bazıları önemsiz olduğu için Ali Cürçânî'den öncekilerden bahsedilmemiş olması mümkündür. Aslında onların arasında tam da eski adlara rastlamaktayız” (3.13, s.36). Bu düşüncüyü ek olarak şunu söyleyebiliriz ki, Safiyüddin Urmevî, Doğu müziğinde, artık, destgâh şeklinde biçimlenmiş 12 klasik muğamın ve 6 âvâzın dizi olarak yapısını vermiştir. Ali Cürçânî'nin vermiş olduğu adlar ise, farklı muğamların yani şûbe ve gûşelerin dizilerinin yapısıdır. Ortaçağ müzik metinlerinin, aynı zamanda günümüz muğam nazariyesinin öğrenilmesi de göstermektedir ki, incelemeler, bu konuda yazarken, esasen sıra hâlinde yani destgâh biçiminde olan muğamların bütün ses dizisini, dizi yapısını belirtmektedir. Farklı şûbe ve gûşelerden bahsedilmemiştir, ancak yine de kısmen onların dizi yapıları gösterilmiştir. Bu nedenle de, kaynaklarda adı az geçen muğamları önemsiz olarak nitelemek bize göre temelsizdir. Bir konuya daha açıklık getirmeyi gerekli görmekteyiz: Doğu'da, Azerbaycan'da muğamların icra edilmesinde çalgıların akort edilmesi ve icra edilen muğamın ses sahası, belirli kurallar dâhilinde uygulamaya konulurdu. Bu düşüncüyü kendi bakış açısına göre açıklayan M. Berkeşli şöyle yazmaktadır: “Eski Doğu müziğinde belirli bir ses sahası yoktu. Fakat nisbetlere riayet edilirdi ve her sazende, sazını istediği gibi akort ederdi. Müzik aleti ikinci defa akort edileceği sırada ise, büyük bir ihtimalle ses sahası değişirdi” (5.13, s.36). İracılar, özellikle de telli çalgı çalanlar şunu çok iyi bilmektedirler ki, muğamların, dolayısıyla da âşık müziğinde icra edilen havaların kendilerine özgü akort kuralları vardır. Eğer çalgı bu kurallara uygun olarak akort edilmezse orada müzik icrası mümkün olmamaktadır. Kaldı ki, hanendeler için onların ses sahası da sınırlıdır. Muğamların karar perdesi, hanendeler tarafından, destgâh okunduğu sırada karar

perdesinin oktavdan yukarıdaki seslerinin kolaylıkla çıkarılabilmesi için belirlenmiştir. Bu kuralın ihlal edilmesi durumunda şarkı okuma zorlaşır. Muğamların belirli ses yüksekliği esasında akort edilmesinde, eğer arada nefesli çalgılar (ney, balaban v.s.) olmasa, akort edilen çalgılar, ses yüksekliklerine göre 1 ilâ 1,5 ton arasında falso ses verebilir. Bu esnada muğamların ses sahası olduğu gibi kalır, ancak ses yükseklikleri değişir ve bu değişiklik tonalite bakımındandır. Nefesli çalgıların bulunduğu orkestra ya da topluluklarda telli çalgılar, âdet olarak nefeslilere uygun bir şekilde akort edilir. Çünkü nefesli çalgılar sabit akortludurlar. Bizim bu düşüncemizi doğrular mahiyette Abdülkadir Merâgî'nin eserlerinde mevcut olan akort sistemine müracaat edelim: Murat Bardakçı, Abdülkadir Merâgî'nin *Câmiü'l-Elhân*, *Fevâid-i Aşere*, *Makâsıdü'l-Elhân* adlı eserlerine ve Rauf Yektâ Bey'e dayanarak şu bilgileri vermektedir: "Abdülkadir, sazla (müzik aleti-İ.R.) icra edilen eserlere yani saz eserlerine "kök"; sözlü eserlere, bir hanendenin icrasıyla gerçekleşen eserlere ise "dola"²¹ adını vermiştir. Hıtaylar'a göre köklerin sayısı bir yıl içerisindeki gün sayısına eşittir yani 366 adettir. Her bir kök, Kağan'ın (Hakan, Şah-İ.R.) tahtının arkasında çalınır. Köklerin en önemlileri 9 *Bisun Kök* adındakilerdir ve han tahtının arkasında her gün bu 9 kök icra edilir" (4.06, s.95).

[247] Bisun kökler şunlardır: *Ulug Kök* (Esas kök-İ.R.), *Aslan Çep*, *Yurs*²², *Kulado*, *Kutadgu*, *Borstargay*, *Çentay*, *Hınsak* ve *Şenrak*.²³ Abdülkadir'in eserlerinde, Kulado yerine *Mezhum* adlı kök verilmiş ve belirtilmiştir ki, kökler bilinen usûllerle bestelenir. Ulug Kök, Remel; Kutadgu, Mütekarib usûlündedir. Diğer kökler ise Muhammes ya da Remel usûllerinde bestelenirler (4.06, s.96).

[248] Abdülkadir Merâgî'nin bu konu hakkında yazdığı iki şiirini de eserimize dâhil ediyoruz. Bize göre bu durum, hem Ortaçağ Azerbaycan dilindeki; hem de *Mûtedil-i İrânî* adıyla anılan, Azerbaycan Türkçesinin Kerkük ağzındaki şiir okuma sanatındaki "İran" kavramının Ortaçağ'da taşıdığı niteliğin belirtilmesi açısından ilgi çekicidir. Bu durumu, daha önceki bölümlerde bahsettiğimiz düşüncenin doğrulanması olarak görmek mümkündür. M. Bardakçı şöyle yazmaktadır: "Özellikle Irak'ta yaşayan Türkler, Mûtedil adı verilen türe daha çok rağbet ederler ve bunları Nevâ, Uşşâk ya da Segâh, Rûy-i Irak makamlarından meydana getirirler. Mûtediller Remel usûlünde

²¹ "Dola"nın dolamak, dolanmak, dolaşmak gibi anlamları vardır.

²² Yurs, Prof. Dr. Osman Turan'a göre "yürüyüş" anlamına gelmektedir.

²³ Şenrak, Rauf Yektâ Bey'in eserine dayanarak verilmiştir.

bestelenirler. Sözleri ise bazen Türkçe bazen de Farsça olmaktadır. Fâilâtün fâilâtün fâilât veznindeki şu parça örnek olarak gösterilebilir:

“Sorma menden kim ne bulmuş ya nedir

K’ateş-i aşkıñ canımda yânedir

Bardı dil bilmeñ ki hansı yânedir

Ömr keçdi, yine hâcet yâne dir”.²⁴

[249] Dubeyt’in Pençgâh yapıldığı ve yeniden Segâh’a dönüldüğü de görülmektedir. Irak Türkleri (Kerkük Türkmenleri-İ.R.) tarafından kullanılan bu biçime Mûtedil-i İrânî denir. Mûtedil, güftesinin Türkçe olması hâlinde, *Koşuk* adını alır (4.06, s.96-97).

“Ya İlâhî sen bilürsün hâlimi

Yavuz işdiñ gışa tutgıl elimi

Emelüm yoh günahım köp gorharam

Son nefesde ayırma iymânımı”.²⁵

[250] Verilen örneklerden görülmektedir ki, muğamların icrası için belli başlı kökler mevcut olmuştur. Abdülkadir Merâgî *Makâsıdü’l-Elhân*, Murat Bardakçı ise *Maragalı Abdülkadir* adlı eserlerinde müzik aletlerinin adlarını ve kök sistemlerini göstermektedirler (Bkz. verdiğimiz kaynaklar).

[251] Safiyüddin Urmevî’nin nazariyesinde birçok terim de bulunmaktadır ki, Ortaçağ müzik terminolojisi açısından ilgi çekici olduğu için bu terimleri kısaca açıklıyoruz:

[252] Safiyüddin; melodik aralığa *nağme*, ses şiddetinin artmasına *hiddet*, ses şiddetinin azalmasına *sakîl*, farklı notalara *destân* (cem’î destanlar), uyumlu seslere *müttefikât*, uyumsuz seslere ise *mütenâfirât* adını vermiştir. El Kindî ses dizisi için *lahin*, Fârâbî hem *lahin* hem de *Meâbânü’l-Elhân*, İbn-i Sînâ *cem* terimini kullanmıştır. Safiyüddin Urmevî ise bu diziler için *devr* kelimesini kullanmıştır. Diziyi meydana

²⁴ Bu şiir sadece Azerbaycan dilindedir. Bunu Murat Bardakçı, Köprülü ve Abdülkadir Merâgî doğrulamaktadır.

²⁵ Şiirin dili, diyalekti, bizim düşüncemize göre Güney Azerbaycan (Urmiye v.s.) ağızlarındadır.

getiren birinci tetrakorda *Tabaka-i Ulyâ* (birinci tabaka), ikinci tetrakorda ise *Tabaka-i Sâni* (ikinci tabaka) ayrılmıştır. Genel olarak ise devir, birinci kısım ve ikinci kısım olmak üzere iki kısma (hisseye) bölünmüştür. Safiyüddin Urmevî sabit sesleri *Savâbit* (sabit-İ.R.), değişken sesleri ise *Mütebâdilât* olarak adlandırmıştır.

[253] Safiyüddin Urmevî'nin Kitâbü'l-Edvâr'ından bazı özetler verirken, O'nun bütün Doğu müzik nazariyesinde, dolayısıyla Azerbaycan müzik tarihinde son derece büyük ve nüfuz sahibi bir kişilik olduğunu belirtmeye çalıştık. M. Rezevî, *Ahvâl ve Âsâr-ı Hâce Nasreddin-i Tûsî* adlı eserinde Safiyüddin Urmevî hakkındaki değerli düşüncelerini söylemiştir.

[254] Safiyüddin Urmevî'den sonra Azerbaycan halkının XIV.-XV. yüzyıllarda Doğu müzik bilimine sunmuş olduğu en görkemli sanatçılardan birisi de Abdülkadir Merâgî olmuştur. Abdülkadir'in dünyaya geldiği sırada Azerbaycan'ı Akkoyunlular ve sonrasında Karakoyunlular; Fars, Kirman ve Kürdistan'ı Muzafferîler, Irak'ı ise Celâyirliler idare etmekteydi. Celâyirli Devleti'nin kurucusu olan Şeyh Uzun (Büyük) Hasan 1340 yılında Bağdat'ı fethettikten sonra bu şehri başkent yapmıştır. Birkaç yıl sonra O'nun oğlu Şeyh Üveys 1356 yılında başkenti Tebriz olan Azerbaycan'ı, daha sonra ise Musul ve Diyarbakır'ı ele geçirdi.

[255] Şeyh Üveys, 1384 yılında Timur'un egemenliğinden yararlanarak İran'ın doğusunu ve daha birçok yeri işgal etmiştir. Karakoyunlu hükümdarı Kara Yusuf ve Celâyir hanı, Timur'un ölümünden sonra bölgeye yeniden hâkim olmuşlardır. Bu dönemde siyasi egemenlik sıklıkla değişse de müzik sanatı, büyük bir gelişim göstermekteydi.

[256] Abdülkadir Merâgî'nin doğum yılı hakkında bilimsel kaynaklarda çeşitli tarihler verilse de, (daha ayrıntılı bilgi için bkz. 4.06, s.19-20; 3.20, s.246) Süreyya Ağayeva'nın M. Terbiyet'e dayanarak verdiği 1353 tarihi daha inandırıcıdır. Merâgî'nin ölüm tarihini ise İran, Türkiye ve Azerbaycanlı bilginler 1435 olarak vermektedirler. Abdülkadir Merâgî'nin hayatı ve eserleri hakkında ayrıntılı bilgi sunmayacağız, bu konuda Süreyya Ağayeva'nın incelemelerine (3.22, 3.23, 3.21, 3.20, 3.19) ve Murat Bardakçı'nın adını zikrettiğimiz eserine (4.06) müracaat ediniz.

[257] Abdülkadir Merâgî'nin bilim ve müzik sanatındaki nüfuzu hakkında S. Ağayeva şunu yazmıştır: “Timur'un tarihçisi Şerâfeddin Ali Yezdî, İsfizârî, Devletşah

Semerkindî (XV. yüzyıl), Handemir (XVI. yüzyıl), müzik bilginlerinden Abdurrahman Câmî (XV. yüzyıl), Zeynü'l-Âbidnü'l-Hüseynî (XV. yüzyıl), Necmeddin Kevkebî (XVI. yüzyıl), Derviş Ali Çengî (XVII. yüzyıl) Merâgî'nin eserlerini kaynak göstermişlerdir (3.20, s.244). Bu konudaki açıklamalarını sürdüren yazar, Ahmet Celâyir'in, Merâgî'nin müzik bilimindeki bilgisini, mürekkebe (birleşik ve büyük formlarda) müzik eserleri yazdığını, iyi bir virtüöz olarak aynı anda birden fazla usûlû vurabildiğini belirttiğinden bahsetmektedir. Sultan Ahmet Celâyir; Abdülkadir Merâgî'nin bir eliyle Remel, öbür eliyle ise Hafif, ayağının biriyle Berefşân, diğeriyle de Fahte usûllerini aynı zamanda vurabildiğini ve yer yüzünde bu usûlleri bu şekilde aynı anda vurabilecek ikinci bir insanın olmadığını söylemiştir (3.20, s.253). Bu durum hakkında M. Terbiyet şöyle yazmaktadır: “Sultan Ahmet Celâyir, hükümdar olmadan önceki zamanlarında Abdülkadir için aşağıdaki sözleri sarfedip O'nun kişiliğini övmüştür: “Sanat tahtında herkesten ayrı, bağımsız bir meziyetle kendisine yer bulan, yalnızca Süleyman peygamberin sahip olduğu davudi bir sese sahip olan, güzel sanatlarda feleğin sekizinci katına yükselen, büyük sanatçılara usûlleriyle, ritmleriyle boyun eğdiren, ezelden beri gelmiş geçmiş sanatçıların övücü ve önderi, Hâfız-ı Kur'anlar'ın sultanı, bütün bilim dallarında yüzyılın en bilgisi, dönemin filozofu olan O'dur. Kemâleddin Abdülkadir'in erdemlerinden ve üstün sıfatlarından bahsedecek olsam, büyük bir zorluk çekerim. Bu nedenle, ben burada O'nda gördüklerimin ancak binde birini yani çok azını söyleyebileceğim, çünkü benim dilim bu vasıfların hepsini açıklamaktan âcizdir:

1.Kur'an'ı son noktasına kadar ezbere bilir. Sözleri, ses kurallarına uygun olarak öyle bir okur ki, sanki ayet O'nun hakkındadır. Kur'an okuyuşu, şu sözün içerdiği anlama uygundur: “Zeyyînu'l Kur'ani bi esvâtikum fe inne savtü'l-hasan yezîdü'l-Kur'ana hüsnen” (Kur'anı kendi sesinizle süsleyin, çünkü güzel ses Kur'an'ın güzelliğini daha da arttırır).

2.Hattatlıkta, O'nun hattı en güzel elvan nakışlardan, ipe dizilmiş inci tanelerinden kıymetli, gözün karasından ve gönül sevdasından azizdir. O; muhakkak, reyhânî, sülüs, nesih, rik'a, tevkî hatlarını en iyi derecede bilir ve yazar.

3.Beş bölümden ibaret olan müzik biliminin birinci bölümünde yani “Müzik âhenklerinin kuralları” adlı bölümde öyle derin bilgiye sahiptir ki, O’nun bestelediği nağmede ağır sesler yavaş seslerdir ve Hezec vezni Hafif’e dönüşür.

4.Her mahnının bestelenmesinde dört sıra vardır: *Kavl*, *Gazel*, *Terâne* ve *Fürûd*. Bunlardan başka mahnı terkininde dört devir vardır: *Î’mâl* (Seslerin uyumlu hâle getirilmesi), *Küllî’-d-durub* (Vuruşların genel uyumu), *Küllü’n-nagam* (Nağmelerin genel uyumu) ve *Darbeyn* (İki vuruş). Mahnı okurken bunların hepsi birlikte göz önünde tutulmalıdır. Örneğin bir elde Remel usûlü (24 vuruş), diğer elde Hafif usûlü (16 vuruş), bir ayakta Berefşân usûlü (16 vuruş), diğer ayakta Fahte usûlü (20 vuruş) çalınır ki, bu tür mahnıları hiç kimse besteleyememiştir.

5.Abdülkadir, Muğamat (Makamat, makamlar, muğamlar) hakkında geçmişte yazılmış olan bütün kitapları ve risaleleri okumuş, kendisi de eserler yazmış ve makamlar hakkında araştırma yapmaya başlamıştır.

6.Bütün telli çalgılarda ve özellikle de udda yapısal değişikliklere gitmiş, yenilikler yapmıştır. Örneğin çini gövdeli bir saz yapmıştır. Bilgin ve sanatçıların böyle bir sazdan haberleri yoktu (2.68, s.90-91).

[258] Abdülkadir Merâgî’nin sahip olduğu yüksek icra sanatını ortaya koyan örneklerden biri de O’nun, Sultan Hüseyin’in Tebriz’deki sarayındaki müzik meclisinde kazandığı ödüldür. Bunun açıklamasını iki kaynağa dayanarak karşılıklı inceleme esasında veriyoruz:

[259] Hicri 778 yılının 28 Şabanı’nda (10 Ocak 1377)²⁶ Sultan Hüseyin’in sarayındaki bir müzik meclisinde Şeyhü’l-İslam-ı A’zam Hacı Şeyhü’l-Kûçec (S. Ağayeva-Keçeci olarak vermektedir), Emir Şemseddin Zekeriyâ, Mevlânâ Celâleddin Fazlullahü’l-Âbidî (Süreyya Ağayeva Âbidî’yi “Ubeydî” olarak yazmaktadır), Hacı Rızâeddin Rıdvânşah ve Ömer Şah gibi dönemin bilginleri ve müzisyenlerinden başka telli ve üflemeli çalan icracılar ve hanendeler de bulunmaktaydılar. Sohbet esanasında, en mürekkeb tarz sayılan *Nevbet-i Müretteb*’in birkaç gün içerisinde bestelenebilmesinin imkânsız olduğu konuşulurken, Abdülkadir Merâgî söze karışarak,

²⁶ Bu tarihi S. Ağayeva ve M. Terbiyet 779, Ebû Tûrâb Rezânî 778, George Farmer 783, Rudolph D’erlanger 781 olarak vermişlerdir. S. Ağayeva’nın incelemesine göre 779 yılı daha doğrudur (3.20, s.250). Murat Bardakçı’nın gösterdiği kanıtlar da aydınlatıcıdır. Buna göre de yukarıda biz Ağayeva, Terbiyet ve Bardakçı’nın verdiği tarihi veriyoruz (4.06, s.25).

Allah'ın izniyle her gün bir Nevbet-i Müretteb besteleyeceğini söyler ve ardından, birkaç gün sonra başlayacak olan Ramazan ayının her günü besteleyeceği 30 Nevbet'i, arefe günü seslendireceği sözünü verir.²⁷

[260] Meclise katılan, adı Abdülkadir'in eserlerinde büyük müzik bilgini olarak geçen, Hacı Zekî-i Tebrîzî'nin halefi olan Rızâeddin Rıdvanşah (Süreyya Ağayeva bu kişiyi Hacı Râzieddin Rizvanşah ibn Zekî el-Tebrîzî olarak vermektedir) bu eserin bestelendiği gün toplanmayı teklif ettiği zaman, Abdülkadir Merâgî; sözlerin, muğamların ve usûllerin (ritmlerin-İ.R.) önceden belirlenmesini ve her gün bestelenecek eser için bunların önceden kendisine bildirilmesini ister. Rıdvanşah bu öneriyi kabul edip Abdülkadir'e 100.000 altın dinarlık bir ödül vaadinde bulunur. Orada bulunanlar da bu olaya şahitlik ederler (Hacı Rızâeddin Rıdvanşah, köken olarak Azerbaycan Türkleri'nden olup döneminde, iyi bir kişilik ve usta müzik icracısı olarak tanınmıştır) (2.68, s.274).

[261] Sultan Hüseyin, verilen vaade göre, Hacı Şeyhü'l-Kûçec'in, Emir Zekeriyâ'nın, Mevlânâ Celâleddin Fazlullah'ın ve Hacı Selman Sâvecî'nin şiirleri;²⁸ Rıdvanşah'ın ise muğam ve ritmleri tespit etmesi için emir verir. Sultanın emrine göre ilk Nevbet'in Arapça beyitlerini Mevlânâ Celâleddin Fazlullah, Farsça beyitlerini ise Hacı Selman hemen orada hazırlarlar. Beş kitap hâlinde ortaya çıkan sözlerin dört kıtasının Hüseyinî makamında (muğam) ve sonraki kıtaların ise 12 makam ve 6 âvâzla okunacağını Abdülkadir kaydeder.

[262] Arapça sözlü Kavl, "Ey insanların en cömerti! Daima iyilik, adalet ve hidayet yolunda ol. Yaşayan insanların en hayırlısı olan sultanımızın gelişi münasebetiyle bugün bizim en sevinçli günlerimizdendir" şeklindeydi. Farsça olan Gazel ise, "Muhalefetin gözü kör olsun diye Hüseyinî mezhebindenim; doğru yol, hak

²⁷ Nevbet-i Müretteb, o dönemin müzik formlarının (tarzlarının-İ.R.) en geniş olup çeşitli güfteler üzere bestelenirmiş. Dört bölümden oluşmaktaymış. *Kavl* (Süreyya Ağayeva bu kelimeyi Kavl, M. Terbiyet ise Kovl olarak vermektedir) Arapça şiirlerdir, *Gazel* Farsça beyitlerdir, *Terâne*, Rubâî (Dörtlülük) şeklindedir, *Ferûdaş* (M. Terbiyet bu kelimeyi Fûrûd olarak vermiştir) ise Kavl'e benzemektedir (4.06, s.25).

²⁸ Süreyya Ağayeva-Kavl adı verilen Arap şiirini Hacı Şeyhü'l-Keçeci, Fars dilinde Gazel (II. Bölüm), ve Terâne'yi (III. Bölüm) Hacı Celâleddin Salman, IV. Bölüm için Arapça Frudaşt Mevlânâ Celâl Fazlullah el-Ubeydî yazmıştır. Yukarıdaki dört yazarın adı verildiği takdirde S. Ağayeva bu şiirlerin üç şair tarafından yazıldığını belirtmektedir. Sonra ise Abdülkadir Merâgî'nin beşinci bölüm olan *Müstezâd*'ı bunlara eklediğini söylemiştir.

yolu budur ve benim gizlim saklım yoktur” sözlerinden oluşmaktaydı ve okunan bu Nevbet-i Müretteb’i Abdülkadir Merâgî orada besteledi (4.06, s.25-27).

[263] Vaadin şartlarına uygun olarak, şiirin her satırı altı âvâzdan birinin âhengine uygun olarak okunurdu. Âvâzlar ise iki muğamın dizi kuruluşuna göre icra edilmeliydi. Örneğin, Nevrûz âvâzı Hüseyinî ile İsfahan, Geveşt âvâzı Hicâz ile Büzürg, Selmek âvâzı Uşşâk ile Rast, Gerdâniye âvâzı Irak ile Zengûle, Mâye âvâzı Nevâ ve Bûselik, Şehnâz âvâzı ise Rehâvî ile Zîrefkend dizileri esasında bestelendi (3.20, s.251-252).

[264] İddiayı kaybeden Rıdvanşah, 100 bin altın dinarla birlikte kendi kızını da Abdülkadir’e cariyeye olarak vermiştir. Süreyya Ağayeva ve Murat Bardakçı’nın “Sultan Ahmet Celâyir Bağdat’a hâkim olduğu zamanda, sevdiği müzisyen dostu Abdülkadir’den ayrılmamıştır” sözleri Bağdat şehrinde de Azerbaycan millî üslûbuna özgü muğamların icra olunduğuna kanıttır. M. Terbiyet yazmaktadır ki, Abdülkadir Merâgî, Timur’un özel davetiyle hicri 800 (miladi 1397) yılında Semerkand’a ve Mâverâünnehir bölgesine gitmiştir. Semerkand’ın Nakşcihan bağında şehzade Sultan Muhammed adına “Mateyn” mahnısını ve Hocend şehrinde “Nevâ-i Kumrî” mahnısını, Halil Sultan ibn Emirşah adına bestelemiştir. Bu mahnı “Tenen tenen” terennümleriyle ve sekiz vuruşlu usûlde icra edilir.

[265] Hoca Abdülkadir Merâgî, *Usûl-i Darbû’r-Râbî* (Yaz nağmeleri esasları) adlı mahnıyı ilkbaharın gelişi nedeniyle Tebriz’in devlet bağında Sultan Hüseyin’e ithaf etmiştir. Üveys oğlu Sultan Ahmet 1382 (hicri 784) yılında şah olduktan sonra Hoca (Abdülkadir-İ.R.) Tebriz’de ve Bağdat’ta Sultanın yanında bulunmuştur. Hoca Abdülkadir *Devr-i şâhî* adlı mahnıyı da şah için yazmıştır. Abdülkadir Merâgî şöyle bir olaydan bahsetmektedir: “Bir gün Herat’ta Bağ-ı Zegan adlı bir yerde adalet ve insaf konularından bahsediliyordu. Ben orada padişahın emriyle *adl* adında bir bir mahnı besteledim.

[266] Abdülkadir Merâgî 821 hicri (1418 miladi) yılında *Makâsıdü’l-Elhân* adlı eserini Mirza Şahrûh’a, 816 hicri (1413 miladi) yılında *Câmiü’l-Elhân* adlı eserini Şahrûh’un oğlu Nûreddin Abdurrahman’a ithaf etmiştir. Bundan başka *Fevâid-i Aşere* (On fayda) ve *Zübdetü’l-Edvâr fî Şarh-i Risâletü’l-Edvâr* (Mahnılar risalesinin açıklamasında en seçilmiş nağmeler) adlı eserler de Abdülkadir’in ünlü eserlerindendir (2.68, s.89-91-92).

[267] Abdülkadir Merâgî'nin yukarıda adları verilen bütün eserlerini inceleyen kişi olarak tanınan Murat Bardakçı'yı kaynak göstererek, Merâgî'nin müzik nazariyesindeki bazı hususları açıklamakla muğam sanatının dizi yapısını, müzik terminolojisini ve başka yönlerini ana hatlarıyla göstermeye çalışacağız. Bunun Ortaçağ'da Azerbaycan muğam sanatının gelişiminin hangi doğrultuda olduğunu belirteceğine ve karşılıklı inceleme için büyük imkânlar açacağına şüphemiz yoktur.

[268] Abdülkadir Merâgî'nin ses sisteminde nağme, “Hissedilebilecek kadar zaman dilimi içinde sürüp giden sese denilir”.

[269] Bir sesin nağme olması için aşağıdaki koşulların oluşması gerekmektedir:

1.Ses, belirli bir zaman diliminde devam etmelidir.

2.Tizlik-pestlik özelliklerinden birini göstermelidir.

3.Kulakta bir zevk, hoş bir tını (zengin ve çeşitli, uyumlu sesler-İ.R.) bırakmalıdır.

[270] Bu özelliklere sahip olan bir ses yani nağme birden fazla olursa *Bu'd* meydana gelir (Bu'd aralık demektir-İ.R.). Bu'd'un sonuna bir nağme ekleyecek olursak *cins*, Cins'e de bir nağme eklenirse *Cem* elde edilmektedir. Cem'e bir nağme eklenirse *Lahin* meydana gelir.

[271] Zü'l-Küll adı verilen oktav, 17 perdeye ayrılmaktadır (4.06, s.55).

[272] Abdülkadir Merâgî'nin nota yazı sistemi 17 perdeli ses sistemine göre düzenlendiği için Urmevî'nin nazariyasi ile örtüşmektedir (bkz. nota örneği No: 65).

[273] Burada A-B Bakiyye, A-C Mücenneb, A-D Tanînî, A-H Zü'l-Erba' (dörtlü, kvarta), A-YA Zü'l-Şems (beşli), A-YH ise Zü'l-Küll'dür (sekizli, oktav). Oktavdan fazla olan aralıklar A-KH Zü'l-Küll Bi'l (Val) Erba' (onikili), A-KT Zü'l-Küll Bi'l (Val) Hams (onüçlü), A-H Zü'l-Küll Marrateyn'dir (iki sekizli, iki oktav).

A	B	C	D	h	v	Z	H	T	Y	YA	YB	YC	YD	Yh	YV	YZ	YH	YT
YH	YT	K	K	K	K	K	K	K	K	K	K	L	LA	LB	LC	LD	LH	LT
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
0	9	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	1	2	3	4	5	6
9	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	1	2	3	4	5	6	7

1.YEGÂH, 2.NİM HİSÂR, 3.PEST HİSÂR, 4.HÜSEYNÎ AŞİRÂN, 5.ACEM AŞİRÂN
6.İRÂK, 7.GEVÊŞT, 8.RÂST, 9.NİM ZİRGÜLE, 10.DİK ZİRGÜLE, 11.DÜĞÂH
12.KÜRDÎ, 13.SEGÂH, 14.BÜSELIK, 15.ÇÂRGÂH, 16.NİM HICÂZ, 17.DİK HICÂZ, 18.NEVÂ

[274] Tetrakord ve pentakordlarda işaret edeceğimiz aralıklar aşağıdaki gibidir:

(F) Koma 24 sent

(B) Bakiyye 90 sent

(C) Küçük Mücenneb 114 sent

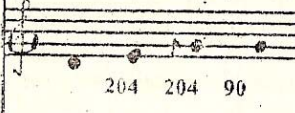
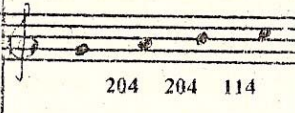
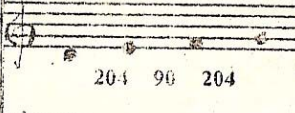
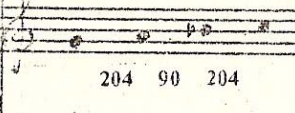
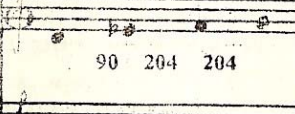
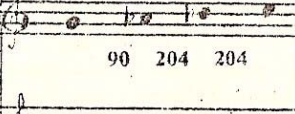
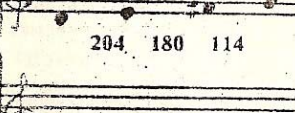
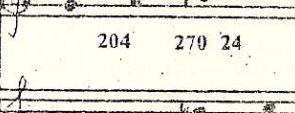
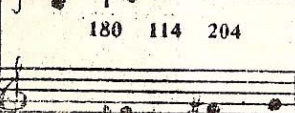
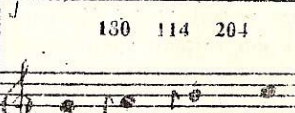
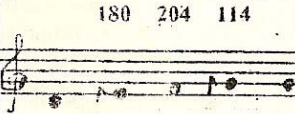
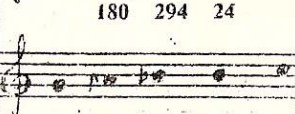
(K) Büyük Mücenneb 182²⁹ sent

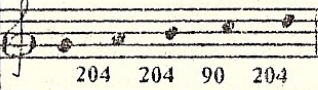
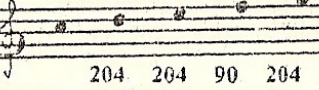
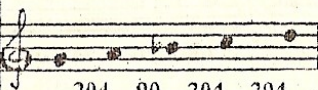
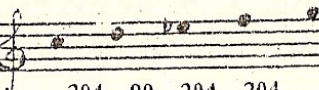
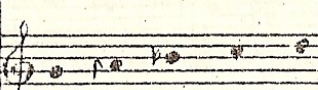
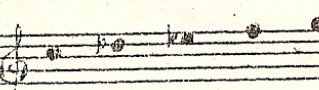
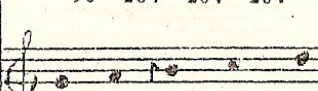
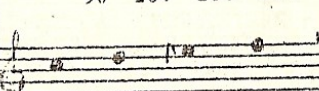
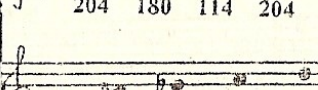
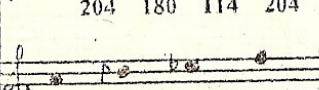
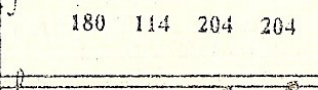
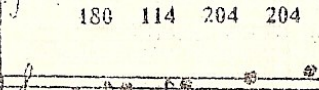
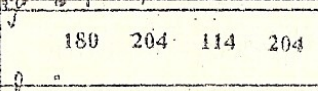
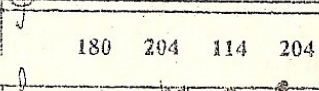
(T) Tanînî 204 sent.

[275] Abdülkadir Merâgî'nin muğam nazariyesindeki dörtlü ve beşlilerin S. Urmevî'nin nazariyesindekilerle bazı durumlarda ufak farklar olduğu için (1 koma=24 sent) her iki nazariyeyi karşılıklı olarak veriyoruz (Bkz. Nota örneği No: 66).

²⁹ Kayıt: A, B, C, D v.s. ebced harfleriyle gösterilmiş notaların Latin alfabesindeki karşılıklarıdır (4.06, s.58-60). Murat Bardakçı; Ortaçağ'da yazılmış olan metinlerde Mücenneb'in tek bir aralık olduğunu belirtmiştir. Verilen örneklerin daha anlaşılır biçimde olması için M. Bardakçı, Mücenneb'i Küçük ve Büyük Mücenneb olmak üzere iki kısma ayırmıştır.

ÖRNEK:66

ARALIK FARK	ABDÜLKADIR MERAGI'NIN NAZARIYESİNDE DÖRTLÜLER (TETRAKORDLAR)	SAFİYÜDDİN URMEVİ'NİN NAZARIYESİNDE DÖRTLÜLER (TETRAKORDLAR)	FARK
1. T.T.B.			B=24c
2. T.B.T.			
3. B.T.T.			
4. T.K.S. T.M.M. S.URMEVİ			K=90c
5. K.S.T. M.M.T.			
6. K.T.S.			T=90c
7. K.S.S.B. M.M.M.B.			B=24c

1	2	3	4
	BEŞLİLER (PENTAKORDLAR)		
1. T.T.B.T	 204 204 90 204	 204 204 90 204	
2. T.B.T.T	 204 90 204 204	 204 90 204 204	
3. B.T.T.T	 90 204 204 204	 90 204 204 204	
4. T.K.S.T T.M.M.T	 204 180 114 204	 204 180 114 204	
5. K.S.T.T M.M.T.T	 180 114 204 204	 180 114 204 204	
6. K.T.S.T M.T.M.T	 180 204 114 204	 180 204 114 204	
7. K.S.S.B T M.M.M.B T	 180 114 114 90 204	 180 114 114 90 204	

	1	2	3	4
8. T.K.S.K. F. T.M.M.M. B.		204 180 114 180 24	204 180 114 90 114	K=90c
9. K.T.S.K. F. M.T.M.M. B.		180 204 114 180 24	180 204 114 90 114	K=90c
10. K.F.T.K. S. M.B.T.M. M.		180 24 204 180 114	180 24 204 180 114	
11. K.S.B.T. K. M.M.B.T. M.		180 114 90 204 114	180 114 90 204 114	
12. T.K.T.S. T.M.T.M.		204 180 204 114	204 180 204 114	
13. T.T.S.K. T.T.B+ M.F		204 204 180 114	204 204 270 24	K=90c

SON BEŞLİ ALİ CÜRCÂNÎYE AITTİR

[276] Muğam araştırmacısı S. Ağayeva bu konuda yazmaktadır ki, her birinin kendi bilimel adı vardır: Uşşâk, Nevâ, Bûselik, Rast, Hüseyinî v.s. (3.19, s.54). Düşüncesini sürdüren yazar; muğam, perde, dâire, şudûd, ayrıca râh terimlerinin tarz veya dizi adı olduğunu araştırırken bize göre bazı yanlış faraziyeler ileri sürmektedir. Ağayeva şöyle yazmaktadır: “Fârâbî, Harezmi ve İbn-i Sînâ’nın yazdığı eserlerde *dâire*, ritmik devir anlamına gelmektedir”. Yazar, daha sonra Menuçehrî, Nizâmî, Hâfız ve Nesîmî’ye dayanarak perde ve râh kelimelerini dizi anlamında vermiştir. Makalenin sonraki satırlarında Merâğî’nin aşağıdaki sözlerine muğamın tonları (nağme-İ.R.) veya perde, bir oktavlık ses sahası içerisinde uyumluluk ilkesi üzerinde ince ses ile ardı ardına kurulmuştur. Onların sayısının sekiz ya da dokuz olduğunu belirten düşünceye dayanarak S. Ağayeva, bu durumda muğam adı altında (perde de bu adın içerisinde S.A.) 12 esas diziden biri dikkate alınmıştır. Kaldı ki, *şedde* sözü ud telinin belirli bir akort hâlindeki adıdır. Hele eskiden muğam, dâire anlayışıyla beraberdi. Asıl muğamlar özellikle XIII. yüzyılda böyle adlandırılırdı (3.19, s.55-58).

[277] Görünen ilk hata, Abdülkadir Merâgî'nin eserinin tercümesinde olmuştur. Diğer taraftan şunu da itiraf etmeliyiz ki, dâire ve şudûd terimlerini Araplar değil bütün Doğu müzik bilim dünyası kullanmıştır. Azerbaycan'da, dolayısıyla Fârâbî, İbn-i Sînâ, Safiyüddin Urmevî, Kutbüddin Şirâzî, Ali Cürçânî, Abdülkadir Merâgî ve diğerlerinin eserlerinde yeterli derecede bilgi verilmektedir.

[278] “Perde” kelimesi hakkında söz eden çok sayıda kaynak vardır ki, bu kaynaklarda bu terim dizi olarak değil, telli çalgıların sapına bağlanan perdebend (perde bağları) olarak açıklanmaktadır. Yine aynı şekilde Süreyya Ağayeva'nın kaynak gösterdiği Menuçehrî, Nizâmî, Sa'dî ve diğer bilginlerin Farsça eserlerini tercüme edince karşımıza dizi anlamı çıkmamaktadır. Şunu da açıkça belirtelim ki, çeşitli dönemlerde icracılar ud, Horasan tanburu, Şirvan tanburu (Bkz. nazariyatla ilgili bölümde Türk tanburu perde kuruluşuna-İ.R.) ve diğer çalgılarda, notalarda tonları, nağmeleri birbirinden ayırmak için her perdeye uygun olarak muğam ad vermişlerdir. Bu adlar da muğamların seslendirildiği ses yüksekliğinden alınmıştır. Örneğin, Nevâ, Dügâh, Segâh, Rast, Uşşâk gibi adlar. O dönemin şairleri de icracının çaldığı muğam ya da mahnıya başka bir ad vermezdi. Buna göre icra edilen hava hangi perdede, ses yüksekliğinde çalınırsa; gazel ve rubâî de bu perdenin adıyla anılırdı. Râh kelimesi hakkında da şunu söylemeliyiz ki, S. Ağayeva'nın Hâfız'a dayanarak verdiği şiirde de Râh, hiçbir şekilde dizi anlamında kullanılmamıştır. Râh'ın şiire göre de, sözlük anlamına göre de karşılığı yol, usûl olarak verilmelidir. İracılar iyi bilmektedirler ki, her muğamın ve havanın okunmasında çeşitli icra yolları, usûlleri vardır. Özellikle de şifahi geleneği temel alan muğam sanatında. Böylece, Râh kelimesini olduğu gibi vermek daha uygun olurdu. Fars dilinde bu terim (Râh-i, Usûl-i) günümüz İran müziği için de kullanılır. Kaldı ki, Uşşâk, Nevâ, Bûselik, Rast, Hüseyin adlarına onlar, bilimsel ad değil, yukarıda belirttiğimiz gibi telli çalgıların sapında mevcut olan perdelerin adı olarak bakmışlardır.

[279] Muğam terimi (Bkz. nazariyatla ilgili bölüme), dâire anlayışıyla bağlantılı olmamıştır. Muğam bazı risalelerde dizi anlamında verilse de birçok durumda tarz anlamında kullanılmıştır. Muğam'ın “Muğan” ile bağlantılı olması da şunu göstermiştir ki, eski Azerbaycan-İran bölgelerinde böyle havalar mevcut olmuştur. Bu ise muğamın bir tarz olarak meydana gelmesine tam olarak imkân sağlamıştır.

[280] Dâire'ye gelince, Abdülkadir Merâgî, Makâsıdü'l-Elhân eserinde dâireleri (Bkz. adı geçen eser, 5.90, s.50, M.M.T.T.-M.M.T. dâiresinin açıklamasına) şöyle açıklamıştır: “Bu dâirelerden (dizilerden-İ.R.) başka dâire de oluşturmak mümkündür. Ama bu dâirelerde uyumluluk daha çoktur. Bu dâirelerden her birinden udda 17 farklı biçimde yararlanmak mümkündür”. Buradan görüldüğü üzere, Abdülkadir'in uyulu dâirelerden bahsetmesi, O'nun S. Urmevî'nin nazariyesi ile yakından tanış olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda bu dâireler sadece dâire değil, dizi anlamında da kullanılmıştır. Bunu S. Ağayeva da, Câmiü'l-Elhân'a dayanarak verdiği bilgide doğrulamaktadır: “Bir oktav içerisinde, bir dizi hâlinde sıralanmış tonların (nağmelerin-İ.R.) tamamına dâire denilir. Burada birinci ses son sesle birleşerek bir dâire meydana getirirler. Şudûd da aynı anlama gelmektedir. Harf olarak da inci gibi dizilip bir düğümle bağlanmış saptır” (3.19, s.57).

[281] Murat Bardakçı bu konuda; dörtlülerin, beşlilerin ve diğer bazı aralıkların baş başa dizilmelerinin devr adı verilen dizileri meydana getirdiğini kaydetmiştir.

[282] Devirler bilimsel anlamda ilk defa Safiyüddin tarafından sınıflandırılmıştır. Bu devirler üç gruptur: *Şedd, âvâze, mürekkebât*.

[283] Şedd (çoğulu Şudûd'dur) tam bir dizidir ki, her biri bir özellik arzeder ve özel adları vardır. Sayıları 12 olan şeddler, daha sonraki dönemlerde makam, nağme veya lahin olarak da geçmektedir. Abdülkadir Merâgî, “makam” terimini kullanmıştır (4.60, s.63).

[284] Devir (Dâire) terimi, Abdülkadir'in bütün eserlerinde hem de *ikā, ritmik devir* anlamında kullanılmıştır. Belirli bir şaşkınlık meydana gelmemesi için Abdülkadir'in nazariyesinde mevcut olan 6 ritmik devir hakkında da kısa bilgiler veriyoruz.³⁰

[285] Abdülkadir Merâgî'nin Îkâ nazariyesinde, kendisinden önce gelmiş üç müzik nazariyesinin Fârâbî, Safiyüddin ve Kutbüddin Şirâzî'nin görüşlerine de yer vermiştir (4.06, s.78). Ritmik devirlerin meydana gelmesi, şiir ile müziğin birleşmesinden meydana gelmiştir. Doğrudur, şüphesiz okunan havalara da ritmik

³⁰ Bu satırların yazarının kişisel arşivinde İstanbul seferinde Nuruosmaniye kütüphanesinden elde ettiği Câmiü'l-Elhân ve Fevâid-i Aşere ile Makâsıdü'l-Elhân'ın Tahran baskısının mikrofilm ve resimleri vardır. Fakat M. Bardakçı, Abdülkadir'in bütün eserlerini gerektiği şekilde incelediği için her iki kaynaktan da yararlanıyoruz.

bölümleri mevcuttur. Fakat Ortaçağ risalelerinde (buraya X.-XIX. Yüzyıllar dâhildir) ritmik devirlere işaret etmek için kullanılan “ten” “tenen” v.s. Ortaçağ’da aşağıda gösterildiği şekilde kaydolunurdu.

[286] Açıkladığımız ritmik formüller *rûkn* adıyla bilinmektedir. Abdülkadir Merâgî’nin eserlerinde bu rûknler üç bölüme ayrılır: *Sebeb*, *Vatad* ve *Fâsıla*. Onlar da kendi aralarında iki kısma ayrılmaktadır: *Sebeb*, *Sebeb-i Hafif* ve *Sebeb-i Sakil*; *Vatad*, *Vatad-ı Mecnû* ve *Vatad-ı Mevrûk*; *Fâsıla* ise *Fâsıla-i Sugrâ* ve *Fâsıla-i Kübrâ* olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Rûknlerin ritmik formüllerini notalarla işaret etsek aşağıdaki gibi olur:

- 1.Te-sekizlik
- 2.Pe-sekizlik
- 3.Pen-çeyrek
- 4.Ten-çeyrek
- 5.Tâ-çeyrek.

Abdulkadir’in ika nazariyesinde rûknlerin cetveli (Bu cetveli Murat Bardakçı’nın eserine dayanarak veriyoruz).

İkaların rûknleri	Ritmik formül	Ölçü birimleri
1.Sebeb-i hafif	Ten	Çeyrek
2.Sebeb-i sakil	Te-ne	İki sekizlik
3.Veted-i mecnû	Te-nen	Bir sekizlik, bir çeyrek
4.Veted-i mevrûk	Te ni	Bir çeyrek, bir sekizlik
5.Fâsıla-i sugrâ	Te ne nen	İki sekizlik, bir çeyrek
6.Fâsıla-ı kübrâ	Te ne ne nen	Üç sekizlik, bir çeyrek

[287] Ortaçağ müzik ritmik formüllerinden bahsederken şunu belirtmeliyiz ki, bu çok büyük bir konudur. Sonraki araştırma eserlerinde ayrıntılı bilgiler verilecektir. Ortaçağ muğam sanatında mevcut olan çok çeşitli vezinlerden bir kısmını *Behcetü’r-Rûh* eserine dayanarak açıklıyoruz (Bkz. cetvele).

Ortaçağ müzik vezinleri cetveli

No	Usûller	Usûllerin açıklanması	Ritmik formüller
	2	3	4
1	Akel	Ana usûllerden biridir.9 vuruşludur: 4 vuruş ağır, 5	Tna der ten der adim ten tna ten derna

		vuruşu hafiftir.	
2	İhlâti	Ana usûllerden biridir. Selçuklu sultanı Melikşeh tarafından, askerler ve nakkareciler için terkip edilmiştir. 13 vuruşludur: 5 vuruşu ağır, 9 vuruşu ise hafiftir.	
3	Ufar	5 vuruşlu bir usûldür: 2 vuruşu ağır, 3 vuruşu ise hafiftir.	
4	Evsât	7 vuruşlu bir usûldür: 5 vuruşu ağır, 2 vuruşu ise hafiftir.	Ten tna der der ten ten
5	Berefşân	7 vuruşlu bir usûldür: Behcetü'l-Rûh adlı eserin "a" nüshasında: 5 vuruşu ağır, 2 vuruşu hafif; "c" nüshasında 5 vuruşlu bir usûl olup 2 vuruşu ağır, 3 vuruşu hafiftir.	(b) tna tna tna derna (c) ten ten tna tna derder ten
6	Penc darb	5 vuruşlu bir usûldür: 2 vuruşu ağır, 3 vuruşu ise hafiftir.	
7	Devr	12 vuruşlu usûldür: 6 vuruşu ağır, 6 vuruşu hafiftir (b); "c" nüshasında 17 vuruşlu olarak verilmiştir: 10 vuruşu ağır, 7 vuruşu ise hafiftir.	Ten tna der ten ta der ten tna der ten ta der ten
8	Devr-i Revân	9 vuruşlu bir usûldür: 5 vuruşu ağır, 4 vuruşu hafiftir.	Ten ten ten tna tna der der ten
9	Düyek	9 vuruşlu usûldür: 5 vuruşu ağır, 3 vuruşu hafiftir.	
10	Remel	19 vuruşlu bir usûldür: 9 vuruşu ağır, 10 vuruşu ise hafiftir.	Ten tna ten tna tna tna ten
11	Remel-tabl		
12	Remel sagîr		
13	Revân		
14	Semâî	14 vuruşlu bir usûldür: 7 vuruşu ağır, 7 vuruşu ise hafiftir.	Tna tna ten tna tna dim
15	Sengîn Semâî		
16	Semâî Revân		
17	Şirâzî	19 vuruşlu bir usûldür: 10 vuruşu ağır, 9 vuruşu hafiftir. Selçuklu sultanı Melikşah tarafından, askerler ve nakkareciler için terkip edilmiştir.	
18	Darbî	7 vuruşlu bir usûldür: 2 vuruşu ağır, 5 vuruşu ise hafiftir. Selçuklu sultanı Melikşah tarafından terkip edilmiştir.	
19	Darb-ı fetih	24 vuruşlu bir usûldür: 12 vuruşu ağır, 12 vuruşu ise hafiftir.	

20	Darbü'l-mülûk	4 vuruşlu bir usûldür: 2 vuruşu ağır, 2 vuruşu ise hafiftir.	(b) ten tni dir na der dim ten ten tna ten dir ten. (c) ten tnani dir na dira dim ten ten tna ten tna ten dir ten
21	Darbü'l-kadîm	8 vuruşlu bir usûldür: 4 vuruşu ağır, 4 vuruşu ise hafiftir.	(b) ten tna der adim, ten derna der ten der tni (c) ten tna dera dim ten derna der ten derna tni
22	Fahte darb	7 vuruşlu bir usûldür: 3 vuruşu ağır, 4 vuruşu ise hafiftir.	(b) ten ten tna derna tna na ten (c) ten ten tna na der na tna na
23	Fahte-i kebîr	6 vuruşlu bir usûldür: Selçuklu sultanı Melikşah tarafından terkip edilmiştir.	
24	Fahte-i sagîr	18 vuruşlu bir usûldür. Selçuklu sultanı Melikşah tarafından terkip edilmiştir.	
25	Fahte-i sakîl	Usûldür.	
26	Fer	6 vuruşlu bir usûldür: 3 vuruşu ağır, 3 vuruşu ise hafiftir.	Ten der adim tna
27	Fer-i Muhammes	Usûldür.	
28	Kalenderî	27 vuruşlu bir usûldür: 12 vuruşu ağır, 15'i ise hafiftir. Askerler ve nakkareciler için Selçuklu sultanı Melikşah tarafından terkip edilmiştir.	
29	Muhâcir	Usûldür.	
30	Muhammes	10 vuruşlu sûldür: 5 vuruşu ağır, 5 vuruşu hafiftir.	(b) tna tna der tna den ten der der ten der tna tna (c) tna tna der tna der tna der ten ten tna der na
31	Mukaddem	11 vuruşlu bir usûldür: 6 vuruşu ağır, 5'i hafiftir.	
32	Nîm Devr	Usûldür.	Tna tna ten ten ten veya tna der na
33	Nîm sakîl	14 vuruşlu bir usûldür: 8 vuruşu ağır, 6 vuruşu ise hafiftir.	(b) ten tna ten tna tna der ten (c) ten tna ten tna tna der tna der tna
34	Herec	4 vuruşlu bir usûldür: 2 vuruşu ağır, 2'si ise hafiftir.	Ten ten ten tna
35	Herec-i kebîr	24 vuruşlu bir usûldür. Sultan Melikşah terkip etmiştir.	

[288] Ortaçağ muğam sanatında vezinlerin sayısı 60'dan fazladır. Cetvelde biz yalnız bir bölümü göstermeyi başarabildik. Genel itibariyle şunu belirtmeliyiz ki, böyle çeşitli ritmlerin mevcut olması, çok zengin bir müzik medeniyetini ve muğam sanatını göstermektedir. Ortaçağ muğam sanatı hakkında kayıtlar verirken, o dönemde hangi muğamların var olduğu konusu da bilimsel açıdan ilgi çekicidir. Bu nedenle bu muğamları karşılaştırmalı olarak cetvelde göstereceğiz.

[289] Ortaçağ'da mevcut olan muğamların üç kaynağa göre Abdülkadir Merâgî, Behcetü'l-Rûh ve 1799 yılında yazılan anonim bir eserin yazarının Azerbaycan dilinde olan risalesi temelindedir.

[290] XIV. yüzyıl Azerbaycan müziğinde saray gelenekleri ile ilgili olan müzisyen ve dansçı toplulukları hakkında S. Onullahî şöyle yazmıştır: “Elbette bu tür toplulukların faaliyetini yalnız çalıp oynamak ve okumakla sınırlandırmak doğru değildir. Bunlar çalıp söylemek ve oynamakla belli başlı sahneler gösteriyorlardı. Özellikle, oldukça eski bir dönemde Azerbaycan ve İran'da korolar vardı. Özellikle XIV. yüzyılın başlarında rakkaselerin mahnı okuyup oynamaları ve saz (müzik aletleri) çalmaları tesadüf değildir. Öyle ki, Erganun hem telli bir müzik aleti olduğundan, hem de 70 kızın aynı zamanda çalıp okumasından bahsedilmiştir (Hâcib Heyrât, Destûrû'l-Efâzıl, hicri 743 miladi 1342-43 yılları) (2.61).

Cetvel

	Abdülkadir Merâgî'nin eserlerine dayanarak	Behcetü'l-Rûh adlı eserde adı geçen muğamlar	1799 yılında yazılmış olan risaleye göre
1	İsfahân	Gerdâniye	Bestenigâr
2	İsfahân-ı Eski	Geveşt	Hicâz-ı Büzürg
3	İsfahân-ı Ahad	Nevâ	Hüzzareket
4	İsfahân-ı Asl	Nevrûz	Pencgâh
5	İsfahâne	Selmek	Vech-i Hüseyinî
6	Evc	Şehnâz	Rast
7	Büzürg	Rast	Muhâlifek-i Hicâz
8	Bestenigâr	Uşşâk	Hümâyûn
9	Bûselik	Hicâz	Zirkeş-i Hâverân
10	Beyâtî	Kûçek	Hâcet-hord
11	Pencgâh	Irâk	Rûmî Irâk
12	Pencgâh-ı zâid	Bûselik	Nihâvend-i Rûmî
13	Çargâh	Hüseyinî	Nevâ-i Aşîrân
14	Hicâz	Zengûle	Uzzâl
15	Hûzî	İsfahân	Hisâr
16	Dügâh	Rehâvî	Segâh-ı Acem (İran)
17	Rast	Büzürg	Zirefkend-i Büzürg
18	Rehâvî	Evc	Zâvil
19	Rekb	İkyat	Sipihr
20	Rûy-i Irâk	İkyat-ı serf	İsfahâne
21	Zâvil	Bestenigâr	Segâh
22	Zengûle	İsfahâne	Nühüft

23	Zengûle-i Arab	Beyâtî-Kürd	Terkîb-i Sabâ
24	Zîrefkend	Bâbek Hüseyinî	Zemzeme
25	Selmek	Bahr-i Nâzik	Gerdâniye Bûselik
26	Sabâ	Beyâtî/Bayatı	Irâk-ı Acem
27	Irâk	Pencgâh	Çârgâh-ı Acem
28	Uzzâl	Hümâyûn	Rekb-i Nevruz
29	Uşşâk	Fürû-i Mâhûr	Hicâz-ı Acem
30	Aşîrân	Hüseyinî-yi kebîr	Tîrendâz
31	Aşîrân-ı sagîr	Nikrîz-i kebîr	Neşverât
32	Fahte	Nevruz-i Arab	Karcıgar
33	Gerdâniye	Nevruz-i Hârâ	Sünbûle
34	Geveşt	Rekb	Türkî Hicâz
35	Mâye	Rûy-i Irâk	Muhâlifek
36	Mâhûr	Hoceste	HüzzareEvc
37	Müberka	Hâr-zemîne	Müsteâr
38	Muhayyer	Dügâh	Uşşâk
39	Mağlûbât	Dügâh-ı Acem	Nikrîz
40	Nevruz	Rast-ı Hezec	Muhayyer-i Nâzik
41	Nevruz-ı Asl	Rebâb-ı Pencgâh	Rûhu'l-Ervâh
42	Nevruz-ı Hicâz	Rehber	Sâzkâr
43	Nevruz-i Hârâ	Rekb-i Nevruz	Nigârendî
44	Nevruz-i Acem	Rûhu'l-Ervâh	Acem-i Keşidezîr
45	Nevruz-i Arab	Zâvil	Nevruz-ı Acem
46	Nevruzât	Zâvil-i se	Uzzâl-ı Acem
47	Nevâ	Zîrefkend-i Büzürg	Zîrkeşide
48	Nihâvend	Zîrkeş-i Aşîrân	Hüseyinî-yi Acem
49	Nühüft	Zîrkeş-i Hâverân	Müberka
50	Nikrîz	Segâh	Nevruz-ı Rekb
51	Nikrîz-i kebîr	Sipihri	Dügâh-ı Acem
52	Nikrîzen	Şâhinşâh	Muhayyer
53	Verşan	Sabâ	Nevruz-ı Rûmî
54	Hümâyûn v.s.	Karaçenger v.s.	Gerdâniye-nigâr v.s.

[291] Erganun'un, Avrupa'da günümüz kilise müziğinde yaygın olarak kullanılan orgun atası olduğunu belirtmek gerekir. Bu çalgı, çok da büyük olmayan bir kutudan ibaret olup çeşitli notalara göre akort edilen bakır borulara bir el ile hava verildiği takdirde diğer sağ el ile klavyelerde çalınır (R. Hâlikî'nin "Sergüzeşt-i Mûsikî-yi İran" adlı eserine bakınız). Buna benzer olarak, Hintliler'de de yerde oturup çalınan bir çalgı vardır. Bizim düşüncemize göre Erganun, yanlış olarak telli çalgılar grubundan

sayılmaktadır. Bizim açıklamamız, orgun sesinin 7 kızın okuması sayesinde daha iyi işitildiği yönündedir.

[292] XV. yüzyılın Azerbaycan müziği hakkında da³¹ S. Onullahî yazmaktadır ki, Ortaçağ'da dönemin hükümdar ve derebeylerinin saraylarında müzisyen, hanende ve rakkaselerden ibaret büyük bir kolektif faaliyet göstermekteydiler. Şu gerçeği göstermek yeterlidir ki, özellikle XV. yüzyılın ikinci yarısında Azerbaycan, Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ın (1453-1478) Tebriz'deki sarayında büyük müzisyen grubu vardı (Arzî Sipâhî, "Uzun Hasan Nevlîte-yi Celâleddin Muhammed Devvânî, benûş-i Îrec Efşâr", Tahran, 1335 (1966), s.34) (2.61).

[293] XV. yüzyıl Azerbaycan müzik tarihinde Abdülkadir Merâgî'nin oğulları ve torunlarının de kendilerine özgü önemli bir yeri olmuştur. Abdülkadir'in iki oğlu Nûreddin Abdurrahman ve Nizâmeddin Abdürrahim ile torunu Abdülaziz, müzik ve muğam sanatının daha sonraki gelişim aşamasında büyük hizmetleri olmuştur.

[294] Abdülkadir Merâgî Câmîü'l-Elhân adlı eserinde, oğullarının müzik bilimine oldukça vâkıf olduklarından bahsetmektedir ve Onlar'ın her gün Kur'an okunuşundan sonra güzel bir müzik icrasında bulunduklarını kaydetmektedir. Tarihî kaynaklardan elimize ulaşan bilgilere göre Onlar aynı zamanda usta müzik icracılarıydılar. Abdurrahman Nûreddin müzikte o kadar yükselir ki, Sultan II.Bayezid'in nedimleri arasında kendisine yer bulur. Bu sebepten dolayı O, 886-918 hicri (1481-1512 miladi) yıllarda yazmış olduğu *Makâsıdü'l-Edvâr* (Devirlerin amacı) adlı eserini Sultan II.Bayezid'e ithaf etmiştir (2.68, s.99).

[295] Abdülkadir Merâgî'nin torunu Abdülaziz Merâgî, müzik sanatında babası ve dedesinden kalan geleneği devam ettirmiş ve XVI. yüzyılın görkemli bilgini ve icracısı olmuştur. Abdülaziz'in icracılıktaki mahareti, O'nu Kanûnî Sultan Süleyman'ın sevdiği müzisyenler arasına katmıştır. Abdülaziz aynı zamanda, kendinden önce yazılmış müzik risalelerini okuduktan sonra *Nekâvetü'l-Edvâr* (Mahnıları temizlemek) adlı eseri yazmış ve bu eseri Sultan Süleyman'a ithaf etmiştir. M. Terbiyet, O'nun bu eserinden örnekler verir. Bu örneklerden birinde Abdülaziz şunu yazmaktadır: "Safiyüddin Abdülmümin (Urmevî-İ.R.) 84 mahnı bestelemiştir. Abdülkadir 7 mahnı bestelemiş, ben de 9

³¹ M. Bardakçı Abdülkadir'in üç oğlu olduğunu söylemektedir. En küçük oğlu olarak Abdülaziz verilmiştir (Adı geçen eser, s.42). M. Terbiyet ise Abdülaziz'i, Abdülkadir'in torunu olarak gösterir (Adı geçen eser, s.97). Bizim düşüncemize göre M. Terbiyet'in verdiği bilgiler daha doğrudur.

mahnıyla katkıda bulunmuşum ki, bunların hepsi 100 mahnıdan ibarettir”. Yazı şöyle devam eder: “Ebû Nâsır Fârâbî, ud çalgısına iki tel eklemiş ve *Kâmil* adını vermiştir. Abdurrahman bu çalgıya iki tel daha ekleyerek *Ekmel* demiştir. En sonunda ben de iki adet tel ekleyerek, çalgıya *Mükemmel* adını verdim” (2.68, s.87).

[296] XVI. yüzyılın tanınmış kişiliklerinden sayılan Hasanbay (Mukmil), Şekeroğlu adıyla ün kazanmış, döneminde şiir ve müzikte büyük maharet göstermiştir. M. Terbiyet şunu yazmaktadır: “O, şairlikte, hattatlıkta ve müzik biliminde becerikli, ahlâk ve davranış bakımından tarife lâayık bir kişi olmuştur” (2.68, s.388).

[297] Safevî şehzadelerinden İbrahim Mirza Ebû'l-Feth, Zahîreddin Behram Mirza'nın oğlu idi. O, buluş çağına eriştikten sonra şah I.Tahmasb, kızı Gevher Sultan'ı Ebû'l-Feth'e vermiş ve O'nu Horasan hükümdarı yapmıştır. Ebû'l-Feth 979 hicri (1571 miladi) yılına kadar oniki yıl süresince bu bölgeyi yönetmiştir. M. Terbiyet şunları yazmaktadır: “O, riyaziyat, nücüm ve müzik bilimlerinde üstad olarak kitaplar yazmıştır. O'nun yaptığı astrolojiye ait resimler ve müzik vâhidler, kendi döneminin ünlü eserlerinden sayılmıştır... İbrahim Mirza'nın en iyi dostlarından biri olan Mevlânâ Kasım Kanûnî'dir ki, kanun çalmakta ve müziğin çeşitli alanlarında kendi döneminin ünlü müzik bilginlerinden olmuştur” (2.68, s.161-162).

[298] XVI. yüzyılda müzik aletleri yapma alanında Tebrizli sanatçılar büyük tecrübe kazanmışlardır. Tönbek, nağara, ney, saz, tabıl gibi müzik aletleri Tebriz'de hazırlanmıştır. Tanbur, esasen dut ağacından yapılmaktaydı. Tebriz'de, ayrıca tabıl yapanların bir de pazarı vardı (2.62, s.128). 1856 yılında Tebriz'in Osmanlı ordusunun eline geçmesinden sonra Azerbaycan'ın birçok şair ve müzik üstadı, bilginler Hindistan'a, İsfahan'a, Kum'a, Kazvin'e ve başka şehirlere gitmişlerdir. Safevî Devleti'nin başkenti İsfahan'a taşındıktan sonra Şah I.Abbas'ın emriyle çok sayıda Tebrizli ressam, şair, mimar, hattat ve müzik bilgini bu şehre getirildi. İsfahan'ın Abbasabad ve Tebrizabad adlı mahallelerinde esasen Tebrizliler yaşıyorlardı (2.62, s.194). Tebriz'in Hıyâbân mahallesinde doğan Hâfız Meclisî, Kur'anı ezbere bilir, şütürgü ve kanon adlı müzik aletini iyi çalardı. O, aynı zamanda söz üstadı ve iyi bir hattattı (2.68, s.375). Hâfız Meclisî'nin hemşehrisi olan Sadr Hıyâbânî de Şütürmürg adlı çalgıyı iyi çalan bir sazende olarak kabul edilmiştir (yine aynı kaynakta, s.308).

[299] Mâlik Deylemî de Tebrizlidir. M. Terbiyet'in söylediğine göre bazı kimseler O'nun Kazvinli olduğunu belirtmişlerdir. Deylemî de şiir ve müzik alanında maharetini göstermiş, dönemin tanınmış bir kişiliği sayılmıştır. Mâilî Erdebilî, her ne kadar Şah Abbas döneminin şairlerinden olsa da, sahip olduğu üstün zevk ve akıcı şiir okuması sayesinde müzik aletlerinden tanbur ve neyi (M. Terbiyet neyden fleyta olarak söz etmiştir-İ.R.) güzel çalmış (2.68, s.19). Refikî Tebrîzî ise Tebriz'de zamanını müzik ve dansla geçirmiştir. Refikî, müzik alanında yeteneğe sahip olup, birçok mahnı ve dans ezgisi bestelemiştir (2.68, s.272).

[300] XVI. yüzyıl müzik sâlnâmesinde İbrahim Tebrîzî hakkında yazıldığına göre O, hattat idi ve birçok hat yazı çeşidini özellikle de nestâlik hattını iyi yazardı. Tebrîzî, şiir yazar, müzik eseri besteler ve altın yaldızla resim yapardı (2.68, s.166). Şunu da belirtelim ki, XVI. yüzyıl Azerbaycan medeniyetinin çiçeklenmesinde yeni yüksek ve parlak bir aşama olmuştur. Safevî egemenliğinin artmasıyla bağlantılı olarak dış etkilerin azalması, tasarrufun ve medeni canlanışın genişlemesi müşahade olunmaktaydı. Bu dönemde Şah I.İsmail Hatayî ve Şah I.Tahmasb'ın egemenliği yıllarında medeniyet başarıları Onlar'ın himayeleri altında daha çok çiçeklenirdi. Doğu'nun medeniyet ve bilim merkezi hâline dönüşen Tebriz ve Bağdat şehirleri; Safevîler döneminde en ünlü sanatçıların, şairlerin, filozofların, ressamların, arkeologların, müzisyenlerin ve dansçıların saraylarda toplanmasını sağlamış ve sanatların gelişimine büyük imkân sağlamıştır. Bu yıllarda Herat şehri de, sahip olduğu bilim potansiyeli ile Bağdat, Tebriz gibi büyük medeniyet merkezlerine yetişmiş ve Azerbaycan-Türk medeniyeti başarılarından yararlanmıştır. Tebriz'de minyatür okulunun görkemli temsilcisi Kemâleddin Behzad (1455-1535), Bağdat'ta M. Fuzûlî (1494-1556) ve M.Terbiyet'in adı geçen eserlerinde, Azerbaycan Türkleri içerisinde Doğu'nun en görkemli, nüfuzlu olanlarının bu şehirlerde yaşayıp eserler meydana getirmesi tam olarak, Ortaçağ'da Doğu medeniyetinin büyük çoğunlukla Azerbaycan biliminin medeni başarıları üzerinde kurulduğunu göstermektedir.

[301] Saray sahnelerini gösteren İran minyatür sanatının, bütün dönemler için karakteristik olan müzisyenlerin, şehzadeleri eğlendiren rakkaselerin resimlerini yansıttığını söyleyen B. Robinson, Şah İsmail'in egemenliğinin son dönemlerine tesadüf eden, oğlu Şah Tahmasb'ın Şehnâme adlı minyatüründe (elyazıda) 75 resim varağından 70'inde müzik sahnelerinin tasvir olunduğunu göstermektedir. Bu resimlerde

müzisyenler, müzik aletleri; savaş sahnelerinde nefesli ve vurmali çalgılar, ayrıca 16 varakta ise sadece Safevî sarayının müzik gelenekleri anlatılmaktadır. 183 b varagında bir erkek hanendenin tar ile ezgilere eşlik etmesi tasvir edilmiştir. Robinson, hanendenin yüzünde gergin bir ifade olduğundan bahsetmektedir. Şüphesiz, hanendenin yüzündeki gerginlik sadece tiz perdelerin okunuşu sırasında meydana gelmektedir. Bu da sarayda Azerbaycan muğamlarının okunduğunun bir kanıtıdır. Genellikle minyatür varaklarında ney, tanbur, çeng, tar, kemençe, vurmali çalgılar v.s. resmedilmiştir (3.294, s.180).

[302] Şah I.Tahmasb'ın sarayında meydana getirilip herkesçe ezberlenmiş olan şiir, müzik, âşık havaları ve muğam sanatından bize ulaşan birçok sanatsal örnek içerisinde *Şah Hatâyî* gûşesini gösterebiliriz. Bu gûşe de şahları övmek amacıyla yazılmış muğamlardandır ki, dönemimize kadar ulaşmıştır. Şah Hatâyî gûşesinin seslendirilmesinde mevcut olan yiğitlik duygusunun etkisi de işte bu Şah İsmail betimlemesidir. Safevî egemenliğinin büyük başarılarından birisi de, Azerbaycan Türkçesi'nin devletin resmi dili yapılması sayesinde Hatâyî, Habîbî, M. Fuzûlî gibi şairlerin eserlerini artık kendi ana dilinde yazmaya başlamalarıdır.

[303] XVI. yüzyılda güzel sanatların gelişimi, bütün dönemler için karakteristik olan iki doğrultuda kendisini göstermiştir. Saray gelenekleriyle bağlantılı olarak hükümdarların ve derebeylerinin konaklarında hanendelik ve dans sanatları nasıl geniş çapta yayıldıysa, halk arasında da âşık sanatı ve enstrümantal müzik kendisine yer bulmuştur. Bu dönemde âşık müziği, sahip olduğu yüksek lirizm, verdiği kahramanlık duyguları ve estetik sayesinde ayırt edilirdi. XVI. yüzyılın ilk zamanlarında artık, Koroğlu ve diğer halk kahramanları, Şah Hatâyî gibi âdil hükümdarları vasfeden destanlar oluşturulmaya başladı.

[304] Azerbaycan'ın yabancı işgalcilere karşı olan mücadelesi, destanlar hâline getirilerek kuşaktan kuşağa aktarılmaya başlamıştır. Bununla birlikte Doğu felsefesinin ayrılmaz bir bölümü olan hayır ve şer, sevgi motifleri de âşık sanatına girmiştir. XVI. yüzyılda Âşık Garib, Abbas Tufarganlı, Âşık Gurbânî halk şiirinin ve âşık sanatının görkemli temsilcileri olmuşlardır. Bu sanatçıların eserleri, Azerbaycan âşık sanatının klasik dönemini temsil etmektedir. Halk arasında yayılmış olan gazellerin usta icracısı, hanende Hâfız Lala Tebrîzî, en çok tanınan sanatçıydı (2.04, s.277).

[305] Ş. Muhammediyev, XVI. yüzyılın sonu ile XVII. yüzyılın başlarında İran (Azerbaycan da dâhil olmak üzere-İ.R.) muğamlarının, müziğinin Hindistan'da öğrenilip yayılmasında; Abdülbaki Nihâvendî'nin 1616 yılında Dekkan'da yazdığı Meâsir-i Rahîmî adlı eserin çok büyük rolü olduğunu belirtmektedir. Nihâvendî'nin yazdığına göre, XVI. yüzyılın sonlarında Dekkan'da en fazla ün kazanmış kişiler; Ağa Muhammed Nâmî, Mevlânâ Usûlî, Mirza Ali Kıpçâkî, Mevlânâ Şerâfî, Muhammed Mü'min Tanburcu, Nezrâ Hûşhan (Semerkandlıdır-İ.R.), Hâfız Şerâ, Tahmaskulu Kül, Hâfız Tâc Şirâzî, Alibey Musannife İsfahânî'dir. Bu kişiler, Dekkan hâkimi Abdürrahim Hanihana'nın (Ekber Şah döneminde, 1556-1605) İran'dan getirttiği müzisyenler içerisinde sanatlarına en çok ilgi gösterdiği üstadlardır. Ağa Muhammed Nâmî'nin Irak muğamında okuduğu mahnı, Hindistan'da ve İran'da en fazla ün kazanmış havalardan olmuştur (3.25, s.167-168).

[306] XVII. yüzyıl Azerbaycan müzik medeniyetinin gelişmesi, Şah I.Abbas'ın tahta çıktığı döneme denk gelmektedir. Bu yüzyılda *Köroğlu*, *Abbas ve Gülgez*, *Ash ve Kerem*, *Âşık Garib* gibi destanların meydana gelmesi, âşık sanatı için geniş imkânlar sağlamıştır. Dönemin en ünlü âşığı sayılan Abbas Divarganlı'nın sanatı ve şiirleri herkesçe ezberlenmiş olup Azerbaycan'ın bütün âşıkları tarafından okunmaya başlamıştır. XVII. yüzyılda Azerbaycan ülkesi gerek savaşlar, gerekse de iç isyanlar nedeniyle kötü günler geçirmekle birlikte, dış ülkelerin bilim adamlarının Azerbaycan'a olan ilgisi artmaktaydı. Bu ilgi sonucunda birçok Avrupalı gezgin, Şarden, Evliya Çelebi ve diğerleri, gördüklerini kaleme aldıkları için gördüklerini bütün gerçekliğiyle bize ulaştırmışlardır. Azerbaycan'ın müzik hayatını inceleyen Evliya Çelebi, Azerbaycan'ın çok sayıda ünlü hanendesinin Osmanlı ülkesine zorla götürüldüğünü yazmıştır. Evliya Çelebi, bunların içerisinde Nahçıvanlı Acemî Murad Ağa, Rızâeddin Şirvânî gibi kişilerin adlarını vermiştir (2.04, s.308). Bununla birlikte, M. Terbiyet, (hicri 1094) miladi 1682 yılında İsfahan'da doğan ünlü Azerbaycanlı bilgin ve müzisyen Münşî Mirza Muhammed Tebrîzî hakkında şöyle yazmaktadır: “O, fıkıh, hadis, riyaziyat, siyâk, müzik, üstürlab, remel, cebir ve diğer bilim dallarında yüzyılın en iyisi olmuştur. O, aynı zamanda hattatlıkta da büyük maharet sahibi olup 13 değişik hat yazısını iyi yazardı” (2.68, s.233).

[307] Azerbaycan'a gelmiş olan Avrupalı gezgin Şarden, erkeklerle birlikte kadın hanendelerin de varlığından bahsetmiştir. Bu kadın hanendelerin sesi, erkek hanendeler

gibi tiz değildi. Rakkaseler hakkında ise Şarden şunları yazmıştır: “Onların el ve vücut hareketleri oldukça çevik, çabuk ve süratliydi. Onlar o kadar çabuk ve süratli hareket ederlerdi ki, insanın gözü Onlar’ın en küçük hareketlerini yakalamakta zorluk çekerti. Bu durumda, rakkaselerin hareketi, ip üstünde oynayan cambazlar ve göz bağlayıcıların hareketlerinden dahi üstündü” (2.61). Şarden’in bu insanları Doğu’nun hanende, rakkase ve aktörleri olarak tanımladığını söyleyen S. Onullahî belirtmektedir ki, Şarden bu grubun yaptıkları gösterileri “Doğu’nun Operası” olarak adlandırmıştır. Şarden şöyle yazmıştır: “Gerçekten bu grubun gösterileri Doğu’nun operasıdır. Çünkü bütün mahnıların sözleri manzumdur ve bu sözlerde bir cümle nesre dahi rastlanmaz”. Bu grubun yaptığı gösteriler daima sevgi ve aşk sahnelerinden ibarettir. Şarden, gözlemlediği üç perdeli bir gösteriyi şu şekilde betimlemiştir:

[308] Birinci perde: Sahne ilk defa genç aktrislerin kendi ustalıklarını göstermeleri ile ilgilidir. Bu perdede müzisyenler çalgı çalmaktadırlar. Onlar sevgiye ait gazeller okurlar. Bu perdede genç sevgililerin harikulade bir ruh hâlinde olmaları, birbirlerine gazel okumaları, âşıkla mâşukun birbirlerini sevmesi, aşk, sevgi macerası anlatılır, tahmin edilenin üzerinde başarılı, canlı bir tarzda gösteri yapılır. Bu safha gerçekte operanın ilk perdesidir.

[309] İkinci perde: Hanendeler ve rakkaseler grubu iki alt gruba ayrılır. Bu iki gruptan birisi aşkın sırlarını açıklar. Diğerisi ise mâşukun sevgisini reddetmek meyillerini gösterir.

[310] Üçüncü perdede: Sevgililerin anlaşması ve birbirlerine kavuşmasından bahsedilir. Bu safhada oyuncular (aktörler) kendi sanatkârlıklarını en yüksek düzeyde gösterirler. Hanende kadınların sesi, rakkaselerin çevik oyun hareketleri büyüleyicidir. Rakkaseler, müzik icracıları, hanendeler sevgililerin buluşma yerinde toplanır, göz ve el hareketleriyle, yalvararak, temenni ederek sevgililerden birbirine kavuşmalarını rica ederler.

[311] Şarden daha sonra şöyle yazmaktadır: “Bununla şu hatırlanacaktır ki, müzik icracıları, hanendeler ve rakkaseler arasında daima muhitin sırlarını (gösteri yapılan yer-S.O.) ve yerini bilen adamlardır ki, Onlar gösterinin bölümlerini müşterilerin (seyircilerin-S.O) arzularına, manevi isteklere, seyircinin eğilimlerine uygun olarak değerlendirilirler” (çağdaş rejisörler-S.O.). Gösterileri düzenleyenler hakkında Şarden

daha sonra şunları yazmaktadır: “Şüphesiz, böyle bir ayrıntı ve inceliği dikkate almak için kişinin kendi sanatında derin ve geniş bilgiye sahip olması gerekir” (2.61, s.55).

[312] Şarden’in bu yazılarını ilk defa olarak, Azerbaycan bilim hayatı için ortaya çıkarmış olan S. Onullahî, Azerbaycan’ın müzik sanatının en parlak ve önemli alanını aydınlatmıştır. Ne yazık ki, uzun yıllar boyu müzik bilimini yönlendiren bilginlerimiz bu gerçeği müzik sâlnâmemize ait tarihî denemelerde açıklamamışlardır. Şunu özel olarak belirtmek isteriz ki, Şarden’in Azerbaycan’ın XVII. yüzyıl müziğinde mevcut olan müzikli gösteriyi opera olarak adlandırması tesadüf değildir. Avrupa’da eğitim görmüş, opera kültürünü yakından tanıyan bir insanın bu gösteriyi Doğu’nun Operası olarak nitelemesi bizim müzik tarihimiz için büyük bir önem taşımaktadır. Çünkü opera sanatı, ancak medeniyet ve müzik sanatı gelişmiş bir muhitte meydana getirilebilir. Bu gösterilerin meydana getirilmesi için aşağıdaki koşulların sağlanması gerekmektedir:

1.Müzik sanatının yüksek biçimde gelişmesi.

2.Şiirin gelişmesi, dolayısıyla librettonun yazılması için uygun bir dramaturgun olması (Şarden’in yazdığına göre gösteri yüksek düzeyde kaleme alınmış ve büyük bir etki bırakmıştır).

3.Gösteriyi hazırlayıp aktörün oyunlarını düzenleyen rejisörlerin olması (Şarden’e göre bu da yüksek bir düzeydeydi).

4.Müzisyenlerin profesyonellik düzeyi: a)Enstümantal müzik icracıları b)Mugannî yani hanendeler.

5.Dansçı grupların mevcudiyeti.

6.Orkestranın gerekliliği.

[313] Şarden’in Avrupa’da en iyi opera eserlerini izlemiş olmasından, yani operanın yüksek estetik zevki olduğu takdirde Doğu operasını hayretler içerisinde kaleme alması, yukarıdaki koşulların en yüksek biçimde ortaya çıkmasının kanıtıdır. Bu da esasen şunu göstermektedir ki, Doğu operasının sanatçı aktörlerin oyununa, icracılık sanatına dayanarak gösterinin profesyonel düzeyde olduğunu söyleyelim. Şüphesiz, Şarden’in belirttiği Doğu operası, Avrupa operası ile kıyaslanamaz. Burada her şeyden önce şunu belirtelim ki, Doğu operasının müzikal biçimini muğam sanatı, mahnı ve danslar teşkil etmiştir. Hanendelerin müzik numaralarını gazeller temelinde icra etmesi

gerçeği bu müzik âhenklerinin muğamlardan ibaret olduğunu doğrulamaktadır. Bu gösterilerin ilk Azerbaycan muğam operaları olduğu şüphesizdir. Dâhi bestekârimız Üzeyir Hacıbeyov’un 1908 yılında yazdığı *Leyla ve Mecnun* operasının meydana gelmesi için Azerbaycan’da gözle görünür şekilde büyük bir gelenek ve gerekli olan temel varmış. Müzik tarihçilerimiz Azerbaycan’ın ilk profesyonel operaları hakkında yazarken, bu tarihî belgeye tam olarak dayanabilirler. Azerbaycan’da ilk opera eserinin meydana gelmesi için bu dönemde gerekli olan temelin var olduğunu aşağıdaki belge de doğrulamaktadır.

[314] XVII. yüzyılda (Azerbaycan’da-İ.R.) bir dizi eski müzik aleti geliştirilmişti. Azerbaycan’ın ustaları yeni çalgılar da oluşturdular. Âşık şiirinin gelişimi ile ilgili olarak saz, sadece köy ve şehirlerde değil, aynı zamanda hükümdarların saraylarında da çalınırdı. Hanende ve sazendeler eski muğamları geliştirmiş, onların biçimsel ve düşünsel içeriğini zenginleştirmişlerdir. Muğamlarla beraber halk müziğinin başka biçimleri de (şikeste, oyun havaları v.s.) gelişim göstermiştir” (2.04, s.308).

[315] Azerbaycan müzik sanatı, XVIII. yüzyılda yeni bir genişleme ve gelişim aşaması geçirdi. Yüzyılın başlarında Safevî Devleti’nin gitgide zayıflayarak düşüşe geçmesi, ülkede belirli ve sabit bir otoritenin olmasını engelliyordu. Bir taraftan İngiltere, Rusya ve Osmanlı Devleti’nin uyguladığı siyaset, diğer taraftan da ülke içinde güçlenen isyan hareketleri, Azerbaycan’ı parçalanma tehlikesiyle karşı karşıya bırakmıştı.

[316] 1736 yılında Nâdir Afşar Muğan’a gelir ve küçük yaşlı III.Şah Abbas’ın ölümünden yararlanarak, kendi taraftarlarının yardımıyla İran’da egemenliği ele alır. Nâdir Şah Afşar’ın seferleri sırasında tarihî belgelere göre korku, vehamet duyguları yaratmak, aynı zamanda dövüşçülerde dövüş ruhunu arttırmak için vurmali ve nefesli çalgılardan geniş olarak yararlanılırdı. Nâdir Şah zamanında Bakü’de tanınmış olan hanendelerden biri de Hileli (şimdiki Emircan-İ.R.) Mugmil idi. Mugmil, muğamları iyi bilmekle beraber hanendeliği orta düzeydeydi. Fakat Şûr ve Rehâvî destgâhlarını doğru olarak icra ederdi (1.16; 1.17).

[317] Nâdir Şah’ın saray müzisyeni olan tanbûrî Arutin’in Ermeni harflerine çevirdiği Türk müziği risalesinde verilmiş olan muğam destgâhlarının cetvelerine bakacak olursak bunların hepsinin Azerbaycan-Türk muğam okuluna ve geleneklerine

ait olduğu görülecektir. Günümüz Türk müziğinde mevcut olan makam adları, dolayısıyla makamların destgâh biçiminde icra edilmesi şunu göstermektedir ki, bu risalede verilmiş muğam destgâhlarının cetvelleri Azerbaycan-Türk müziği ile bağlantılıdır. Bizim kişisel arşivimizde olan XVIII.-XIX. yüzyıllara ait müzik risalelerindeki muğam adları ile tanbûrî Arutin'in takdim ettiği muğam destgâhlarını karşılaştırdığımızda her ikisinin aynı kökten yani Azerbaycan-Türk muğam gelenekleri temelinde olduğuna hiçbir şüphe kalmamaktadır. Böyle bir karşılaştırmayı XIX.yüzyıl Bakü, Karabağ, Güney Azerbaycan müzik meclislerinin muğam cetvelleriyle de karşılaştırabiliriz (Bkz. sonraki bölüme). Arutin'in 168 muğam (şûbe ve gûşeler de dâhil olmak üzere-İ.R.) adını verdiği bu kitabında bütün temel muğamlar Rast, Segâh, Dügâh v.s. yanlış olarak âvâze şeklinde verilmiştir. Çünkü XVII. yüzyılda artık muğam sanatı biçimlenmiş şekilde; yani 12 muğam, 24 şûbe, 48 gûşe ve 6 âvâze (bazı metinlerde âvâzların sayısı 9 olarak verilmiştir) temelinde sınıflandırılmaktaydı. Diğer taraftan de belirtmeliyiz ki; gerek el yazması metinler, gerekse de Tahmizyan, muğamların çoğunun adlarını doğru olarak vermemiştir. Bu nedenle aşağıdaki cetvelde, bu muğamların doğru yazılışlarını veriyoruz.

XVIII. yüzyıl muğam destgâhları cetveli

RAST	DÜĞÂH	SEGÂH
1.Rehâvî	1.Muhayyer	1.Hicâz
2.Pencgâh	2.Dügâh-ı Rûmî	2.Şehnâz
3.Nikrîz	3.Kara Dügâh	3.Uzzâl
4.Nihâvend-i sagîr	4.Sünbüle	4.Zîrgûle
5.Nihâvend	5.Pâyzen Kürdî	5.Hümâyûn
6.Mâhûr	6.Muhayyer Büselik	6.Sereng (Sârenc)
7.Rekb	7.Zîrefkend	7.Sûz-i dil
8.Nihâvend-i Sagîrek	8.Zemzeme (Zümzüme)	8.Şehnâz Büselik
9.Büzürg	9.Hisâr	9.Bahr-i Nâzik
10.Zâvil (Zabûl)	10.Kûçek	10.Muhâlifek-i Rûmî
11.Zîrefkend-i Rûmî	11.İsfahânek	11.Hüzzâm-ı Rûmî
12.Sâzkâr	12.Se bâ-i Muhâraşe	12.Mâye
13.Müberka-i Rûmî	13.Sipîhr	13.Karcıgar
14.Sâzkâr-ı Rûmî	14.Hisârek (3.318, s.84-85)	14.Geveşt
15.Hicâz-ı Büzürg		15.Segâh (3.318, s.85-87)
16.Nihâvend-i Rûmî		
17.Müberka		
18.Mâhûrek		

19.Rast (3.318, s.82-84)		

HÜSEYNİ	NEVÂ	EVC (Eserde Eviç olarak verilmiştir)
1.Tâhir (s.94 Kaba Tâhir yazmaktadır) (Baba Tâhir)	1.Acem	1.Gerdâniye
2.Bûselik	2.İsfahân	2.Bestenigâr
3.Hisâr Bûselik (Eski-İ.R.)	3.Nişâbûr	3.Muhâlif Irâk
4.Hisâr Bûselik	4.Nihâvend-i kebîr	4.Evc-Irâk
5.Sûznâk	5.Acem Kürdî	5.Evc
6.Sûrî	6.Müsteâr	6.Arazbâr
7.Vecd-i Hüseyinî	7.Acem Aşîrân	7.Rûy-i Irâk
8.Nevrûz-i Rûmî	8.Nişâbürek	8.Evc-Horasan
9.Horasan	9.Hüzzâm	9.Horasânek
10.Bûselik Aşîrân	10.Yegâh	10.Evc-Bûselik
11.Deşt-i Ercân	11.Nihâvendinek	11.Necd-i Horasânî
12.Şûrî	12.Beyâtî (Bayatı)	12.Dilkeş
13.Selmek	13.Nâzike-i Irâk	13.Dilkeş-xâverân
14.Hüseyinî-Kürdî	14.Uşşâk	14.Muhâlifek-i Irâk
15.Aşîrân Kürdî	15.Müsteâr-ı Rûmî	15.Gerdâniye Bûselik
16.Hüseyinî Kürdî	16.Nevrûz-ı Acem	16.Gerdâniye Kürdî
17.Aşîrânek	17.Mâye-Beyâtî (eski)	17.Râhatü'l-Ervâh-ı Nelidî (Rûhu'l-Ervâh-ı Nelidî)
18.Hüseyinî (3.318, s.89-91)	18.Mâye Beyâtî	18.Rûhu'l-Ervâh
	19.Arabân	19.Sultânî Irâk
	20.Hûzî	20.Rûhu'l-Ervâh-ı Bergâh
	21.Nühüft	21.Irâk (3.318, s.91-93)
	22.Nevâ (3.318, s.87-89)	

[318] XVIII. yüzyılın tanınmış söz üstadı Ebû Tâlibhan Tebrîzî'nin babası, Nâdir Şah Afşar zamanında Tebriz'i terk edip Hindistan'a yerleşen Azerbaycanlılardır. 1165 hicri, 1751 miladi yılında Hindistan'ın Löknehur şehrinde doğmuş olan Ebû Tâlibhan Tebrîzî *Hülâsatü'l-Efkâr* adında bir tezkire yazmış, bu tezkirede [...] nazım, nesir, inşâ, risale, aruz, kafiye, müzik, ahlak, tıp gibi konular hakkında bilgiler vermiştir.

[319] XVIII. yüzyıl Azerbaycan müzik medeniyeti hakkında bilgiler veren çok sayıda müzik risalesi vardır ki, bu risalelerin incelenip açıklanması özel bir konudur. Bu konu hakkındaki ayrıntılı bilgiyi Azerbaycan Müzik Tarihi adlı eserimizde vereceğiz.

[320] XVIII. yüzyıl Azerbaycan muğam sanatı hakkındaki düşüncelerimizi toparlayacak olursak şunu diyebiliriz ki, hanendeler eski muğamlarla birlikte bu muğamlardaki yeni tarzları da meydana getirmişlerdir. Bizde olan 1798-1799 yılına tarihlenmiş el yazmasında devirler hâlinde gösterilen muğamlar iki şekilde verilmiştir. Üst devirde (dairede) muğamların dizi sistemi, iç kısımdaki devirde (dairede) ise hanendenin çıkarmış olduğu seslerle birlikte, Onlar'ın sıkça kullandığı “Uy”, “Ha”, “Han” sözleri de verilmiştir. Bu da şunu göstermektedir ki, artık XVIII. yüzyılda muğamların açıklanması, önceki yüzyıllardan farklı olarak destgâh adı altında yapılmıştır. Muğam sanatının bu dönemde, müzik medeniyetinin gelişmesini sağlayan esas öncü kuvvet olduğu şüphesizdir. Destgâh tarzının yeni bir genişlik kazanmasıyla ilgili olarak tasniflerin, enstrümantal müzik örneklerinin (reng, diringe, derâmed v.s.) yeni çeşitlerinin meydana getirmiş olduğu gözlemlenmektedir. Bu tarzların geliştirilmiş olduğu; özellikle XVIII. yüzyılın ikinci yarısından yani Azerbaycan'ın Bakü, Şirvan, Kuba, Karabağ, Nahçıvan, Şeki gibi hanlıklara ayrılmasından sonra daha belirgin olarak görülmüştür. Hanlık, sultanlık ve meliklik gibi idari birimlere bölünen Azerbaycan coğrafyasında o kadar çok müzisyen grup oluşmuştur ki, bu müzisyenler derebeylerinin malikânelerinde ve han saraylarında geniş olarak faaliyet göstermeye başlamışlardır. Çeşitli müzisyen gruplarının ortaya çıkması; geniş ve çeşitli bir repertuarın, zengin ve çeşitli tasniflerin; reng, diringe, derâmed, pîşderâmedlerin, raks havalarının meydana getirilmesine zemin hazırlamıştır. Bu yıllarda âşık müziği de gelişmiş ve derebeylerinin meclislerinde kendisine yer bulmuştur. Azerbaycan muğam sanatının gelişimi, hanlıklar zamanında daha fazla kendisini gösterdiği için XIX. yüzyılın muğam sanatını ayrı ayrı vilayetlerin müzik meclislerini belirterek vereceğiz.

XIX. YÜZYILIN SONUYLA XX. YÜZYILIN BAŞLARINDA AZERBAIJAN'DA MÜZİK MECLİSLERİ

[321] XIX. yüzyıl, Çarlık Rusyası'nın sömürgecilik faaliyetlerine rağmen Rus köylülerinin Azerbaycan'a göç ettirilmesi, üretim ve yaşam alanlarında önemli olan bazı ilerlemeleri sağlamıştır. Rus işçilerin göç etmesi sonucunda Azerbaycan'da, Avrupa ve Rus medeniyeti de yayılmaya başlamıştır.

[322] XIX. yüzyılın son çeyreğinde artık Azerbaycan ekonomisinde belirginleşen kapitalizm, yalnızca Rusya'da değil aynı zamanda uluslar arası çerçevede etkisini

göstermekteydi. Bu yıllarda Fransız, İsveçli, Alman ve İngiliz sermayesi Bakü petrol sanayisine bütün gücüyle nüfuz etmekteydi. 1879 yılında Nobel kardeşler Bakü'de kurduğu Nobel Kardeşler Birliği adlı ticaret şirketi, ayrıca 1880 yılında Fransız sermayesi petrol sanayimize nüfuz ettiren Parisli banker Rotschild, yabancı sermaye akışını güçlendirerek Bakü'yü kısa bir sürede dünyanın en büyük petrol sanayisi şehirlerinden birine dönüştürmüştür. Bundan dolayı da Bakü'nün medeniyet ve iktisat açısından gelişmesi için gerekli koşullar oluşmuştur. Bu bölgeye artan ilgi ve bunun sonucunda meydana gelen insan göçü sayesinde Bakü, büyük merkezlerden biri hâline gelmiştir. Bakü'nün ekonomik yükselişi, bu şehirdeki medeni hayatın canlanmasına olumlu bir katkıda bulunmuştur.

[323] XIX. yüzyılın ikinci yarısı Azerbaycan'da, aynı zamanda Rusya'da ve diğer Güney Kafkasya cumhuriyetlerinde bir canlanma dönemi idi. Rusya'da XIX. yüzyılın 60'lı yıllarında çok sayıda müzik okulu ve müzik merkezi kurulmuştur (3.295, s.10). Bu yıllarda büyük ün kazanmış olan RMC (Rus Müzik Cemiyeti) ve ünlü Rus bestecisi Balakirev'in rehberliğinde kurulmuş *Güçlü Grup*, yalnızca Rusya'nın medeniyet hayatına değil, aynı zamanda başka milletlerin de müzik hayatına olumlu bir etki de bulunmuştur. Bu yıllarda Bakü'de de RMC'nin bir şubesi açılmıştır (2.36, s.10).

[324] 1889 yılında Tiflis müzik okulunu bitiren A. A. Yermolayeva'nın Bakü'de ilk müzik okulunu kurması, medeniyet hayatımız açısından önemli bir olay olmuştur. Bakü'de bundan böyle piyano, keman, viyolonsel çalmak ve vokal sanatını öğrenmek için geniş, çok yönlü imkânlar meydana gelmiştir ki, bu durum, klasik müzik sevenler derneğinin kurulmasını sağlamıştır (3.197). Daha sonra, 1901 yılından itibaren Azerbaycan'da Rus müzik cemiyeti yerli şubesinin nezdinde müzik sınıflarının bütün çeşitlerinin ülkemizde popüler hâle gelmesini, aynı zamanda klasik Rus ve Avrupa müziğinin medeni hayatımıza geniş olarak nüfuz etmesini sağlamıştır (3.249).

[325] Azerbaycan'da müzik medeniyeti yalnızca klasik Rus ve Avrupa müziğinin gelişimiyle sınırlı değildi, aynı zamanda halk müziği, âşık sanatı ve klasik muğam sanatının gelişiminde de kendisini göstermiştir. Azerbaycan'da klasik Rus ve Avrupa müziğinin böyle esaslı bir surette gelişmesinden başka, Azerbaycan halk müziğini geliştiren gelenek ve görenekler ile birlikte birçok ilerici şahıs gelip geçmiştir.

[326] XIX. yüzyılda Azerbaycan müziğinin gelişimi iki doğrultuda olmuştur. Bunlardan birisi halkın hayatıyla ilgili olan ve sanatkar âşıklar tarafından yaşatılan âşık sanatı, diğeri ise hanende ve sazandelerin temsil ettiği yüksek sanattır. Bunlardan her birinin kendine özgü enstrümantal müzik toplulukları, repertuarları ve estetik icracılık hususiyetleri vardı.

[327] Kendine özgü biçimleri, tarzları ve estetik ifade usûlleri bakımından çok çeşitli olan Azerbaycan halk müziği, halkın üstün zevkini meydana getirme hususunda önemli bir rol oynamıştır.

[328] Halk mahnı besteciliğinin esas konusunu iş, tören, lirik, kahramanlık, mizah, satirik ve diğer motifler teşkil etmekteydi. Bütün bu müzik eserlerinin biçimlerinde halkın sevinç ve kederi ifade edilmekteydi. Lirik mahnıların bazı örnekleri, örneğin “Qaladan qalaya mən gördüm onu”, “Gül Başmaq” gibi mahnılar, “Sandıq” ve diğerleri zamanımıza kadar gelmiştir. Azerbaycan halk mahnı fantaziyasının bütün bu incileri, kendi zarif motifleri ve melodi çizgilerinin güzelliği ile dikkatimizi çekmektedir. Bu dönemin mahnılarından düğün mahnıları grubu, dolayısıyla de Bayatı, Şikeste, Ağıt gibi geniş olarak yayılmış benzer mahnılar çok zengin idi (2.03, s.75).

[329] Azerbaycan raks melodileri içerisinde kendine özgü milli özellikleriyle ayırt edilen, aynı zamanda en çok yayılmış olan oynak ritmli Süzme, Terekeme, Yallı ve diğer danslarla birlikte çok süratli Kazağı, Çengî, Lezginka dansları dikkatimizi çekmektedir.

[330] Doğrudan doğruya köylülere ait olan, onların çalışmaları, işleriyle ilgili olarak oluşturulan Azerbaycan müzik folkloru daha zengin ve çeşitliydi. O dönemde nota yazısının olmamasına rağmen Azerbaycan folklorunun vokal-enstrümantal serveti günümüze kadar gelebilmiştir.

[331] Köy hayatının ekincilik, arıcılık, ipekçilik ve diğer uğraşları hakkında bestelenen mahnı sayısı az değildir. Çocukları eğlendirmek için beşik mahnıları; güneş çağırmak, kızların falına bakmak münasebetiyle icra olunan mahnılar, yas mahnıları v.s. de geniş bir biçimde yayılmıştı.

[332] Birçok kaza ve özellikle halk içerisinde rakedip oynamak sayesinde eşlik edilen geleneksel âşık sanatı, büyük bir ün kazanmıştı. O dönemin görkemli

âşıklarından Göyçeli Elesger çok sayıda mahnı (Gehremânî, Kürdî, Mısırî, Göyçegülü, Şerili, Keremî, Geraylı v.s.) destanlar okur ve ustalıkla sanatını geliştirdi.

[333] Azerbaycan'da hayvancılığı vasıflandırmak üzerinde kurulmuş mahnıları icra eden halk âşıkları da vardı. Bu mahnılarda merkezi yeri, sürüyü koruyan çoban tutmaktaydı.

[334] Bu dönemde âşıklardan Abbaskulu, Necefkulu, Molla Cuma, Elesger ve daha birçoğu Azerbaycan'da ve başka yerlerde geniş olarak ün kazanmıştır (2.03, s.123-127-138).

[335] Âşık icracılığının en sevimli biçimlerinden biri de iki ve bazen daha çok âşığın şiir ve müzikte birbirleriyle yarışması demek olan deyişme (atışma) idi. Önceleri olduğu gibi yine de âşık toplulukları büyük bir üne sahip oldukları için köy ve kasabalarda (hanende toplulukları meydana gelene kadar) bunların rakipleri olmamıştı. Gerçek bir sanatçı olan âşık, hem şair (söz üstadı), nakilci mugannî, aynı zamanda da dansçı ve sazende görevini üstlenmekteydi. Âşıkların repertuarı zengin ve çeşitliydi. Bu repertuara *Koroğlu* (Köroğlu), *Koroğlu'nun Ovşarısı*, *Gözelleme*, *Karacı*, *Dübeyt*, *Muhammes*, *Kahramânî*, *Beş Sarı Tel*, *Orta Sarı Tel*, *Bayramı* ve çok sayıda başka âşık havaları dâhil olmuştur. Azerbaycan'da demokratik düşüncenin gelişmesi ve yayılması şehir müzik hayatına ve ruhuna daha yakın olan hanende bestekârlığına da etkisini göstermekteydi.

[336] Ekim devriminden önce Azerbaycan'da sazende ve hanendelerin sanatı yüksek derecede gelişmişti. İçerisinde tar, kemençe, bazen de goşa nağara çalan sazende toplulukları bu dönem için karakteristik idi. Onlar basit ve birleşik muğam destgâhlarını, zerb muğamları v.s. eserleri büyük bir ustalıkla icra etmekteydiler. Düğünlerde, halk eğlence ve bayramlarında, özel konaklarda sahneye çıkan bu topluluklar, enstrümantal ve vokal numaraları sırasını oluşturan destgâhlar icra ediyorlardı. Muğam destgâhlarının sayısının arttığı ve bu destgâhların içerik olarak zenginleştiği gözlemlenmekteydi. Segâh, Rast, Mâhûr muğam destgâhlarının farklı varyantları oluşmaktaydı. Önceleri şehirlerde, sonraları ise köylerde de çabucak ün kazanan hanende toplulukları, zamanla kendi kapsama alanlarını daha da genişletmeyi başarmışlardır.

[337] XX. yüzyıla kadar nota yazılarının müzik eserlerimiz ve müzikal yaratıcılığımızda kullanılmamasından dolayı, halk müziğimiz şifahi yönden gelişimini sürdürmüştür. Düğünlere ve halk şenliklerine katılan âşıklar; kendi sanatlarını yaşatmakla birlikte, XX. yüzyılın ikinci yarısında Bakü, Şamahı, Şuşa gibi büyük medeni merkezlerde bazı kişiler tarafından kurulan müzik meclisleri sayesinde halk müziğini, bu müziğin en güzel örneklerini, klasik muğamları muhafaza edip bu muğamları geliştirmekte çok büyük etki sahibi olmuşlardır.

[338] XX. yüzyılda Güney Azerbaycan'da şahlık idaresinin koyduğu belirli sınırlamalara rağmen, müziğin gelişimi meclislerde, saraylarda ve kısmen de törenlerde sağlanmıştı. Bu konuda, Batılı gezginlerin İran'a yaptıkları geziler hakkındaki yazılarda ayrıntılı bilgiler verilmiştir. Güney Azerbaycan'ın müzik hayatı hakkında sonraki bölümlere bakınız.

[339] Azerbaycan'ın müzik hayatının gelişmesinde Karabağ, Şuşa, Şamahı, Bakü ve Güney Azerbaycan müzik meclislerinin büyük rolü olmuştur. İlginç olan nokta şurasıdır ki, adları zikredilen müzik meclislerinin her biri, müzikal yaratıcılığın belirli bir şubesini daha da geliştirerek müzik tarihimizde önemli izler bırakmış; ferdi hususiyetler ve spesifik ekoller, gelenekler, kısacası yeri doldurulamayacak derin izler bırakmışlardır.

1. ŞUŞA-KARABAĞ MÜZİK MECLİSLERİ

[340] XIX. yüzyılda Yukarı Karabağ'ın gözü sayılan Şuşa'da ve diğer büyük medeniyet merkezlerinde kurulan çeşitli meclisler ve müzik okulları; ya din görevlilerinin yönetiminde faaliyet gösterirdi ya da çeşitli adlar altında amaçlarını hayata geçirirlerdi.

[341] XIX. yüzyılın ikinci yarısında Şuşa'da Harratkulu'nun ve Molla İbrahim'in kurduğu ilk müzik okulu geniş olarak faaliyet göstermekteydi. Harratkulu güzel bis sese ve güçlü bir müzikal hafızaya sahip olmakla birlikte; aynı zamanda ezan, münacat, mersiye, Kur'an'daki sureler, ayetler ile Kerbelâ'yı anma törenlerinde okunan âvâzâtın duygusal etkisini de çok iyi hissederdi. Harratkulu, dinî ayinlerde okunan bu âvâzâtın, okunduğu mekânla bağlantılı olarak hangi ses yüksekliğinde (tonalite) ve hangi makam esasında okunması gerektiğini, amaca daha uygun olduğunu doğru bir şekilde

açıklayabilirdi. Örneğin, ezan ve münacat, geniş halk kitlesine duyurulmak amacıyla mutlaka yüksek bir sesle, karar perdesi tiz olan muğamlar ve bu muğamların şûbe ve âvâzları temelinde okunurdu. Meclislerde ise sûrelerin, ayetlerin tiz perdelerde okunmasına gerek yoktur. Dinî ayinlerde, hükümlerde bu muğamların düzgün bir şekilde bölünerek icra olunması ve bunların vereceği etkinin belirginleştirilmesi bu okulun temel görevlerindendi. Bu konuda F. Şuşinski'nin *Azerbaycan'da Müzik Meclisleri* (2.76) başlığı altında basılan makalesinde var olan birçok yanlış düşünceyi hiç bir şekilde kabul edemeyiz. Şuşinski'nin, Şuşa'daki ilk müzik okulu hakkında söylemiş olduğu “Kerbelâ ayinlerindeki icracılığın hanendelik sanatının gelişmesine belli başlı etkileri olmuştur” (2.76, s.149) sözlerini doğru bulmak mümkün değildir. Çünkü bildiğimiz gibi, Kerbelâ'yı anma törenlerinde oynanan rollerin büyük çoğunluğunu dindarlar icra etmişlerdir. Aynı zamanda bu gösterilere çoğu zaman İran'dan bu tören için hazırlanan aktörler, dervişler ve bazen de halk aktörleri davet edilirdi (2.03, s.102-103; 115). Bununla birlikte Kerbelâ törenlerini hazırlayan yönetmenler, gösterinin daha da etkili olması için ruhani liderlerin izniyle bu törenlere sesi güzel olan bazı hanendeleri de çağırırlardı (2.51, s.8). Görüldüğü üzere hanendelerin Kerbelâ törenlerine değil, tam tersine yönetmenlerin, gösterileri hazırlayanların hanendelere ihtiyaçları olmuştur. Çeşitli aksanları, duygusal etkileri kullanarak muğam şûbeleri ve muğamlardaki ses uyumları temelinde okunan âvâzât aracılığıyla dinleyicide fanatizmin ifrat düşüncesinden doğan keder, gam, acılı hayat, facialar ve diğer duyguları aşılama mümkün. Bu nedenle, din görevlileri halkın daha ince olan duygularını depreştirmek için bazı hanendelerden ve sesi güzel olan çok sayıda insandan yararlanırlardı. F. Şuşinski'nin makalenin ileriki satırlarında iddia ettiği gibi, Kasım töreni verildiğinde meclis Beyâtî-Şiraz ile başlamışsa, törene katılanların hepsi Beyâtî-Şiraz muğamını bilmek durumundaydılar. Bir kişi okuduğu eseri belirli bir yerde keserse, başka bir kişi esere devam ederdi. Böylece, bir destgâh, birkaç kişi tarafından mükemmel bir şekilde ira edilirdi. Örneğin, eğer meclis, Segâh-Zâvil ile başlamışsa, ikinci hanende Mânend-i Muhalif ile başlar, üçüncü hanende Hisâr, dördüncü ise Zâvil okurdu. Eğer meclis Şûr ile başlamışsa, ikinci hanende Şûr Şehnâz'da okuduktan sonra Dügâh'a geçer, üçüncü hanende Beyâtî-Türk, dördüncü Şikeste-i Fars, beşinci hanende Aşîrân, Hicâz ya da Sârenc okurdu. Görüldüğü üzere Şûr destgâhı'nın tamamı, Kerbelâ törenine katılanlar tarafından okunurdu. Konu açıkça

anlaşılmıştır ki, bu tür muğam destgâhlarının okunma kurallarının hanendeler tarafından benimsenilmesi Onlar'ı klasik Doğu muğamları ile daha yakından tanıştırmış ve sonuç olarak Onlar bazı destgâhları okumada üstad sanatçılar olmuşlardır. Daha sonraları hanendeler bu destgâhları düğün törenlerinde okumuşturlar (2.76, s.149). Bu tür düşünceler gerçekte kesinlikle uyuşmamaktadır. Halkın incileri olan klasik muğam örnekleri, güzel icracılık sanatımızı idealist eğilimlerle ilişkilendirerek bunları dinî geleneklerle birleştirmek ve bu geleneklerin halk bestekârlığımızın çeşitli alanlarına olumlu etkisi olduğundan söz etmek kesinlikle doğru değildir.

[342] Bildiğimiz üzere, Kerbelâ törenleri öyle dinî-mistik gösterilerdi ki, bu törenler geniş halk kitlesine, şehrin yoksul insanlarına, köylülere daima itaat etme duygusunu aşılamaktaydı. Bu törenlerde canlandırılan çeşitli olaylar ancak bir amaca; geniş halk kitlesini daima dinî gizemlerin, cehaletin güçlü etkisi altına, korku içine salmayı sağlardı. Tarihten bilindiği üzere, Kerbelâ'yı anma törenlerinin meydana gelmesi için ana bir konunun yani Kerbelâ çölünde meydana gelen katliam temasının işlenmesi gerekmektedir. VII. yüzyıldan başlayarak Şiiler İslam yolunda, Hz. Ali uğrunda şehit olmayı kutsal sayarak Hz. Hüseyin'e ve O'nun taraftarlarına ağıt yakarak yas tutmuşlardır (3.217, s.19; 3.243, s.56-58; 3.85, s.292-308).

[343] Muharrem ayında yapılan gösteriler arasında *Peygamber'in Katli, Esirlerin Kerbelâ'ya Gelmesi, Kabirleri Ziyaret, Ali'nin Katli, Medine'ye Geliş, İmam Hüseyin'in Şehit Olması, Hazret-i Abbas'ın Şehit Olması, Kerbelâ Musibeti* ve diğer birçok temanın adından bahsetmek mümkündür (2.03, s.94). Şuşa'da Kerbelâ'yı anma törenlerinin nasıl yapıldığını Rus ressam V. Verşakin'in resminde de görmek mümkündür (3.17, s.195-196). Bu resimde Kerbelâ törenlerine bütün şehirli halkın ve komşu köylerin ahalisinin gelip gösteriyi izleyebilmesi için, gösterinin şehir duvarlarının dışında, dağ eteklerinde düzenlendiği gösterilmiştir. Gerek İran'da gerekse de Şuşa'da, Şamahı'da ve Bakü'de yapılan Kerbelâ törenlerine geniş bir katılım sağlanmıştır. Din görevlilerinin bu gösterilerde asıl amacı, çeşitli tarihî bölümlerle kutsallaştırılmış dinî kahramanların bahtsızlığını, çekilen azabı, felaketi göstermekle Onlar'ın İslam yolunda şehit oldukları gerçeğini geniş halk kitlesine yaymak, gerektiğinde ise bu dine inanan insanların da bu yolda şehit olma düşüncesini benimsemesini sağlamak olmuştur.

[344] Geniş meydanlarda düzenlenen Kerbelâ törenlerinde sahnelerin daha da inandırıcı olması için icracıların büyük maharetinden de yararlanılırdı. “Onlar ayrıca büyük bir izdihamı hatırlatırlardı. Burada çalgıcılar, Hüseyin’in asker bölüğü, Yezid’in askeri, esirler, icracılar, deve katarı, ravzahanlar, zincirle ve elle göğüslerine ve başlarına vuranlar, korolar hepsi tek bir kompozisyon içerisinde birleştirilirdi” (2.03, s.94).

[345] Sunduğumuz gerçekliklerden şu düşünceye ulaşmak mümkündür ki, gösteri her ne kadar Beyâtî-Şiraz ile başlamışsa da bütün cemaatin Beyâtî-Şiraz’ı bilmesi mümkün değildir. Aynı zamanda sahneye konulmuş olan Kerbelâ törenlerinde farklı karakterli, zıtlıklar içeren canlandırmaların bir muğam destgâhı üstünde okunması da mümkün değildir. Bildiğimiz üzere, çeşitli ses dizilerine dayanan Beyâtî-Şiraz, Segâh Zâvil muğamları, bizim üzerimizde farklı duygusal etkilerde bulunmaktadır, bununla birlikte klasik muğamlarımız hiçbir zaman geniş halk kitlesine dinî düşünceleri aşılayamamıştır. Bu nedenle de muğam destgâhlarımızı dinî geleneklerle, Kerbelâ törenleriyle ilişkilendirmek kesinlikle doğru değildir. Kerbelâ törenlerine katılmış olan yaşlı insanlar da bunu doğrulayabilirler. Ağıtlar, mersiyeler için yazılmış özel şiirlerin bu veya diğer muğam ses uyumları, muğam şûbelerinin elementleri temelinde okunmuş olması mümkündür. Bu, böyle de olmalıdır. Çünkü gösterilere katılan icracılar, her şeyden önce kendi ana dilinin âhengine uygun olan melodik cümlelerden, terânelerden yararlanmaktadırlar. İran’da Kerbelâ törenlerinde Deştî, Ebû Atâ, Hicâz, Nevâ muğamlarından geniş olarak yararlanılmakla birlikte, Azerbaycan’da Segâh, Şûr, Şüşter, Dügâh gibi muğamlar kullanılmıştır. Fakat bu, Kerbelâ gösterilerinde muğamların destgâh şeklinde okunduğunu göstermez. Kerbelâ törenlerinde muğam destgâhlarını okuma kurallarının hanendeler tarafından belirlenmesinin, hanendelere klasik Doğu muğamlarını daha yakından tanıma fırsatını verdiği ve sonuç olarak Onlar’ın bazı destgâhları okumada ustalaştıkları şeklindeki düşünceyi kabul etmek hiçbir şekilde doğru değildir. Daha sonraları hanendeler bu destgâhları düğünlerde okumuşlardır. Önce şunu belirtelim ki, düğün meclisi ne yas meclisidir ne de Kerbelâ törenidir, orada dinî-mistik kahramanları vassfeden müzik seslendirilmez. Bununla birlikte aynı muğam destgâhının ve aynı icra tarzının ağıt ve mersiyelerle halkı ağlatıp, düğünlerde ise halkı eğlendirmesi de mümkün değildir. Kaldı ki, klasik Doğu muğamlarını yaşatan halktır, dinî gelenekler değil. Muğamlar her zaman saraylarda,

büyük ziyafet meclislerinde, halk şenliklerinde halk sanatkârları tarafından uygulanarak yaşatılmıştır. Üstad sanatçılar meclisine gelince, yılda bir kez düzenlenen Kerbelâ törenlerinde okunan muğam destgâhları sayesinde çok sayıda sanatçı yavaş yavaş, yıllar geçtikçe emeklerinin karşılıklarını alarak ustalaşmışlardır. Genellikle halk bestekârlığını, muğamları, hanendelik sanatımızı dinî geleneklere bağlayarak, bu değerlerimize insanlarda itaatkâr duygular aşılayan mistik bakış açısından yaklaşmak kesinlikle doğru değildir.

[346] Haratkulu'nun ve Molla İbrahim'in Şuşa'da kurdukları ilk müzik okulu dinî amaçlara hizmet etmekle birlikte, göstermiş olduğu faaliyet sonucunda bazı icracıların, hanendelerin yetişmesinde olumlu katkılarda bulunmuştur. Bu etki de her şeyden önce icracılara müzik aletlerinin tutulması, çalgı tekniklerinin elde edilmesi ve bunun gibi diğer bazı olumlu bilgilerin kazandırılmasında kendisini göstermiştir.

[347] XIX. yüzyılın 80'li yıllarında Şuşa'da K r Halife adında bir ki şinin de müzik okulu vardı. Bu okulun küçük yaştaki çocuklara muğam sanatını, tar ve kemençe çalmayı   retmekle birlikte Şuşa'nın medeniyet hayatının süslenmesinde de olumlu etkileri olmuştur. Bu okul, az sayıda tar ve kemençe çalan icracı yeti tirmi tir. K r Halife'nin ölümünden sonra bu okul faaliyetlerine son vermiştir.

[348] XIX. yüzyılın ikinci yarısında Şuşa'nın medeniyet hayatının süslenmesinde Mir Muhsin Nevvab'ın ünlü hanede Hacı H s  ile birlikte kurduğu müzik meclisinin çok büyük önemi olmuştur. Mir Muhsin Nevvab, döneminin ünlü bir düşünür ve ressamı olmakla birlikte edebiyat ve müziğe daha çok önem vermiş, müzik meclisinden başka *Meclis-i Fer m    n* adlı edebiyat ve şiir meclisine de aktif olarak katılmıştır. Şuşa, hanendelik sanatının be iği olarak kabul edildiği için dönemin çok sayıda ilerici aydını ve edebiyatçısı da müzik meclislerine katılır; hanendelerin okudukları gazellerin  hengine, şiirin telaffuzuna ve müzikle şiirin birlikteliğine özellikle dikkat çekmişlerdir. Bu us l çerçevesinde düzenlenen müzik meclislerinde hanendeler kendi sanatlarında daha fazla sorumluluk sahibi olur ve daima  alı ırlardı.

[349] Şuşa müzik meclislerinde hangi muğamların, destg hların çalındığı konusu, bilimsel olarak ve icracılık sanatı açısından ilgi çekici olduğu için bu konuda özel bir açıklamada bulunuyoruz. Şuşa müzik meclisleri hakkında Efrasiyab Bedelbeyli ve T. Ceniz de çeşitli makaleler yazmışlardır. Onlar'ın takdim ettikleri Rast destg hının

redifine ek olarak XIX. yüzyılda Şuşa’da icra edilen bütün muğamları, destgâhları, şûbe ve gûşeleri, âvâzları göstermekle birlikte Mir Muhsin Nevvab’ın katılımıyla toplanan müzik meclisleri hakkındaki incelemeyi de veriyoruz.

Şuşa müzik meclislerinde icra edilen Rast destgâhı

T.Cenizâde ve E.Bedelbeyli’nin verdiği sıralama	Mir Muhsin Nevvâb’ın “Vuzûhu’l-Erkam” adlı eserinde Rast destgâhı	Z.Seferova’nın M.M.Nevvâb’a dayanarak verdiği cetvel
1.Rast	1.Rast	1.Rast
2.Pencgâh	2.Pencgâh	2.Pencgâh
3.Vilâyetî	3.Vilâyetî	3.Vilâyetî
4.Zemîn-Hârâ	4.Mansûriye	4.Mansûriye
5.Râk-ı Hindî	5.Azerbaycan	5.Râk-ı Hindî
6.Azerbaycan	6.İrâk (Arâk)	6.Azerbaycan
7.Arâk (İrâk)	7.Beyâtî-Türk	7.İrâk
8.Beyâtî-Türk	8.Beyâtî-Kacar	8.Beyâtî-Türk
9.Beyâtî-Kacar	9.Mâverâü’n-nehr	9.Beyâtî-Kacar
10.Mâverâü’n-nehr	10.Bâl-i Kebûter	10.Mâverâü’n-nehr
11.Bâl-i Kebûter	11.Hicâz	11.Şehnâz
12.Hicâz	12.Aşîrân	12.Aşîrân
13.Şehnâz	13.Zeng-i Şütür	13.Zeng-i Şütür
14.Aşîrân	14.Kerkük	14.Kerkük
15.Zeng-i Şütür		
16.Kerkük		
17.Rast		

[350] Şuşa müzik meclislerine önderlik eden Mir Muhsin Nevvab ve tanınmış hanende Hacı Hüsû, Şuşa’da icra edilen muğamları aşağıdaki şekilde sıralamışlardır:

[351] Rast, Pencgâh, Vilâyetî, Mansûriyye, Nevruz, Hârâ, Râk-ı Hindî, Irak, Azerbaycan, Hicâz, Mâverâünnehr, Nevruz-ı Arab, Nevruz-ı Acem, İsfahânek, Fiilî, Beyâtî-Şiraz, Ebûlçep, Hacı Yûnî, Sâznek, Şüşter, Mesnevî-yi Hafif, Mesnevî-yi Sakîl, Çekânî, Şûr-i Şehnâz, Aşîrân, Zeng-i Şütür, Kerkük, Zemîn Hârâ, Semâ-i Şems, Beyâtî-Türk, Beyâtî Kürd, Bâl-i Kebûter, Aşîrân Dilkeş, Çahârgâh, Segâh, Zâvil, Dügâh, Hodî, Sûznâk, Muhâlif, Mağlûb, Hisâr, Lûrî (Lor halkı-İ.R.), Rehâvî, Hümâyûn, Terkîb, Uzzâl, Bağdâdî, Efşârî, Nevâ, Nişâbûr, Derâmed-Şehnâz, Bûselik, Hüseynî, Herâtî,

Kâbilî, Selmek, Harezmi, Uşşâk, Mûye [Mâye], Leylâ Mecnûn, Nâle-i Zenbûr, Destî, Zarf-ı Beyât, İbrâhimî, Şâh Hetâî, Zengûle, Zengûle-i Mûterâdifî, Fîrûz, Nikrîz, Mesîhî,

Osmânî, Dağıstânî, Keremî, Şikeste-i Şîrvân, Karabağî, Koroğlu, Sedâ-i Nâkusî, Sebz der Sebz (5.05, s.10-11).³²

[352] Mir Muhsin Nevvab'ın gerek Vuzûhu'l-Erkam'da, gerekse diğer eserlerinde müzik terimleri, şûbeler, gûşeler, âvâzlar ve Evc-i Hafîfi'nin (ses yüksekliği-İ.R.) gösterildiği ilgi çekici bir cetvel de vardır ki, bu cetvelde verilen çok sayıda şûbe ve gûşenin adı yukarıdaki tabloda kaydolunmamıştır. Bu cetveli, müzik bilim dünyası için ilgi çekici olacağını düşünerek kitabımıza aynen dâhil ediyoruz (bkz. cetvele).

[353] Mir Muhsin Nevvab, Şuşa'da genellikle destgâh şeklinde icra edilen muğamlardan Rast, Mâhûr, Şehnâz, Rehâvî, Çahârgâh ve Nevâ'dan bahsetmiş ve bunların aşağıdaki rediflerini vermiştir (Rast destgâhı için önceki sayfalara bakınız).

Mâhûr Destgâhı: 1.Mâhûr, 2.Kâbil, 3.Dilkeş, 4.Dügâh, 5.Şûr, 6.Semâ (Semâî), 7.Hârâ, 8.Şehnâz, 9.Hacı Yûnî, 10.Sâzneke, 11.Şüşterî, 12.Mesnevî, 13.Sûzgüdâz, 14.Arak (Irak), 15.Beyâtî Kacar.

Şehnâz Destgâhı: 1.Derâmed, 2.Şehnâz, 3.Uşşâk, 4.Deştî, 5.Selmek, 6.Mûye, 7.Leylâ Mecnûn, 8.Ebûlcep, 9.Şâh Hetâî, 10.Azerbaycan, 11.Arak (Irak), 12.Hicâz.

³² Mir Muhsin Nevvab'ın Vuzûhu'l-Erkam adlı eseri 1883 yılında Şuşa'da yazılmıştır. B-237/2359 numaralı elyazmalar enstitüsü, s.14. Aynı zamanda M. M. Nevvab'ın *Der Beyân-ı Mücme'l-Azz* adlı bilimsel müzik eseri de 1883 yılında Şuşa'da yazılmıştır. B-5235/26479 IV. Numaralı elyazmalar enstitüsü, s.64-65.

Kayıt: Zemfira Seferova (3.303, s.125) kaydetmektedir ki, M. M. Nevvab'ın Vuzûhu'l-Erkam adlı eserinde verilen yazılı bilgilerin tercümesi olunur.

Şunu belirtelim ki, ya tercümede ya da O'nun yararlandığı nüshada çok sayıda hata ve uyumsuzluklar mevcuttur. Karşılaştırma için verilen kaynakçaya bakınız. Buna göre de XIX. yüzyılda Şuşa'da icra edilen bütün muğamları ve destgâhları kitabımıza dâhil ediyoruz. Karabağ müzik meclisleriyle ilgili bazı arşiv belgelerini bizlere sunan Şemsiyye Balabey kızı Gülmemmedova'ya teşekkür ederiz.

M.M.Nevvâb'ın eserinde müzik terimleri: Şûbeler, gûşeler, âvâzeler, evc hafifler

Muğamlar	Evc Hafif	Şûbeler	Evc Hafif	Şûbeler	Evc Hafif	Gûşeler	Evc Hafif	Gûşeler	Evc Hafif	Gûşeler	Evc Hafif	Gûşeler	Evc Hafif	Âvâzeler	Âvâzeler
1.Rast	C	Müberka	C	Pencgâh	C	Mestâne		Tahtgâh	Z	Nevâ		Abd		Gerdâniye	Bâl-i Kebûter
2.Uşşâk	Z	Zâvil	C Z	Nağme	Z	Şehr		Kasr	Z	İşretgâh		Râz		Nevrûz	Bahtiyâr
3.Bûselik	C	Sabâ		Aşîrân		Zemzeme		Evc		Zîr		Hüzzâm		Mansûrî	Fevk Ezâihâ
4.Hüseynî	Z	Muhayyer		Dügâh		Herâtî		İkbâl		Hâl		Nâzik		Şûr	
5.İsfahânek		Nişâbûr		Nikrîz		Nihâvend		Tof		Hasr		Küşâd		Şehnâz	
6.Zengûle		Uzzâl		Çârgâh		Çekâvek		Hüzzâm		Ma'rûf		Hafif		Mâverâü'n-nehr	
7.Rehâvî	Z	Acem		Arab		Hoceste		Hüseynî		Hodî		Mehter		Geveşt	
8.Büzürg		Nühüft		Hümâyûn		Ferah		Efzûn		Ser		Rubâyende		Sefil	
9.Irak	C	Mağlûb		Muhâlîf				Şâhinşâh		Hüsrevî		Âgûş		Şüşter	
10.Kûçek		Beyâtî		Rekb		Surûr		Râh		Sâz		Nâr		Selmek	
11.Nevâ	Z	Mâhûr		Hârâ		Kebîr		Bâde		Türk		Uşşâk		Mâye	
12.Hicâz		Hisâr		Segâh		Feth		Şehîd		Bestanigâr		Sâzkâr		Hacıyân	

Rehâvî Destgâhı: 1.Rehâvî, 2.Hümâyûn, 3.Terkîb, 4.Uzzâl, 5.Beyâtî Türk, 6.Beyâtî Kacar, 7.Mâverâünnehr, 8.Bâl-i Kebûter, 9.Hicâz, 10.Bağdâdî, 11.Şehnâz, 12.Azerbaycan, 13.Arak (Irak), 14.Aşîrân, 15.Zeng-i Şütür, 16.Osmânî, 17.Beyâtî Kürd, 18.Beyâtî Şiraz, 19.Hacı Yûnî, 20.Sâzneke, 21.Şüşter, 22.Mesnevî-yi Sakîl, 23.Sûzgüdâz.

Çahârgâh Destgâhı: 1.Çahârgâh, 2.Segâh, 3.Zâvil, 4.Hodî, 5.Hisâr, 6.Muhâlîf, 7.Mansûriyye, 8.Mâverâünnehr, 9.Uzzâl, 10.Mağlûb, 11.Azerbaycan, 12.Aşîrân, 13.Zeng-i Şütür, 14.Kerkûk, 15.Osmânî.

Nevâ Destgâhı: 1.Nevâ, 2.Nişâbûr, 3.Derâmed-i Şehnâz, 4.Bûselik, 5.Hüseynî, 6.Şehnâz, 7.Hacı Yûnî, 8.Beyâtî Kürd, 9.Azerbaycan, 10.Aşîrân, 11.Zeng-i Şütür, 12.Kerkûk, 13.Şâh Hetâî, 14.Efşârî, 15.Şikeste-i Şîrvân.

[354] Muğam sanatı o kadar zengin bir müzik türüdür ki, bu alanda mevcut olan şûbe, gûşe ve âvâzeler çok çeşitlidir. Şüphesiz, bilim camiasına ve geniş okuyucu kitlesine ilk kez sunulan bu belgeler her şeyden önce, muğamların Azerbaycan'da çok zengin ve çeşitli olarak geliştiğini göstermektedir. Bu belgenin ve Tebriz müzik meclisleri bahsinde de araştırılan konuların; birçok Batılı, Rus ve bazen de Azerbaycanlı bilginlerin Azerbaycan muğamlarının sıradan olup İran (Fars-İ.R.) müziğinden etkilendiği şeklindeki düşüncelerini alt üst edeceğine şüphemiz yoktur.

[355] XIX. yüzyılın sonuyla XX. yüzyılın başlarında Şuşa müzik meclislerinde icra edilen muğamlar hakkında Ağalarbey Eliverdibeyov, *Musiki Tarihi* adlı eserinde ayrıntılı bilgiler vermiştir (1.12, s.175-199). Kitabın hacmi imkân vermediği için aşağıda adları verilen muğaların ses dizisini, dizilerin yapılarını açıklamıyoruz (Bu belgeler yazarın kişisel arşivinde bulunmaktadır-İ.R.).

[356] Ağalarbey Eliverdibeyov'un gösterdiği muğamlar içerisinde öyleleri vardır ki, bu konuda Mir Muhsin Nevvab herhangi bir bilgi vermemiştir. Bu durumda, açıklanan muğamlar daha fazla ilgi çekmektedir.

[357] Rast, Rehâvî, Sâzkâr, Nikrîz, Büzürg, Sûznâk, Neveser, Hicâzkâr, Hicâzkâr-ı Kürdî, Nihâvend-i Kebîr, Nihâvend-i Rûmî, Pencgâh, Sûz-i Dilârâ, Selmek, Tarz-ı Nevîn, Pendîre, Râvil, Mâhûr, Şevk-i Dil, Dügâh, Sabâ, Uşşâk, Hodî, Beyâtî, İsfahânî, Hümâyûn, Hicâz, Nişâbûr, Nişâbürek, Nevâ, Sultânî Irak, Hüseynî, Hisâr, Acem,

Gülizâr, Kûçek, Gerdâniye, Arazbar, Şehnâz, Tâhir, Muhayyer, Sipîhr, Beyâtî Arabân, Muhayyer Sünbüle, Bûselik, Sabâ Bûselik, Hicâz Bûselik, Nevâ Bûselik, Hisâr Bûselik, Acem Bûselik, Arazbar Bûselik, Gerdâniye Bûselik, Hisâr Bûselik, Mâhûr Bûselik, Tâhir Bûselik, Şehnâz Bûselik, Muhayyer Bûselik, Kürdî, Nevâ Kürdî, Acem Kürdî, Zevk-i Târâb, Muhayyer Kürdî, Şeâr (Şeâd), Mâye Hûzzâm, Vech-i Arazbar, Revnak-nümâ, Sultânî Hûzzâm, Irak, Bestenigâr, Rûhü'l-Ervâh, Dilkeşhâverân, Evc, Evcârâ, Ferâhnâk, Şevkefzâ, Şevkâver, Şevk-i Târâb, Sûz-i Dil, Bûselik Aşîrân, Hüseyinî Aşîrân, Ferâhfezâ, Nühüft, Tarz-ı Cedîd, Şedd-i Arabân, Yegâh.

[358] Genel olarak, Azerbaycan halk müzik medeniyetinin gelişmesinde müzik meclislerinin faaliyeti özellikle önemlidir. Şuşa'da, Şamahı'da, Bakü'de kurulmuş olan bu müzik meclislerinin her birisinin, müzik sanatımızın bu veya diğer alanlarının gelişiminde büyük bir etkisi olmuştur. Müzik meclisleri, yapı itibariyle demokratik ilkeler temelinde kurulmuş; sıradan meclislerden, müzik okullarından ve klasik müziğin gelişiminde faaliyet gösteren Rus müzik cemiyetinin yerli şubesinden ayırt edilmiştir. Bildiğimiz üzere müzik meclislerinde dönemin en ünlü sazende ve hanendeleri, Azerbaycan'da misafir olan dış ülkelerin şair ve müzisyenleri, muğam sanatını bilen kimseler katılmışlardır. Onlar'ın her birinin müzik ve müzik tarihi, sazendelik ve hanendelik hakkındaki görüşleri ayrı ayrı dinlenirken bu konuşmalar genel bir amaç adına dile getirilirdi. Müzik meclislerinin ana hedefi ise Azerbaycan halkının müzikal yaratıcılığının en güzel örneklerini; halk mahnılarını, klasik muğam sanatımızı, tesnif, reng, derâmed, oyun havalarının ve diğerlerinin muhafaza edilmesinde, onların tarihi köklerinin araştırılması ve gündemdeki başka konuların gelişmesini sağlamak, böylece de halk sanatkârlarımızın bu muhteşem varlığa sahip çıkarak bu varlığı gelecek kuşaklara aktarmaktı.

[359] Doğal coğrafi yapısının büyüleyici güzelliğiyle ün kazanmış olan Karabağ, çok sayıda müzisyen, edip, gezgin ve ressamın eserleriyle bezenmiştir. Haklı olarak bazı araştırmacılar, XIX. yüzyılda Şuşa'nın bütün Kafkasya için bir konservatuar rolü oynadığını belirtmişlerdir. Gerçekten de Karabağ bülbüllerinin ve sazendelerinin adı yalnızca Azerbaycan'da değil, çok daha uzak ülkelerde bile bilinmektedir. Sahip oldukları tiz sesler sayesinde tanınan Azerbaycanlı hanendelerinin yetişmesinde Şuşa müzik meclisinin büyük hizmetleri olmuştur. “Şuşa'nın çocukları ağlarken Segâh, gülerken ise Şehnâz makamında gülerler.” şeklindeki Karabağ atasözü bir daha

göstermiştir ki, Karabağ'da hanendelik sanatı bütün bir halkın maneviyatında derin kökler salmıştır. Şuşa müzik meclisinin Azerbaycan'da hanendelik sanatını geliştiren, bu sanatın geleceğini aydınlatan ve nihayet yaşatan bir okul hâline gelmesi tesadüf değildir. Bu meclisin amacı, yeni hanendeler yetiştirmek, hanendeliği halk içerisinde yaygınlaştırmak ve klasik Azerbaycan muğamlarını geliştirmektir. O dönemde bu meclisin Hanendeler Birliği rolünü oynadığını (2.76, s.150) söyleyen F. Şuşinski, bizim bu düşüncemizi de doğrulamaktadır.

[360] Şuşa müzik meclisinde dönemin ünlü hanendelerinden Hacı Hüsü, Meşedî İsa, Ağa Mirza Ali Asger Karabağî, Mirze Muhtar Ali Asger oğlu, Deli İsmail, Keştazlı Hâşim, Malıbeyli Cemşid, Meşedî Dadaş, Hacı Yusuf Karabağî, Settar bey; tar sanatçılarından Meşedî Zeynal, Cevadbey Alibeyoğlu, Malıbeyli Hamid, Mirza Sadık Esedoğlu, Balıcalı Bahşi ve diğerlerinin katılması, meclisin ününü arttırarak bu meclislerin daha da ilginç geçmesine zemin yaratmıştır. Bu hanendeleri etrafında toplayan Şuşa müzik meclisi, hanendelik sanatının temel görevlerini; hanendenin hangi vokal unsurlardan, teknik imkânlardan, ses icra özelliklerinden doğru olarak yararlanmasını sağlamıştır. Bu konuda Hacı Hüsü'nün ve Ağa Mirza Eli Esger Karabağî'nin yaratıcılık, dolayısıyla da icracılık faaliyeti özel bir önem kazanmıştır.

[361] Hacı Hüsü, güzel sesli bir hanende olmakla birlikte, aynı zamanda çağdaşları arasında muğam sanatını iyi bilen ve iyi bir şekilde yorumlayan kişi olarak tanınmıştır. Muğamları yorumlamak, büyük bir sanatkârlık gerektirdiği için icracı önceden icra edeceği muğamın müzik medeniyetimize özgü olan orijinal yönlerini belirleyip sabitleştirmeli, zengin sanatımızın güzelliklerini temel alarak onu müzik dilimize uygun olarak geliştirmelidir. Bu nedenle her bir sanatçının hayatında özel bir önem kazanan, sanatçının sevdiği ve büyük bir maharetle icra ettiği muğamlar mevcuttur. Hacı Hüsü'nün de büyük bir maharetle icra ettiği Kürdî Şehnâz, Hümâyûn, Şüşter muğamları özellikle bu bakımdan O'nun sanatında zirve olmuştur. Muğamların icrası sırasında vokal tekniğinden doğru olarak yararlanıp özel hançere tekniklerinin, okuma tarzlarının uygulanması sonucunda sesin icrası ve muğam destgâhının drama türlerinin, felsefî niteliğinin belirlenmesinde Hacı Hüsü, dolayısıyla da Şuşa müzik meclisi katılımcıları önemli olmuştur. Şuşa müzik meclisinde hanendelik sanatının gelişmesiyle ilgili, bu sanattaki sorunlar, hanendelik sanatımızın karşısında duran güncel konularla Hacı Hüsü ve dolayısıyla diğer hanendeler müziğin oluşması, insan

psikolojisine olan etkisi, hangi hastalığı hangi müzik türüyle tedavi etmek gerektiği gibi felsefi düşünce ve görüşleriyle ise Mir Muhsin Nevvab meşgul olmuştur. Mir Muhsin Nevvab'ın müzik bilimi hakkında yazdığı Vuzûhu'l-Erkam adlı eser, O'nun hem sosyolojik ve felsefi görüşlerini hem de Doğu müziğinin tarihî nazariyesi hakkında derin bilgi sahibi bir müzik bilimci olduğunu bir kez daha göstermiştir. Müzik meclislerinde hanendelerin tam bir müzisyen gibi yetişmesinde Mir Muhsin Nevvab ve Mirza Ali Asger'in özel gayretleri olmuştur.

[362] Mirza Ali Asger güzel ve akıcı bir sese sahip olmakla birlikte aynı zamanda usta bir kemençe sanatçısıydı. Mirza Ali Esger, müzik meclislerine hangi alanda katılırsa katılsın, başarılı olmuş ve becerisini göstermiştir.

[363] Mirza Ali asger icracılıkla birlikte muğam sanatını iyi bilen bir kişi olarak da tanınmıştır. Dönemin toplumsal ve siyasi amaçları ve düşünceleriyle donanmış Ali Asger, kendi yaratıcılık faaliyetini ilerleterek müziğin gelişmesinde birçok olumlu sonuç elde etmiştir. O'nun birçok alandaki yaratıcılığı, Azerbaycan millî müziğinin kendine özgü yönlerini açıklamak ve müziğimizin özünü, niteliğini belirginleştirerek müzik dilimizin özelliklerini ortaya çıkarmakla ilgiliydi. Mirza Ali Asger aynı zamanda müzikte millî ses uyumu özelliklerinin saflığı konularında da fikir sahibiydi.

[364] Şuşa müzik meclisi, Azerbaycan'da hanendelik sanatının ilerlemesini sağlamakla, Azerbaycan'ın ilk hannedelik okulunun temellerini atmış oldu. Bu mecliste hanendeler için değerli tavsiyelerde bulunulması; sesin korunması ve terbiye edilmesi, icra sırasında nefes alıp verme kurallarının açıklanması gibi özellikler bu gün de önemini yitirmemiştir ve hanendelik sanatında uygulanmaktadır. Bu konuda, Şuşa müzik meclisinde bulunmuş olan, dönemin ünlü hanendelerinden Mirza Muhtar'ın anıları ilgi çekicidir. Mirza Muhtar şöyle yazmıştır: "...Hanendelik sanatına özgü olan spesifik özellikleri, ayrı ayrı taciye ve sonuçları, vaktiyle Şuşa müzik meclislerinde zamanın tanınmış hanendelerinden duymuş, daha sonra ise kendi kişisel tecrübesini kullanmış ve bunların doğru olduğunu diğer meslektaşlarının eserlerinde ve hayatlarında çoğu kez sınamıştır... Bu, hanendeler için "destûrû'l-emel" olmalıdır!" (2.11, s.183-184). Bunu birkaç madde hâlinde veriyoruz:

-Ses, çalışıkça açılır.

-Şarkı okuma, sıradan konuşma gibi serbest olmalı, sohbet eder gibi kolay olmalıdır.

-Belli bir dönem okumayan hanendelerden bazıları şöyle demektedir: “Sesim kaymak bağlamıştır”. Fakat bunu diyen sanatçı büyük bir yanlış içindedir. Gerçekten de bazı durumlarda sei dinlendirmek gerekir. Ancak, gerekmediği zaman şarkı okumaktan kaçınan hanendenin sesi hiç de kaymak bağlamış olmaz, tam tersine pasını silmiş olur.

-Şarkı okumanın en temel koşulu, düzgün nefes almaktır. Hanende okuduğu zaman, hiçbir şekilde nefes almakta zorlanmamalıdır, rahat nefes almalıdır. Nefesi ağızdan değil, burundan almalıdır... Sonra, ciğerlerdeki havayı, sesin ağızdan daha serbest olarak çıkabilmesi için kesinlikle güç kullanmadan, aynı zamanda yeteri kadar kullanmak gerekir. Eğer nefes, haddinden fazla ya da geç bırakılırsa ses boğuk işitilir.

-Şarkı okuma sırasında boyun ve omuzlarını serbest bırak, çünkü her bir keskin hareket boğaz için zararlıdır.

-Tiz perdelerde okuduğun zaman ağzını haddinden fazla açma, çünkü çenenin aşağı sarkması, boğazın yolunu darltır. Bu ise sesin dolgunluğunu azaltır.

-Okuduğundan daha güçlü ses çıkarmaya kendini zorlama, çünkü bu tarz okumanın hiçbir faydası yoktur. Bağırarak okuyan hanende, hem dinleyiciyi bıktırır, hem de daha sonraları kendi sesine zarar verir.

-Sesin gerek pest, gerekse de tiz perdelere doğru çok büyük ihtiyatla, ihmal edilmeden, tedricen perde perde genişletilmesi gerekir.

-Okuduğun destgâhın etkili olması için uygun bir gazel seçmek çok gerekli ve önemli bir vazifedir. Fakat okuduğun her gazelin sözlerini düzgün ve anlamlı biçimde telaffuz edebilmek daha da önemli ve gerekli olmalıdır.

-Okuduğun gazelin veznine, bahrine riayet etmeyen ya da gazelin sözlerini tahrif eden hanende şiirin, sanatın birinci düşmanıdır.

-Detone olmak felakettir. Detone okuduğunu fark etmemek tam bir faciadır, detone olduğunu inkar etmek ise cehalettir...

Yukarıdaki kural ve tavsiyelerden görüldüğü üzere Şuşa müzik meclisi, gerçek anlamda asıl hanendelik okulu olmuştur. Bu müzik meclisi daima, Azerbaycan'da

hanendelik sanatının çiçeklenmesine, ilerlemesine hizmet ederek bu sanatın gelecekteki gelişiminin yolunu açmıştır.

2. ŞAMAHİ-ŞİRVAN MÜZİK MECLİSLERİ

[365] XIX. yüzyılın ikinci yarısında Azerbaycan'ın medeniyet hayatının gelişmesinde Şamahı müzik meclisinin de müstesna bir yeri olmuştur. Eski dönemlerde, dolayısıyla Ortaçağ'da, başkenti Şamahı olan Şirvan bölgesi Azerbaycan'ın iktisadi, siyasi ve medeni yükselişinde önemli bir rol oynamıştır. Uluslararası İpek Yolu'nun Şirvan'dan geçmesi, bu bölgenin ticaret ilişkilerinin gelişimiyle birlikte Şamahı'nın medeniyet hayatının da çiçeklenmesinde olumlu bir etkide bulunmuştur. Eskiçağ ve Ortaçağ'da Şirvan'ın büyük bir medeniyete sahip olduğunun kanıtlarından biri de, farklı dönemlerde Şamahı'nın Azerbaycan'ın başkenti ve büyük hanlıklarından olması (Şirvanşahlar sarayı buna güzel bir örnektir), aynı zamanda çok çeşitli ve zengin olan güzel sanatların sağlam temellere dayanarak geliştirilmesidir. Abdülkadir Merâgî'nin, eserinde Horasan ve Bağdat tanburlarıyla birlikte Şirvan tanburundan da bahsetmesi, gerçek anlamda Şirvan'ın diğer Doğulu ülkelerdeki müzik medeniyetine etkide bulunacak kadar kudretli bir güzel sanatlar geleneği olduğunu göstermektedir. Çünkü âdet üzere, çok yüksek bir biçimde şekillenmiş müzik medeniyetine sahip olan bir ülkede ferdî müzik âletleri, sanat eserleri mevcut olabilmektedir ki, bu da o ülkenin ya da bölgenin adının duyulmasına sebep olur.

[366] Şirvan, dolayısıyla Şamahı'nın medeniyet hayatını, müzik dünyasını anlatan Avrupalı ve Doğulu gezginlerin de çok sayıda yazıları vardır. Bununla birlikte kitabın sınırlı olması, bu alanın ayrıntılı olarak aydınlatılmasına imkân sağlamamıştır. Fakat şunu da belirtelim ki, XIX. yüzyıla kadar Şirvan bölgesi çok büyük bir gelişim aşaması katettiği için Şamahı müzik meclislerinin düzenlenmesinden ötürü, esaslı gelenek ve sağlam bir zemin mevcuttu.

[367] Şirvan bölgesinin varlıklı beylerinden olan Mahmud Ağa'nın kurduğu müzik meclisi hem Şuşa'nın hem de Bakü'nün müzik meclislerinden ayırt edilmekteydi. Mahmud Ağa sanata, şiire, müziğe büyük değer veren, cömert bir hükümdardı. O, gerek Şamahı şehrinin, gerekse Şirvan'ın müzik hayatının çiçeklenmesi için az çaba sarfetmemiştir. Mahmud Ağa misafirperver bir kişi olarak, Şirvan'a gelen Ruslar'ın ve

diğer dış ölkelerden gelen misafirlerin (gezgin ve yazar) hepsini büyük bir saygıyla kendi evinde ağırlardı. Çeşitli tarihî belgelerden anlaşılmaktadır ki, Şamahı'da faaliyet gösteren müzik meclisi, haddinden fazla bir coşkuyla düzenlenirdi. Bu konuda dönemin tanınmış şairi S.E.Şirvânî de kendi yazdığı eserlerinde bilgiler vermektedir. Burada farklı şehirlerden en ünlü sanatçıların da Şamahı müzik meclisine davet edilmesinden söz edilmiştir. İran'dan, Bakü'den ve Şuşa'dan gelen ünlü sanatçılar daima bu meclislerin konuğu olmuşlardır. Bu sanatçıları müzik meclisine toplamayı başarmakla Mahmud Ağa, aynı zamanda yerli müzisyenlerin yetişmesinde de etkili olmuştur. Ünlü hanende ve sazandelerin icracılık yeteneğine, yüksek sanatkârlığına şahitlik eden Şirvanlı müzisyenler, ister istemez hem sanatta tecrübe kazanır, hem de muğam icracılık sanatının yeni, çeşitli zengin etkisiyle karşılaşarak müzik zevklerini, medeniyetlerini geliştirirlerdi. Mahmud Ağa'nın özel kaygısı sonucunda Şirvan'da âşık sanatı da kendi gelişimini sağlamıştır. Şamahı'nın etrafındaki köyler esasen hayvancılık ve tarımla uğraştıkları için halk arasında âşık sanatına, üstad sözlerine büyük ihtiyaç vardı. Şirvan âşıkları, Azerbaycan âşık sanatı eserlerinde daima öncü olmuştur. XIX. yüzyıla kadar bu sanatın artık yüksek biçimde gelişmiş bir geleneği mevcuttu. Mahmud Ağa ise kendi tecrübesi ve düzenlediği törenler sayesinde bu eski sanat çeşidinin daha da gelişmesini sağlamıştır.

[368] Âdet olduğu üzere saray geleneklerine sadık kalan Mahmud Ağa, yaygın olan sazandelik sanatına ve rakkaselerin rakslarına daha çok önem vermiştir. Azerbaycan'ın diğer şehirlerinden özel davetle Şamahı'ya konuk çağıran dönemin tanınmış müzisyenlerinin haftalarca, aylarca Mahmud Ağa'nın malikânesinde kalmaları, o bölgenin medeniyet hayatının süslenmesine katkıda bulunmuştur. Burada hanendelerden Hacı Hüsü, Meşedî İsa, Abdölbaki (Bölbölen), Cabbar Karyağıdı oğlu, Mirza Muhammedhasan, Settar bey, Şükür, Davud Sefiyarov, Mehdi Mabud; tar sanatçılarından Mirza Sadık Esed oğlu, Ali Şirâzî, Topal Memmedkulu ve Hümâyî gibi icracıların bulunması, müzik meclisini hünere meydanına dönüştürmüştür. Bu mecliste her bir icracı kendi hünereini göstermekle geniş dinleyici kitlesinin ruhuna hitap etmeye nail olurdu. Dönemin en ünlü icracılarının bu meclislere katılmasıyla birlikte Mahmud Ağa'nın sarayında daima Şirvanlı müzisyenlerden oluşan hanende ve sazandeler de vardı. Bu durum şunu göstermektedir ki, Mahmud Ağa'nın müzik meclisleri belirli aralıklarla toplanırdı. Şuşa'da olduğu gibi Şamahı'da da mollalar, ruhani liderler

müziğin geliştirilmesine karşıydılar. Fakat, Mahmud Ağa'nın nüfuzu olan bir kişi olmasından ötürü ihtiyatlı davranan din görevlileri, müzik meclisinin coşkulu bir biçimde toplanmasına hiçbir şekilde engel olamamışlardır.

[369] Diğer müzik meclislerinde kadınlardan oluşan bir dansçı grubu da vardı. Bunu, Rus ressamı G.Gagarin'in yaptığı resim de açıkça yansıtmaktadır. Müzik meclisine kadınlardan oluşan dansçı grubunun katılması hem millî dansların, hem de saray rakslarının gelişimi için geniş bir imkân sağlamıştır. Şamahı müzik meclisinin bu şekilde yayılması tesadüf değildir. Çünkü, müzik gecelerinin bu şekilde düzenlenmesi her şeyden önce saray geleneklerine daha uygundu. Onlar yalnızca zevk meclisleri, büyük toplantılar temel alınarak kurulurdu.

[370] Şamahı müzik meclislerinde icra edilen muğam destgâhlarının redifleri Bakü ve Şuşa müzik meclislerinde icra edilen muğam destgâhlarıyla hem benzer, hem de farklı spesifik özelliklere sahipti. Benzerlik her şeyden önce tanınmış sazende ve hanendelerin Bakü'den ve Şuşa'dan davet edilmesi ve Onlar'ın çalıp söylemeleri rediflerle bağlantılıdır. Bu benzerliği aşağıdaki cetvelde de görmek mümkündür.

Şamahı müzik meclisinde icra edilen Rast destgâhı

T.Cenizâde ve E.Bedelbeyli'nin verdikleri Rast destgâhı		Rafîğ İmrani'nin kişisel arşivine göre Şamahı müzik meclisine ait Rast destgâhı	
1.Rast	12.Râk-Horasan	1.Rast	12.Pencgâh
2.Uşşâk	13.Sâkînâme	2.Çekâvek	13.Mesnevî-yi sakîl
3.Mücrî	14.Irak	3.Uşşâk	14.Zeng-i Şütür
4.Hüseynî	15.Gerayi-tasnîf	4.Hüseynî	15.Gerâyî
5.Vilâyetî	16.Mesnevî	5.Vilâyetî	16.Mesîhî
6.Siyah-Leşker	17.Zeng-i Şütür	6.Hoceste	17.Dehrî
7.Mesîhî	18.Nağme-i Hindî	7.Mesîhî	18.Rast
8.Dehrî	19.Ma'nevî	8.Hâverân	
9.Hoceste	20.Kâbilî	9.Râk	
10.Şikeste-i Fars	21.Rast	10.Râk-Horasan	
11.Râk-ı Hindî		11.Irak	

[371] Şamahı müzik meclislerinde S.E.Şîrvânî gibi şairlerin katılımı, müzik gecelerini daha da aydınlatmıştır. Burada da şiirle müzik arasındaki organik bağa dikkat çekilir, muğam sanatını bilenlerle icracılar arasında çeşitli konularda tartışmalar yaşanır. Bakü, Şamahı ve Şuşa müzik meclislerinde icra edilen muğamlara arasındaki farklardan biri de, hanendelerin gazelin seslendirilmesi sırasında yerli geleneğe özgü

diyalektin âhengine uygun gırtlak nağmelerinin seslendirilmesi ve yerli icracıların daha fazla yararlandıkları muğamlara kendi rediflerinde üstünlük vermesiydi. Buna ek olarak; muğamların icrasında farklı spesifik mızrap tekniklerinden, tel çekme usûlünden, parmaklardan v.s. icra meziyetlerinden farklı şekilde yararlanılmasıyla bağlantılı olmuştur.

[372] Şuşa müzik meclisi, hanendelik sanatının inceliklerini, klasik muğamlarımızın inişli-çıkışlı yollarının sırlarını, hanende ve sazandelere öğretilmesinde bir okul idiye, Şamahı müzik meclisi ile müzikten estetik zevk almak, müziğin farklı renklerinden hoşnut olmak için bir istirahatgâh idi.

3. BAKÜ MÜZİK MECLİSLERİ

[373] XIX. yüzyılın ikinci yarısında Bakü’de halk müziğinin, özellikle de muğam sanatının gelişmesinde Mensurovlar ailesinin kurmuş oldukları müzik meclislerinin çok büyük hizmetleri olmuştur. Mensurovlar ailesinin müzik meclisleri denince, aklımıza nedense daima Meşedî Melik’in müzik meclisleri gelir. Gerçekten de Meşedî Melik’in Bakü’de ve Abşeron’da halk müziğinin, muğam sanatının gelişmesi için yapmış olduğu girişimler asla unutulamaz. Bakü müzik meclislerinin temelini atan Meşedî Melik, dönemin en tanınmış hanende ve sazandelere bu meclise çağırarak, meclisin ününü bütün Güney Kafkasya’ya ve İran’a yaymıştır. Meşedî Melik’in kurmuş olduğu müzik meclisinden bahsetmeden önce, ilerici Mensurovlar ailesinin diğer üyeleri ve bu üyelerin kurdukları müzik meclislerini tanımak daha uygundur. Burada bir durumu daha üzüntüyle belirtmek gerekmektedir ki; bu müzik meclislerinde meydana gelen olaylar, bütün bilimsel söyleşiler, dolayısıyla Doğu müzik tarihine ait konuşmalar kaydedilmediğinden ötürü şifahi olarak kalmıştır. Bakü’de müzik meclislerinin kurulmasıyla ve orada tartışılan bilimsel problemlerle, konularla ilgili belgelerin hepsi, Meşedî Süleyman’ın ve Meşedî Melik’in torunu Behram Mensurov’un hatıralarından ve kısmen de arşiv vesikalarından elde edilmiştir.

[374] Meşedî Süleyman’ın (1872-1955) (Meşedî Melik’in büyük oğlu) hatıralarından anlaşılmaktadır ki, Mensurovlar ailesinin kökleri Hacı Kerim’e dayanmaktadır. Hacı Kerim’in oğlu Hacı Mansur, torunu ise Ağa Salih’tir. Hacı Mansurgiller, çiftçilikle uğraşmış, Abşeron’da arpa ve buğday ekmişlerdir.

[375] Onlar'ın yaşadığı İçeri Şehir'de sokakların çok dar olması hem hayır işlerinde, hem de törenlerde bu sokaklardan gidiş ve gelişler için zorluk teşkil etmekteydi. Bu nedenle Ağa Salih, İçeri Şehir'deki birkaç evi satın alarak etrafı temizlemiş ve büyük bir meydan kurmuştur. Bu meydan günümüzde Ağa Salih meydanı adıyla anılmaktadır. Ağa Salih'in müziğe karşı çok büyük bir hevesi vardı. Fakat O'nun müzik meclisi oluşturmaya imkânı olmamıştır. Çünkü, meclisin yanında bulunan bu evden müzik sesleri gelseydi, mollalar ve ruhani liderler bu evi şeytan evi olarak adlandırıp yerle bir ederlerdi. Şunu da belirtmek gerekir ki, yüzyıllardan beri halkı dinî hükümlerin, cehaletin etkisi altına alan ruhani liderler, halkın ilerlemesine, kendini yetiştirmesine engel olmak için her türlü faaliyette bulunmuşlardır. Ruhani liderler, müziğin de gelişimine etki etmek için müziği “şeytan işi” olarak nitelemişlerdir.

[376] Ağa Salih'in iki oğlu vardı. Bunlardan birincisi Meşedî Melik (1833-1909), ikincisi ise Meşedî İsmail (1830-1885) idi. Meşedî İsmail de müzik meclisi kurmuştur. Meşedî İsmail'in yıl boyunca evinde, müzisyenlerden Hüseyin adındaki bir hanende, Nevruz adlı bir tar sanatçısı ve Beyler (tahran'dan gelen hekim ve tar sanatçısı) adlı müzik bilgini toplanırdı. Meşedî İsmail'in evinde çabucak, dönemin en tanınmış hanendeleri ve sazandeleri toplanırdı. Meşedî İsmail'in evinde olduğu gibi burada da müzik ve muğamların meydana geliş tarihi hakkında çeşitli söyleşiler yapılırdı.

[377] Meşedî Melik'in Ağa Kerim Zeynal oğlu (Sâlik-İ.R.) (1849-1910) adlı bir akrabası da müziğe ve özellikle şiire daha büyük hevesi olduğundan ayrıca şairler meclisi kurmuştu. Söylendiğine göre Ağa Kerim Sâlik, kendisi de şiirler yazarmış ve müziği de Mirza Settar Erdebîlî'den öğrenmiştir.

[378] Ağa Kerim Sâlik'in rehberlik ettiği şairler meclisi çok geçmeden daha ilginç olan ve daha sağlam temeller üzerine kurulan Meşedî Melik'in müzik meclisine eklenmiştir. Meşedî Melik'in meclislerine şairlerin katılımı, müzik meclisinin şöhretini daha da arttırmıştır. Önceleri bu mecliste yalnızca müzik ve müzik tarihinin araştırılması problem teşkil ettiyse de, sonradan şairlerin gelişi sayesinde müzikle şiirin birlikteliği konusu tartışılmıştır. Diğer müzik meclislerinden farklı olarak Bakü müzik meclisinde hanendelerin seslendirdikleri şiirler gazeller hakkında daha çok fikir verilirdi. Şiirlerin aruz vezninde olması, bu veya diğer şiir biçiminin konusunun, okunan muğamın insan duygularına yapmış olduğu etkinin genel niteliğiyle uygun gelmesine

dikkat edilirdi. Aynı zamanda, hecelerin düzgün olarak bölünmesi, şiirin telaffuzu ve melodik cümlelerin icrası sırasında sözlerin açıkça dile getirilmesine özellikle dikkat ederlerdi. Sonuçta, şiirle müziğin etkisinin maksimum organik bağının elde edilmesine çalışılırdı ki, bu da icra edilen eserin etkisini iki kat arttırmıştır. Meşedî Melik'in müzik meclisindeki araçlar heyeti ve bu mecliste bulunan seyirciler hakkında, bu meclisin daimi katılımcılarından biri olan, dönemin tanınmış icracı ve müzik bilimcisi S.Oganezaşvili, hatıralarında şöyle yazmıştır: "...Seyirciler için belirli bir kural koyulmuştur; buna göre, hanendenin okuduğu sözler kulak vermek için tam bir sessizlik sağlanmalıdır" (2.76).

[379] Muğamların icra edilmesi sırasında ünlü Doğu şairi olan Fuzûlî'nin gazellerine daha fazla müracaat edilirdi. Bu da tesadüf değildir, çünkü, Fuzûlî'nin şiir dilinin hakikiliği, âhengi, muğamların müzikal sesleriyle öyle bir bağ oluşturur ki, onların icrası sırasında tam ve dolgun sesler elde edilir.

[380] Burada, sanki sözler vasıtasıyla dile getirilen herhangi bir düşünceyi zengin, rengârenk muğamlar tamamlamış ve bu sözlerin estetik etkisini daha da arttırmış gibidir. Tesadüf değildir ki, müzikle şiirin birlikteliğinin spesifik özelliklerini iyi bilen Üzeyir Hacıbeyov da bu bakımdan, yazmış olduğu Leylâ ve Mecnûn operasını, Muhammed Fuzûlî'nin şiirini esas almıştır. Bildiğimiz üzere Doğu edebiyatında Leylâ ve Mecnûn konusu çerçevesinde, farklı yüzyıllarda farklı halklara mensup olan şairler, defalarca eserler yazmışlardır. Fakat bu eserlerin içerisinde bestekâr, Fuzûlî'nin sanatkârlığının ürünü olan Leylâ ve Mecnûn şiirinin edebi dilinin zenginliğine, şiirin muğamlarımızla oluşturduğu senteze daha fazla üstünlük vermiş ve operanın librettosunu da bu temelde hazırlamıştır. Üzeyir Hacıbeyov, Leylâ ve Mecnûn operasının meydana getirilişi hakkında şu açıklamada bulunmuştur:

"...Görevim, ancak Fuzûlî'nin şiirinin sözlerine biçim ve konu itibarıyla zengin, çeşitli muğamlardan müzik seçmek, olayların dramatik planını işleyip hazırlamaktır".

[381] Meşedî Melik, diğer müzik meclislerinin kurucularından farklı olarak tar, kemençe, koltuk sazı, kaval ve yedi butonlu garmon çalardı. Çeşitli müzik aletlerini çalabilme yeteneğine sahip olan Meşedî Melik, bu çalgıların teknik imkânlarına ve tınlarına da aşınaydı. O, kendisinin kurduğu müzik meclisinde bu çalgıların spesifik özelliklerini dikkate alarak onlarda bu veya diğer muğamların interprasyonunun

karakteristik yönlerinin güncelliğine de özellikle dikkat etmiştir. Burada, muğam sanatını bilen insanlar ile ünlü hanende ve sazandeler arasında daima bilimsel tartışmalar yaşanmıştır.

[382] Muğamların hangi tarihî koşullarda meydana geldiği, içerisindeki şübelerin adlarının nereden geldiği, muğamların dizi itibarıyla birbirlerine benzerliği, yakınlığı daima tartışma konusu olmuştur.

[383] Meşedî Melik'in kurduğu müzik meclislerinin birinde, dizi yapısına göre Şikeste-i Fars'a benzeyen Hoceste'nin doğru olarak icra edilmesi hakkında icracılar arasında büyük tartışmalar yaşanmıştır. Çoğu icracı Rast muğamında ya da Hoceste âvâzına, bütünlükte Şikeste-i Fars veya Hoceste adı altında Şikeste-i Fars'ın esas konusunun genel elementlerini icra ederlerdi. Günümüz muğam icracılığında da gerek programlarda, gerekse de bütün icracılar arasında bu problem çözüme kavuşmamıştır. Uzun süren tartışmalardan sonra müzik meclisine katılan icracılar şu düşünceye varmışlardır ki, Hoceste şubesinin müzik materyalinde var olan spesifik cümleler ve Segâh muğamını gösteren elementler Rast dizisinde (tardaki sarı telde, küçük oktavın sol sesi) daha iyi ses verdiği için Hoceste'nin Rast muğam destgâhında çalınması amaca daha uygundur.

[384] Önceki bölümlerde belirttiğimiz gibi, muğamlar tarihin farklı dönemlerinde, farklı koşullarda meydana geldiği için onların duygusal etki gücü, dolayısıyla melodik dili birbirlerinden farklıdır. Bununla birlikte nice muğamlar vardır ki, onlar aynı dizi sistemine dayanmaktadır. Bu, bu tarz muğamların, aynı etkiye ve melodik dile sahip oldukları anlamına gelmez. Ne yazık ki, gerek XIX. yüzyılda, gerekse de günümüzde çok sayıda icracı, son dönemlerde ise muğam nazariyecilerinin bir bölümü, bu tür spesifik, ferdî özelliklere göre gereken ayrımı yapmadan bu muğamlara aynı gözle bakmışlardır. Mâhûr-Hindî ile Rast muğam destgâhları, Şikeste-i Fars ile Hoceste işte bu tür muğamlardandır.

[385] Bunlar (Bkz. Nota örneğine) tonal bakımdan çeşitli ses yüksekliklerine dayansalar da, aynı dizi sistemine bağlıdırlar. Her iki muğamda Segâh muğam perdesine istinad edilir. Fakat, onlar farklı etkiye ve melodik yapıya sahip olan muğamlardır ki, onların nazari incelenmesini kısa da olsa göstermeyi gerekli bulmaktayız.

[386] Her iki muğamın nota örneğinde ilk olarak farklı melodilerle karşılaşmaktayız. Hoceste ve Şikeste-i Fars muğamlarından Segâh muğam perdesine gelmek çok kolaydır. Çünkü, her iki hâlde de diziler Rast veya Mâhûr-Hindî muğam destgâhlarının dizi esası ile aynıdır. Ancak burada istinad perdelerinin yerini değiştirmek yeterlidir. Hoceste'nin nota örneğinde (b) müzik icra elementleri Segâh perdesinde, yani la diyez sesine geçmek için bir çeşit hazırlık rolünü oynar. Burada (c) müzik cümlesinde Segâh perdesi gösterilir ve sonraki (d) elementinde la diyez sesi tasdik edilir. B.Mensurov'un icrasında notaya alınmış Mensurovlar ailesinin müzik geleneğinde Hoceste, Şikeste-i Fars'tan bir de ona göre farklılık arzeder ki, (a) müzik cümlesinde Dilkeş muğamının ferdî, karakteristik özellikleri gösterilmiştir.

[387] Dilkeş muğamı da Rast muğam destgâhına dâhil olduğu için (redifle bağlantılı olarak) Hoceste ile Rast muğam destgâhının birbirine bağlı olarak ses uyumları meydana gelir. Dolayısıyla duygusal etki dairesi, müzik cümlelerinin Rast'ın ferdî özellikleri ile ortak karakteristik özellik taşıması her iki muğamı yakınlaştırır ve aynı ses uyumu çerçevesinde birleştirir. İşte böyle spesifik özellikleri gören eski icracılar Hoceste'nin Rast'ta, Şikeste-i Fars'ın ise Mâhûr-Hindî'de icra olunmasını önermişlerdir.

[388] Müzik meclisinde tartışmaya neden olan bir diğer temel konu da Uşşâk muğamının Rast'ta veya Mâhûr-Hindî muğam destgâhında icra olunması konusu olmuştur. Bu konu, günümüz muğam icracıları arasında da çoğu zaman tartışılmıştır. Muğam icracılarının büyük çoğunluğu Rast ve Mâhûr-Hindî muğam destgâhlarında ya Uşşâk adı altında çeşitli melodileri icra eder veya Mâhûr-Hindî'nin Uşşâk şûbesinde Rast destgâhının Pencgâh şûbesinin müzik materyalini olduğu gibi seslendirirler.

[389] Her şeyden önce şunu belirtelim ki, eğer her iki destgâhda Uşşâk çalmak istiyorsak, orada aynı ad altında aynı müzik melodisi seslendirilmelidir. Gerçekte, Uşşâk adı altında iki farklı melodi seslendirilir. Bu ise hem mantıksal, hem de nazari bakımdan doğru değildir. Bu nedenle haklı olarak böyle karışık sorunlar tartışmaya sebep olurdu. Bilimsel temellere dayanan bu tür tartışmalardan sonra dönemin tanınmış sanatçıları Meşedî Melik'in, daha sonrasında ise Meşedî Süleyman'ın müzik meclislerinde Rast'ı, Mâhûr-Hindî'yi başka başka şûbelerle icra ederlerdi. Mensurovlar ailesinin müzik meclislerinde muğam destgâhlarının birtakım değişikliklere uğradığını

görmek için Şûr muğam destgâhının redifini bütün meclislerinde icra olduğu sıraya göre veriyoruz. Meşedî Melik Mensurov'un müzik meclislerinde adı geçen muğamlar aşağıdaki sıraya göre (redifle) icra edilirdi.

Rast destgâhı¹: 1.Pîş derâmed, 2.Gerdâniye, 3.Çekâvek, 4.Rast, 5.Uşşâk, 6.Mestâne, 7.Tizek, 8.Mesîhî, 9.Vesâtî, 10.Râk, 11.Hocele, 12.Mücrî, 13.Hâverân, 14.Derâmed, 15.Pencgâh, 16.Rahşende, 17.Nevrûz, 18.Revende, 19.Râk Horasânî, 20.Râk Abdullah, 21.Gerâyî, 22.Emîrî, 23.Mesîhî, 24.Dehrî, 25.Siyefî (Sihî), 26.Rast.

Mâhûr-Hindî destgâhı: 1.Mâhûr, 2.Râk, 3.Mesîhî, 4.Hâver-Zemîme, 5.Emîrî, 6.Rast-Hindî, 7.Hüsniyye, 8.Şikeste-i Fars, 9.Nevrûz-Sabâ, 10.Gerayili-Nevrûz, 11.Rehâvili, 12.Kâbilî, 13.Herâtî, 14.Râk-ı Hindî, 15.Fiilî, 16.Aşîrân, 17.Bâzhem Mâhûr (Tekrar Mâhûr).

Şûr destgâhı: 1.Derâmed, 2.Beyâtî-Türk, 3.Semâ-yı Şems, 4.Şehnâz, 5.Eyzen-Beyâtî, 6.Hezâr-ı Irak, 7.Hezâr-ı Azerbaycan, 8.Müberka, 9.Nevrûz-ı Acem, 10.Aşîrân, 11.Ebûlçep, 12.Beyâtî-Şiraz, 13.Şehrî, 14.Hacıyûnî, 15.Kilekî, 16.Râk-ı Hindî, 17.Haydârî, 18.Kebrî.

[390] Yukarıda verilen tabloda görüldüğü üzere, Mâhûr-Hindî destgâhında Uşşâk yerine Rast-Hindî verilmiştir. Rast-Hindî'nin melodik dili, müzik cümlelerinin karakteristik özellikleri Mâhûr-Hindî'nin ses uyumu özelliklerine, Rast'ın Pencgâh şûbesinin melodik âhenginden daha uygun gelmektedir. Uşşâk ve Rast-Hindî'nin nota örneğindeki bu farklar, icra sırasında kendisini daha da göstermektedir.

[391] Meşedî Melik'in müzik meclislerinin ünü XIX. yüzyılda İran'a da yayıldığı için Güney Azerbaycan'dan tanınmış muğam icracıları bu meclislere gelir ve muğamlar hakkında ilginç bilgi ve belgeler elde edilirdi. Muğamların hangi ülkelere yayıldığı, bu muğamların etimolojisi ve muğam terimlerinin meydana gelmesi ihtimali, nazariyeler artık bu meclislerde daha ayrıntılı olarak öğrenilmeye başlanmıştır. Müzik meclislerinin bu şekilde düzenlenmesi bir çeşit bilimsel karakter taşıdığı için bunun bilimsel potansiyelini de taşımaktadır.

¹ Rast destgâhında 1.Pîş derâmed, 14.Derâmed çalınması Azerbaycan destgâhları ile Fars (İran) muğam destgâhlarının (orada da birkaç defa Derâmed v.s. çalınır) yapıcı aynı kabilden olmasına kanıt teşkil etmektedir. Daha sonra 7.tizek muğam değil, o ses yüksekliğini gösterir. Yani üst seslerde. Onun diğer anlamı da tez çalmak demektir.

[392] Meşedî Melik'in ve Meşedî Süleyman'ın müzik meclislerinde icra edilen nadir muğamlar gelenek hâlinde kuşaktan kuşağa aktarıldığı için Mirza Mensurov'un ve Behram Mensurov'un icralarında bu nadir sanat incileri olduğu gibi korunmuştur. B.Mensurov'un icracılığında notaya alınmış aşağıdaki muğamlar, her iki sanatçının eserlerine özgü olduğu diğer çoğu muğam icracısı tarafından öğrenilmemiştir. Şûr destgâhında Selmek, Hacıyûnî, Cüdâyî, Gevherî, Gerayili, Şehrâşûb, Hacı Dervîşî; Çahârgâh'ta Tahtgâh; muğam destgâhlarından Kafkas Hümâyûn'u, Ebû Atâ; zerbi muğamlardan Uzzâl, Haydârî ve diğerlerini örnek olarak vermek mümkündür. Azerbaycan muğam sanatının bu iki büyük, dâhi sanatçıların icra ettikleri nadir muğamların nereden alındığını aşağıdaki muğam destgâhlarının cetvelleri açıklamaktadır. Meşedî Süleyman'ın el yazısında Meşedî Melik'in müzik meclislerinde icra edilen bütün muğam destgâhları içerisinde Şûr destgâhının diğer iki farklı redifi de vardır (bkz. cetvellere).

Şûr destgâhı: 1.Derâmed, 2.Derâmed-i Şûr, 3.Cüdâyî, 4.Gevherî, 5.Gerayili, 6.Cevherî, 7.Ber Selmek, 8.Hesâb-ı Nevruz, 9.Zağ, 10.Müberka, 11.Mûye, 12.Beyâtî Türk, 13.Dügâh, 14.Rûhü'l-Ervâh, 15.Zemîn-Hârâ, 16.Şikeste-i Hârâ, 17.Aşîrâne, 18.Neşîbu Ferâz, 19.Semâ-yı Şems, 20.Hicâz, 21.Deştî, 22.Kilekî, 23.Kelekî, 24.Mehd-i Zerrâbî, 25.Hacı Yûnî, 26.Nâle-i Zenbûr, 27.Ma'nevî, 28.Şah Hetâî, 29.Mâverâünnehr, 30.Sârenc, 31.Ebû Atâ, 32.Gam-engîz, 33.Sârenc, 34.Dügâh, 35.Rûhü'l-Ervâh, 36.Zemîn-Hârâ, 37.Selmek, 38.Kürdî-Şehnâz, 39.Şedd-i Şehnâz, 40.Şehnâz, 41.Bâzhem Şûr.

Şûr destgâhı diğer redifte: 1.Gerdâniye, 2.Bûselik, 3.Cüdâyî, 4.Gerâyî, 5.Nevruzî, 6.Şehnâz, 7.Şehrâşûb, 8.Müberka, 9.Mûye, 10.Beyâtî-Türk, 11.Dügâh, 12.Rûhü'l-Ervâh, 13.Şikeste-i Fars, 14.Hâverân, 15.Aşîrân, 16.Semâ-yı Şems, 17.Hicâz, 18.Şah Hetâî, 19.Mâverâünnehr, 20.Mehdî Zerrâbî, 21.Ma'nevî, 22.Kebrî, 23.Baba Tâhir, 24.Sârenc, 25.Ebû Atâ, 26.Şehnâz-Hârâ, 27.Selmek, 28.Neşîbu-Ferâz, 29.Bâzhem Şûr.

[393] XIX.-XX. yüzyılın öncelerinde Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinin her birinin kendine özgü nitelikleri ve önemi olduğu için onları birleştiren başlıca özellikler de mevcut olmuştur. Bu her şeyden önce ünlü muğam icracılarının Azerbaycan'ın bütün şehirlerinde konserlere, düğünlere, özel müzik meclislerine davet

edilmesiyle ilgiliydi. Meşedî Süleyman'ın el yazısından öğrenildiği üzere, Meşedî Melik yalnızca Azerbaycan'ın her yerinden değil, aynı zamanda komşu ülke İran'dan da tanınmış muğam sanatkârlarını Bakü'ye davet eder ve aylarca Onlar'ı kendi evinde misafir ederdi.

[394] Mirza Ferec Rzayev'in de el yazısından öğrenilmiştir ki, O'nun ilk ustaları İran'ın (Azerbaycanlı icracılar-İ.R.) ünlü muğam icracılarından tar sanatçısı Hüseynkulu Han (Ali Ekber Ferehânî'nin küçük oğludur), Tahran'da öğrenim görmüş hekim ve tar sanatçısı Beyler, Ali Şirâzî, kemeñeci Mirza Settar, Alican Bey, Âvâzhan Bala Cafer, hanende Mirza Ağacan, Kuzey Azerbaycan muğam icracılarından tar sanatçısı Mirza Sâdik Esed oğlu, hanende Settar Bey, Bakü'de hanende Baladadaş gibi dönemin büyük muğam sanatçıları var olmuştur. Yukarıda adları verilen icracıların hepsi (Hüseynkulu Han'dan başka) Meşedî Melik'in müzik meclislerine katılmış ve kendi bilgi ve becerilerini Mensurovlar'ın misafirperver evinde defalarca sergilemişlerdir. İşte bu bakımdan muğam sanatı bütün inceliği ve ayrıntısıyla icracıların manevi sanat serveti hâline gelmiştir. Bu nedenle Bakü'nün, Şuşa'nın, Şamahı'nın, Güney Azerbaycan'ın müzik meclislerinde icra edilen muğam destgâhları hem birbirinden ayrılırdı, hem de bunların kendi aralarında sıkı ilişkileri vardı.

[395] Bu bağlamda, T.Cenizâde'nin müzik meclisleri hakkında Efrâsiyab Bedelbeyli'ye dayanarak verdiği muğam cetvelinde kesinlikle üç okulun icracılık geleneğinden bahsedip onların cetvede gösterildiği şekilde çalındığı hükmünü vermesi bize göre tam olarak doğru değildir. Çünkü, önceki bölümlerde belirttiğimiz üzere, muğam destgâhlarının belli bir sıraya göre kurulması, icracının sanatıyla ve isteğiyle ilgilidir. Yani sanatçı, kendi kurduğu redif esasında muğam destgâhlarını icra eder. Redifler de çok fazla olabilir. Bu tür bir tayin, muğam okulunu gösteren esas bir araç olmaktan uzaktır. Muğam okulundan bahsederken mutlaka icra üslubunu, mızrap tekniğini, bir gelenek olarak yaşatılan muğamların melodisini, ritmik bölümleri, biçimleri açıklamak gerekmektedir. Karşılaştırma amacıyla Rast muğam destgâhının Bakü'de icra edilen birçok redifini karşılıklı olarak göstereceğiz. Bu karşılaştırmayı diğer müzik meclislerinden bahsederken de yapacağız, çünkü muğam destgâhları arasındaki genel özellikleri ve farkı daha net bir şekilde görmek gerekmektedir. XIX. yüzyılda, bu yüzyıldan önceki ve sonraki dönemlerdeki bütün muğam destgâhlarının

redifleri toplu olarak yazarın kişisel arşivinde bulunmaktadır. Karşılaştırmayı incelemek için yalnız Rast destgâhını kitabımıza aldık (Bkz. cetvele).

[396] Bu cetveldeki muğam destgâhlarının geniş olarak icra edilmesi göstermiştir ki, XIX. yüzyılda bir muğam destgâhının icrası bir veya birkaç saat sürmüştür. Bu nedenle de muğam destgâhlarını ayrıntılı olarak dinlemek için müzik meclisinde bir veya iki muğam destgâhı çalınıp söylenirdi.

Bakü müzik meclislerinde icra edilen Rast destgâhı

T.Cenizâde ve E.Bedelbeyli'nin verdikleri cetvel (3.145, s.107; 2.11)	M.F.Rzayev'in sıralaması	Meşedî Melik'in sıralaması	Meşedî Süleyman'ın sıralaması	B.Mansurov'un sıralaması
1.Mâye Rast	1.Rast	1.Rast	1.Pîş-derâmed	1.Nevrûz-Revende
2.Nevrûz-Revende	2.Uşşâk	2.Râk	2.Gerdâniye	2.Bâl-i Kebûter
3.Rast	3.Mücrî	3.Kûçek	3.Çekâvek	3.Mâye-i rast
4.Uşşâk	4.Hüseynî	4.İsfahânek	4.Rast	4.Çekâvek
5.Hüseynî	5.Vilâyetî	5.Dilkeş	5.Uşşâk	5.Tîzek
6.Vilâyetî	6.Siyah-Leşker	6.Vilâyetî	6.Mestâne	6.Uşşâk
7.Hocele	7.Mesîhî	7.Irak	7.Tîzek	7.Hüseynî
8.Hâverân	8.Dehrî	8.Pencgâh	8.Mesîhî	8.Mesîhî
9.Irak	9.Hocele	9.Nevrûz-ı Arab	9.Vilâyetî	9.Vilâyetî
10.Pencgâh	10.Şikeste-i Fars	10.Zeng-i Şütür	10.Râk	10.Hocele
11.Râk	11.Râk-ı Hindî	11.Râk-ı Hindî	11.Hocele	11.Mücrî
12.Emîrî	12.Râk-Horasan	12.Frûz-Dîn	12.Mücrî	12.Hâverân
13.Mesîhî	13.Sâkînâme	13.Rehâvîli	13.Hâverân	13.Irak
14.Rast	14.Gerâyî	14.Kâbilî	14.Irak	14.Pencgâh
	15.Irak	15.Herâtî	15.Pencgâh	15.Râk-ı Abdulla
	16.Pencgâh	16.Dügâh	16.Rahşende	16.Gerâyî
	17.Mesnevî	17.Râk-ı Dügâh	17.Nevrûz	17.Dehrî
	18.Zeng-i Şütür	18.Nevrûz-ı Acem	18.Revende	18.Rasta-ayak
	19.Nağme-i Hindî		19.Râk-Horasan	
	20.Ma'nevî		20.Râk-Abdulla	
	21.Kâbilî		21.Gerâyî	
	22.Rast		22.Emîrî	
			23.Mesîhî	
			24.Dehrî	
			25.Siyefî	
			26.Rast	

[397] XIX. yüzyılın ikinci yarısında Bakü’de Avrupa müzik medeniyetine sahip olmak için müzik okullarının açılması gerçeğine karşın, halk müziğini öğrenmek için millî müzik okulları yoktu. Bu bağlamda Bakü’de, Şamahı’da, Şuşa’da mevcut olan müzik meclisleri, profesyonel muğam okulu vazifesini görmekteydi. Bu müzik meclislerine ünlü sanatçıların daima katılmış olduklarını dikkate alacak olursak, müzik meclislerini sanat beşiği, yani halkın müzik sanatını yaşatan ve halkı eğiten temel organ olarak adlandırmak mümkündür. Bakü müzik meclislerine Güney Azerbaycan’dan gelen Ali Şirazi, Mirza Settar, Ala Palaz oğlu Molla Rıza, Beyler; bununla birlikte Kuzey Azerbaycan’dan Hacı Hüsü, Abdülbaki (Bülbülcan), Meşedî Zeynel, Ağasaid oğlu Ağabala, Ali Zühab, Mirza Ferec, Mirza Sâdık Esed oğlu, Baladadaş Abdullah oğlu, Urri İskender, Ağa Kerim Sâlik, Merdî Cenibeyov ve diğer sanatçılar katılmışlardır.

[398] Meşedî Melik’in müzik meclislerinde Azerbaycan’ın tanınmış sazende ve hanendeleriyle İran’dan gelen müzisyenler arasında süregelen fikir alışverişleri sonucunda muğamların tarihi, muğamların hangi ülkelere daha çok yayıldığı, muğam adlarının terminolojisi ve muğamların tarihî kökeni hakkında ilgi çekici bilgiler elde edilmekteydi. Muğamların tarihî öneminin araştırılması problemleri, onların bu veya diğer halkların müzikal yaratıcılığına göstermiş olduğu duygusal etkinin öğrenilmesi, Bakü müzik meclisinde bir tür geleneksel karaktere bürünmüştü. Müzik medeniyetimizin, dolayısıyla da muğamların bütün Yakındoğu coğrafyası esas alınarak araştırılması, bu müzik meclisinin büyük bir bilimsel araştırma laboratuvarı olarak nitelenmesini sağlamıştır.

[399] Meşedî Melik’in müzik meclisinde bilimsel araştırma konularıyla birlikte icracılık sanatının sırlarına, sazende ve hanendeler tarafından çok nadir durumlarda icra olunan bölümlerin seslendirilmesine, onların doğru bir şekilde yorumlanmasına özellikle dikkat edilirdi. Bu nedenle biz, özellikle Mensurovlar ailesinin geleneğini yaşatan ve bu geleneği tebliğ eden B.Mensurov’un icrasındaki muğamlar arasında çok nadir bölümlerle karşılaşmaktayız. Bunlardan Şûr muğamında: Selmek, Hacı Dervîşî, Baba Tâhir, Cüdâyî, Gevherî, Gerayili, Şehrâşûb, Hacı Yûnî, Mâverâünnehr; Rast muğamında: Gerdâniye, Hoceste, Mücrî, Râk Abdullah, Dehrî; Mâhûr-Hindî muğamında: Rast-Hindî, Hüsniyye, Râk-ı Hindî ve diğerlerini göstermek mümkündür. Şunu da belirtmek gerekir ki, B.Mensurov’un icracılığında, adları verilen

ya da verilmeyen bölümlerin hepsine büyük bir muğam şûbesi olarak bakmak doğru olmazdı. Bu bölümler arasında öyle küçük cümleler vardır ki, bunlar kendi karakterine göre geçici, yardımcı ve tamamlayıcı fonksiyonlar içermektedir. Bunu icracının kendisi de iddia ederek bu küçük bölümlerin, gezintilerin büyük şûbeler arasında bir köprü rolünü oynadığını belirtmektedir.

[400] Dönemin en tanınmış icracılarını müzik meclisine toplayan Meşedî Melik, millî icracılık sanatının perspektif olarak gelişimini belirlemekle birlikte, aynı zamanda bu sanata yön veren bir kişi olarak ün kazanmıştır.

[401] Yüzyıllardan beri düğünlerde ve halk şenliklerinde icra olunarak gelişmiş olan bahirli ve bahirsiz muğamların, tasniflerin, derâmedlerin, renglerin meydana geliş tarihini öğrenmek ve onun gelecekteki gelişimini aydınlatmak için müzik meclisinin kurulması, geleceğe işaret eden bir olay olarak değerlendirilmelidir. Elbette Bakü müzik meclisinin önemini, bu meclisin halk müziğinin gelişmesinde göstermiş olduğu etkiyi, dolayısıyla da bu meclisin manevi hayatımızdaki yerini müzik okulları ve müzik cemiyetleriyle karşılaştırmak mümkün değildir. Çünkü müzik meclisinin hizmetleri, bu meclise tarihî ve bilimsel araştırma konularıyla birlikte dönemin en tanınmış sanatçılarının katılımı, daha kapsamlı bir karşılaştırmaya imkân sağlamaktadır. Bu meclis, XIX. yüzyılın ikinci yarısında Azerbaycan'da bir çeşit halk konservatuvarı rolünü oynamıştır.

BAKÜ MÜZİK MECLİSLERİNE KATILAN MUĞAM İCRACILARININ PORTRELERİ

[402] XIX.-XX.yüzyıllarda Azerbaycan'da muğam icracıları hakkında Cemil Bağdadbeyov'un (1.11), Ağalarbey Eliverdibeyov'un (1.12), Meşedî Süleyman Mensurov'un yazıları (1.16; 1.17), Azerbaycan Cumhuriyeti Bilimler Akademisi Mimarlık ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün arşivinde (1.09; 1.10 ve diğerleri), F.Şuşinski'nin (2.74; 2.75; 2.76) eserlerinde gereken bilgiler bulunmaktadır. Adı geçen arşiv belgelerinin büyük bölümü F.Şuşinski'nin eserlerinde bulunduğu için biz yalnız Meşedî Süleyman'ın el yazmasındaki birçok belgeyi ilk defa olarak matbu harflere aktarıyoruz. Bu bağlamda, aşağıda verilen bilgiler 1.09, 1.16, 1.17 numaralı kaynaklardan alınmıştır.

[403] Meşedî Melik'in akrabası olan Ağa Kerim Hacı Zeynel oğlu Sâlik, her ne kadar şair olup şairler meclisi kurduysa da, müzikte de yeteneği olan ve bu alanda Mirza Settar Erdebilî'den ders almış hevesli bir müzisyen olarak Bakü müzik meclislerinde bazen Mirza Settar ile birlikte pestten Zâvil, Şûr, Rehâvî, Rast ve diğer muğamları da okurdu.

[404] Dönemin tanınmış hanendesi, Bakü'nün İçeri Şehir'inden olan Baladadaş Ağabala oğlunun çok güzel bir sesi olup, maharetli bir icracıydı. Meşedî Süleyman, hatıralarında şöyle yazmaktadır: “O, kale kapısının (İçeri Şehir'de-İ.R.) üstünde okuduğu zaman sesi Keşle'ye (bir kasaba-İ.R.) giderdi”. O, Farsça'yı ve Azerbaycan Türkçesi'ni iyi kullanan bir yazarmış. O, mecliste bulunduğu sırada başka bir hanende şarkı okumaya cesaret edemezdi. Sesi çok tiz olduğundan, tiz perdelerde bülbül gibi öterdi. Destgâhların karar perdesinde ve tiz perdelerinde rahatça gezinir, istediği gırtlak nağmelerini rahatlıkla seslendirebilirdi. Bir gün Baladadaş'a haber verirler ki, hanende Kör Hacı O'nun arkasından konuşup kendisinin okuduğu sırada Baladadaş'ın saklanacak yer bulamayacağını söylemiştir. Baladadaş ise bu söze karşılık vermez. Birkaç gün sonra yine Baladadaş'ın kulağına Kör Hacı'nın onunla yarışmak istediği haberi gelir. Bu defa Baladadaş, Mensurovlar'ın evinde bir müzik meclisi kurarak Meşedî Melik'in adıyla Kör Hacı'yı meclise davet eder ve kendisi gizlenir. Kör Hacı Bakülü olup, muğamları iyi bilen bir hanendeydi. Muğam destgâhları içerisinde özellikle Çahârgâh'ı güzel okuduğu için, meclise geldiğinde katılımcılar O'ndan Çahârgâh okumasını isterler. Kör Hacı Çahârgâh destgâhını okuyup bitirdikten sonra Baladadaş içeri girip Çahârgâh okumak için Kör Hacı'dan izin ister ve Çahârgâh'ı öyle güzel okur ki, Kör Hacı çok kötü bir duruma düşer. Daha sonra Baladadaş Kör Hacı'dan özür dileyerek şöyle der: “Efendim, siz benden büyüksünüz. Sizin hürmetinizi kabul etmek benim borcumdur. Ancak siz kendiniz beni karşınızda okumaya mecbur ediyorsunuz”.

[405] Günlerden bir gün, Ağa Murad Eli Mehdiyev adlı bir tüccar, Baladadaş'ın iyi Farsça bilmesinden yararlanıp O'na para vermiş ve O'nun İran'a gidip papaklık Şiraz derisi getirmesini teklif etmiş. Baladadaş paraya ihtiyacı olduğu için teklifi kabul eder ve yanına beş-altı yüz manat alarak Tahran'a gelir. Orada bir kervansarayda hücre (oda) tutup deri işleriyle uğraşır. Bir gün Baladadaş, kendisini neşeli hissederek şarkı söylemeye başlar. Bu sesi duyan etraftaki komşular O'nun sesine hayran kalırlar.

Baladadaş'ın böyle ustalıklı okuması haberi, çok geçmeden Nasreddin Şah'a ulaşır. Şah, adam gönderip Baladadaş'ı yanına çağırır ve O'nu sevgiyle huzuruna davet ederek hâlini hatrını sorar ve sonrasında kendi tar sanatçısına Baladadaş'ın okuması için bir hava çalmasını teklif eder. Tar sanatçısı Mirza Rızakulu Han, tarıyla bir muğam çalar, Baladadaş da büyük bir maharetle bu destgâhı Farsça sözlerle okur. Baladadaş'ın sanatı şahın çok hoşuna gider ve O, sarayının hanendesi olan Seyid Kurabay'a yüzünü çevirerek şunu der: "Bak, okumak işte böyle olur".

[406] Nasreddin Şah, Baladadaş için istediği derileri tuzlattırıp, temizletip Enzeli'ye gönderttirir ve Baladadaş Bakü'ye dönerken derileri alması için Enzeli'de derilerin yanına görevli bir adam tayin eder. Baladadaş'ı ise şah, yanında misafir olarak tutar ve O'na, eğer Bakü'den Tahran'a temelli taşınırsa iyi bir ev, iki köy ve her ay maaş vereceğini söyler. Baladadaş ise şöyle cevap verir: "Şahım, kurbanın olayım, ben vatanımı bırakıp buraya gelemem, fakat zamanında huzurunuzda gelebilirim".

[407] Baladadaş âdeti üzere, şarkı okurken daima karnının üstünden enli kayış bağlardı ki, okuduğu zaman darbe sonucu karnı patlamasın. 1864 yılında Baladadaş'ın zamanında Bakü'de Cihangir adlı bir faytoncu vardı. O, fayton sürerken her defasında Beyâtî-Kacar okurmuş. Bu nedenle de Bakü'nün cahil insanları çoğu zaman Cihangir'in faytonuna binerlermiş.

[408] Cihangir bir defasında birkaç kişinin yanında Baladadaş'ın şarkı okumada kendisine ulaşamayacağını söyler. Bu sözü işiten Baladadaş, Meşedî Melik'in evinde müzik meclisi toplar. Meclis toplandıktan sonra Baladadaş, Balahanlı ünlü zurnacı Ağa Gül'den, zurnasındaki en tiz seslerde Beyâtî-Kacar çalmasını ister. Ağa Gül, zurnasını akort edip Beyâtî-Kacar çaldığı sırada Baladadaş diz üstü çökerek tiz bir sesle okur ve okumasını bitirdikten sonra Cihangir'in de aynı sesle okumasını ister. Cihangir aynı perdede okumaya mecbur olur ve bu seslerde okuma isteğini dile getirir, fakat darbe sonucu iç organları patlar ve üç gün sonra ölür. Meşedî Süleyman'ın dediğine göre Baladadaş gibi bir hanende o vakte kadar gelmemiştir. Baladadaş hanende olmaktan başka çok iyi ata biner ve güreş tutarmış.

[409] O dönemlerde ata binme yarışlarında iyi bir ata sahip olan kişiler, binmesi için atlarını Baladadaş'a verirlerdi.

[410] Baladadaş Ağabala oğlu 1864 yılında Heşterhan'da kolera hastalığına yakalanmış ve öleceğini bilerek Meşedî İsmail'e (Meşedî Melik'in kardeşi-İ.R.) der ki, yastığı arkama verip pencereleri açın ki, bir Beyâtî okuyup öleceğim.

[411] Baladadaş Beyâtî'ye tiz bir sesle başlayınca etraftaki cemaat pencerelerin yanına toplanır. Baladadaş aşağıdaki Beyâtî'yi okuyup ölür:

Men aşığem bir de men,
Doldur içim bir de men.
Ömür getdi gün keçdi,
Daha cahil olmam bir de men.

[412] Urli İskender Şûr, Rehâvî, Çahârgâh, Beyâtî-Şiraz muğamlarını çok güzel okurdu. Onun da güçlü bir sesi vardı. Urli İskender önceleri Bakü hamamlarında tellaklık yapmış, sonra ise hanendeliğe uğraşmıştır. O da Meşedî Melik'in, sonralar ise Meşedî Süleyman'ın müzik meclislerine daima katılmış ve muğam sanatını iyi bilen sanatçılardan biri hâline gelmiştir.

[413] Hacı Melik Haydar, eski hanendelerden olup muğamların hepsini iyi bilen usta bir sanatçıymış. O, muğamları ve Koroğlu havasını çok güzel bir sesle okumuş. 1904 yılında Bakü'de vefat etmiştir.

[414] Halil, hanendelikte ün kazanmasa da okuyuşu orta düzeyde olan bir sanatçıydı. En çok Segâh, Şüşter, Orta-Mâhûr muğamlarını ustalıkla okurdu.

[415] Muhammed, Mirza Ağa ve Kadir Bala da sesi güzel olan, eğitimli birer muğam icracısıydılar. Ancak Keble Ağa Bala kadar ünlü değildirler.

[416] Keble Ağabala hem hanendelikte, hem de yazarlıkta diğer sanatçılardan üstündü. O, Segâh-Zâvil okuduğu zaman mecliste olanlar ağlardı. Keble Ağabala 1928 yılında Bakü'de vefat etmiştir.

[417] Ağa Cebrail Bakülüydü. O, muğam destgâhları içerisinde özellikle Rast'ı çok güzel okurdu. Rast'a her defasında Sâdî'nin gazelleriyle başlardı. Ağa Cebrail'i bir defasında Ağa Murad Eli Mehdiyev adlı bir adamın düğününe davet ederler. Bu düğüne İran'dan da iyi hanende ve sazandeler çağırılmıştır. Düğünde ilk önce İranlı konukları okuturlar ki, Ağa Cebrail'in okumasını görüp utanmasınlar. Çünkü hem hanendelikte hem de tar çalmada Azerbaycanlılar, İranlılar'dan üstündürler (İranlı-burada Fars

icracılara işarettir. Çünkü, Güney Azerbaycan’da Mirza Abdullah, Ağa Hüseyinkuluhan, Mirza Settar, Ağa Palaz oğlu, Molla Rıza gibi ünlü Azerbaycanlı muğam icracıları, sanatta çok yüksek bir düzeye ulaşmış sanatçılardır-İ.R.).

[418] Meşedî Süleyman’ın el yazısında Mirza Sâdık Esed oğlu hakkında da ayrıntılı bilgiler vardır. Onlar hem dost, hem de muğamları en ince ayrıntısına değin bilen sanatçılardı. Sâdıkcan hakkında F.Şuşinski ayrıntılı bilgi verdiği için bu kişi hakkında kısaca bazı spesifik bilgileri aktarıyoruz. Ali Şirazî’den sonra en iyi tar çalan kişilerden birisi de Mirza Sâdık olmuştur. Mirza Sâdık öyle mahir bir üstaddı ki, terleyince tarı sol eliyle çalardı ve sağ eliyle de kuşağındaki bezi çıkararak yüzünün terini silerdi. Şimdiki tarların üstünde bulunan metal tellerin sayısını Mirza Sâdık arttırmıştır. M.Sâdık çoğu zaman tarı sol eliyle, kendisi de mızrapsız çaldığı için tarın gövdesini tam çenesinin altına koyarak sol elini oldukça yukarıda tutardı ki, parmakla çalmak rahat olsun. M.Sâdık düğünlerde çaldığı zaman çoğu vakit, tarı boynunun arkasına koyup çalardı” (1.17, s.19).

[419] Burada bir konu üzerinde özellikle durmak istiyoruz. Birçok araştırmacı, tarın tarihi ve yapısı hakkındaki yazılarında Azerbaycanlılar’ın tarı göğüs üzerinde, Farslar’ın ise Şiraz tarlarını diz üstünde çalmalarını temel alarak ve nedense hiçbir kaynak ve kanıt göstermeden Şiraz tarını daha eski sayarak Azerbaycan’da ilk defa olarak tarı diz üstünden göğüs seviyesine kaldıranın Mirza Sâdık olduğunu iddia etmişlerdir. Tam bir inanç ve güvenle söyleyebiliriz ki, bu temelsiz bir düşüncedir. Çünkü Mirza Sâdıkla yakın dost olan Meşedî Süleyman, eğer böyle bir şey olsaydı, Mirza Sâdık’ın icracılık sanatı hakkında yukarıda anlattığı üstün, spesifik özellikleri arasında şüphesiz tarın dizden göğüs üzerine kaldırılmasını da yazardı. Diğer taraftan Sâdıkcan’ın tarın sapını yukarı doğru tutması durumu, Güney Azerbaycan’da Sâdıkcan’dan önceleri de mevcut olmuştur. Karşılaştırma için Ali Ekber Ferâhânî’nin resmine (5.04; 5.11) ve Sâdıkcan’ın döneminde bütün İran’da, Güney Azerbaycan’da ve Tahran’da tar sanatçılarının tuttukları tarın yapısına bakmak mümkündür. Bununla birlikte, tarın gövdesinin de Sâdıkcan tarafından, günümüzdeki tar yapısı şeklinde yapıldığı düşüncesi de temelsizdir. XVIII. yüzyılın sonuyla XIX. yüzyılın başlarında Azerbaycan tarih müzesinde mevcut olan tar çalgısı, dolayısıyla o dönemde İran’da icra edilen bütün tarlara dikkat edilirse, bu düşüncenin hayalden başka bir şey olmadığını görürüz.

[420] Eli Esger Abdullayev'in hanendelik sanatına, bu sanatta ne kadar yükseldiğine işaret eden satırlar da Meşedî Süleyman'ın yazma eserinde mevcuttur. Meşedî Süleyman, Eli Esger Abdullayev'in inşaat ameleliği de yaptığını yazmıştır. Günlerden bir gün, ünlü hanende Keble Ağa Bala, Şeki'ye misafir olarak gittiğinde bir amelenin duvar örerken güzel bir sesle Segâh okuduğunu işitip faytonunu durdurarak ameleği yanına çağırır ve O'na, kendisiyle birlikte Bakü'ye gelmesini ve hanendeliği bu şehirde iyi bir şekilde öğrenmesini teklif eder.

[421] Bu adam, işte O Eli Esger Abdullayev'dir ki, Ağa Bala ile Bakü'ye gelerek O'nun yanında eğitim görür ve hanendelikte git gide ününü arttırır. Eli Esger de Mensurovlar ailesinin misafirperverliğini görmüş, defalarca toplanan müzik meclislerine katılmıştır.

[422] Yukarıda değinilen problemlerin yekûnu olarak şunu belirtelim ki, Baladadaş'ın Nasreddin Şah'ın sarayında, Muhammed Mugmil'in (Hileli Emircan kasabası), Nâdir Şah Afşar'ın sarayında (bkz. önceki bölümlere) muğam okuması ve saraydaki tar sanatçılarına doğaçlama yaparak eşlik etmesi; XVIII., XIX. ve sonraki yüzyıllarda da saraylarda Azerbaycan muğam icracılık usûlünün taklit edildiğini göstermektedir. Çünkü Fars muğam usûlü Azerbaycan'da icra edilmediği için bu usûlü Baladadaş ve Muhammed Mugmil gibi sanatçılar bilmezlerdi. Bu da bizim nazari bölümümüzde, "Ortaçağ'da saraylarda Azerbaycan muğamları icra edilirdi" şeklinde ileri sürdüğümüz düşünceyi doğrulamaktadır.

[423] Meşedî Melik'in müzik meclisini yaşatan, büyük oğlu Meşedî Süleyman olmuştur. Meşedî Melik'in oğullarından her ikisi de, yani Meşedî Süleyman ve Mirza Mansur, gerçekte usta birer icracı olmasalar da sanatlarını iyi icra eden, halk müziği alanında tanınmış muğam icracılarıydılar. Tesadüf değildir ki, her defasında halk müziğine ait konular hakkında tartışmalar yapıldığında, sanatçıların çoğu ya meşedî Süleyman'a ya da Mirza Mansur'a müraccat ederlerdi. Klasik müziğimizin kurucusu olan Üzeyir Hacıbeyov, Meşedî Melik'in oğullarını, klasik muğam kültürümüzü iyi bilen kişiler olarak değerlendirmiştir.

[424] Bu nedenle de 1922 yılından itibaren Konservatuara rehberlik eden Ü.Hacıbeyov, muğam sanatını devam ettirme işini Meşedî Süleyman'a bırakmıştır. Meşedî Süleyman ise sinirli bir kişi olduğundan bu işleri küçük kardeşi Mirza Mansur'a

havale etmiştir. Her iki kardeş de muğam icracılık sanatının spesifik yönlerini, destgâhların terkihi ve sırasının, renklerin, tasniflerin genel ilkeler esasında bestelenmesi gibi bilimsel önemi büyük olan konular üzerinde çok çalışmışlardır.

[425] Meşedî Süleyman, babasının vefatından sonra müzik meclisini hak ettiği şekilde devam ettirmiş ve araştırmacı kimliğiyle sanatçı dostlarının büyük güvenini kazanmıştır. O, babasının başlattığı geleneği yaşatmakla, kendi halkının güzel müzik geleneklerini yaşatmış oldu. Meşedî Melik'in hayata geçirmeye çalıştığı bütün arzuları, halk müziğimizin gelecekteki gelişimini sağlamak ve bu sanatı yeni nesle bütün inceliği ve ihtişamıyla ulaştırmak için Meşedî Süleyman genç neslin ünlü icracıları ile dönemin büyük sanatçılarını müzik meclisine toplamaya çalışmış ve bunu başarmıştır. Büyük sanatçıların nasihatleri ve rehberliği altında kendi sanatlarında ustalaşan genç icracılar, muğamların doğru olarak yorumlanmasına, onların her birinin kendine özgü yönlerine uygun ayakların verilmesi, bir muğamdan diğerine hangi şûbeler aracılığıyla geçmenin mümkün olduğunu öğrenmekteydiler. Her muğamın karakterine uygun olarak ayrıntılı tekniklerin, çeşitli mızrap hareketlerinin doğru olarak uygulanmasına da büyük bir ciddiyetle eğilmekteydiler.

[426] Meşedî Süleyman'ın el yazmasında bütün muğam destgâhlarının cetvelleri vardır. Daha önce belirttiğimiz üzere muğam destgâhlarının zaman geçtikçe değişerek nasıl biçimlendiğini net bir şekilde gözlemlemek için Meşedî Süleyman'ın müzik meclislerinde Şûr destgâhının nasıl icra edildiğini gösteren cetveli olduğu gibi veriyoruz.

Şûr destgâhı: 1.Derâmed, 2.Dilkeş, 3.Selmek, 4.Gülrîz, 5.Bûzek, 6.Dubeyt, 7.Kacar, 8.Frûz-Şûr, 9.Beyâtî-Kürd, 10.Beyâtî-Türk, 11.Rûhü'l-Ervâh, 12.Zemîn-Hârâ, 13.Hicâz, 14.Sârenc, 15.Ebû Atâ, 16.Siyefî, 17.Kebrî, 18.Deştî, 19.Kilekî, 20.Kâbil, 21.Avşarî, 22.Hacı Yûnî, 23.Bîrûnî, 24.Karaca, 25.Rezevî, 26.Âşık küş, 27.Katar, 28.Şehr-i âşub.

[427] Meşedî Süleyman'ın oluşturduğu geleneği devam ettirenler, kardeşi Mirza Mansur ve oğlu B.Mensurov olmuştur. Bu alanda da yeteri kadar belge bulunmaktadır. Müzik meclisleri Azerbaycan'da Sovyet egemenliği kurulduktan sonra M.Mensurov ve B.Mensurov tarafından devam ettirilmiştir. Fakat bu konu, asıl araştırma konumuzun dışında olduğu için bu belgeleri kitabımıza dâhil etmiyoruz.

[428] Meşedî Süleyman'ın, müzik meclislerine rehberlik ettiği dönemde bu meclislere Abdülbaki (Bülbülcan) Mirza Sâdık Esed oğlu, Şirin Ahundov, Gurban Pirimov, Cabbar Garyağdı oğlu, Saşa Oganezaşvili, Keçeci oğlu Muhammed, Elesger Abdullayev, Ehed Eliyev, Hacı Ağabala oğlu Mirzaağa, Ağa Said oğlu Ağabala ve diğer sanatçılar katılmışlardır.

4. XIX.-XX. YÜZYILIN BAŞINDA GÜNEY AZERBAYCAN'IN

MÜZİK HAYATI

[429] Güney Azerbaycan'ın müzik hayatı konusu, tarihî ve nazari açıdan üzerinde çalışılmamış bir konudur. Bu alanda yapılan incelemeler bize göre yeteri derecede ayrıntılı değildir.

[430] Çünkü, çok eski bir tarihe sahip olan ve daima İran devletinin medeniyet merkezi olarak kabul edilen Azerbaycan şehirlerinin müzik hayatı gölgede kalmıştır. Bilimin bu alanı, özel bir araştırma alanı hâline geldikten ve uzun yıllar boyu araştırma yapıldıktan sonra Güney Azerbaycan'ın müzik tarihi ve nazariyesi hakkında esaslı bir söz söylemek mümkün olacaktır. Bu bağlamda bizim sunacağımız yazı, tarihî açıdan üzerinde çalışılmış ilk teşebbüs olarak değerlendirilmelidir.

[431] Güney Azerbaycan müziği hakkında yazarken, esasen Azerbaycan Türkleri'nin yaşadıkları bölgelerdeki ve Azerbaycan şahlarının sarayındaki müziğin tarihi anlatılacaktır. Bu nedenle R.Halîkî'nin, E.Şabânî'nin ve diğer yazarların adı geçen eserlerinden geniş olarak yararlanılacaktır. Belli ilkeleri olan bir konuyu da özellikle belirtmek gerekir ki, XIX. yüzyılda İran'ın başkenti Tahran şehri olduğu için saray müzik medeniyeti, dolayısıyla dönemin en ünlü muğam icracıları bu şehirde toplanmışlardır. Halk arasında yapılan ankete göre günümüzde Tahran halkının %65-70'i Azerbaycanlı'dır. XIX. yüzyılda da Tahran'ın büyük bölümünde Azerbaycan Türkleri yaşamıştır. Bununla birlikte, muğam sanatından bahsederken esasen 22 perdeli Azerbaycan tarını çalan müzisyenlerin sanat eserlerine ve Azerbaycan millî üslûbuna özgü olan muğamlara ait kayıtlar ve açıklamalar verilecektir.

[432] R.Hâlikî'nin yazdığına göre, Kerim Han Zend döneminde Perihan adında bir kişinin, Feteli şah Kacar döneminde ise Zühre ve Mina adlı iki üstadın muğam sanatında büyük etkileri olmuştur. Fetulla Mirza Şuâü's-Saltana ve Fîrûz Mirza Nusret-i

Devle'nin kemençede, Abdülali Mu'temed ed-Devle'nin ise tarda özel bir yeteneği vardı.

[433] Böylece, Târih-i Ezedî'nin yazarı, üstad Mustafahan Emû'nun hanımı Mina, İsfahanlı'nın öğrencisi Mihrab, aynı zamanda üstad Caferkulu han Emû'nun hanımı Zühre, Rüstem Yehûdî Şirazî'nin öğrencisiydi. Bu iki kadından her birisi müzikte tecrübe ve yetenek sahibi idiler. Bu hanımların hocaları Mihrab ve Rüstem, müziği iyi bilen kişiler olarak tanınmışlardır. O dönemin hanendelerinden Ağa Muhammed Rıza'nın ve Receb Alihan'ın, aynı zamanda Çalançıhan'ın üstadlık ve hocalık dereceleri vardı.

[434] Feteli han Kacar döneminde müzisyenler iki gruba ayrılmıştı ki, bunların birine Mina, diğerine ise Zühre önderlik etmekteydi. Elliden fazla rakkase ile tar, setar, kemençe, santur ve vurmali çalgılar çalan sazandeler ve hanendeler iki gruba ayrılmışlardı. Seherler Ağa Muhammed Rıza, Recebali han ve Çalançıhan, hoca olarak geldiğinde hâceler (saray âyânları) otururlardı. Öğrenciler bir süre üstaplardan ders alıp eve döndükten sonra üstad Mina ve Zühre ayrıca kendi grubunun eğitimiyle meşgul olurlardı (5.04, s.16-17).

[435] Ahmed Mirza Azazad Devle'nin (Feteli şahın oğlu-İ.R.) eserinin 18, 19, 20, 73. sayfalarında Hacı Ali Muhammedullah Huzur hakkında bilgiler verilmiştir. Orada denilmektedir ki, Hacı Ali Muhamedullah Huzur güzel sesli, müzik biliminde üstün yeteneği olan, muğamları ve lahinleri bütün incelikleriyle bilen üstad bir sanatçıydı. O, ancak kendi sanatını Hakan'ın (Mesud Feteli şah-İ.R.) huzurunda icra etmediği sırada sakinleşirdi.

[436] Güzel kasideleriyle tanınan şair Kaanî Muhammed Şah döneminde şahın siparişiyle kaside yazmıştır. Orada tar sanatçılarından Zağî'nin, Reyhan'ın, Yehûdî Meliyhay'ın, bunula birlikte vurmali çalgı çalanlardan Ekberî, Ahmedî ve Bâin'in adları geçmektedir.

[437] İran'da bütün dönemlerde İslam dini güçlü bir etki sahibi olduğu için hem dinî yasak nedeniyle, hem de İran'ın asilzade aileleri müzik çalmayı utanç verici kabul ettiklerinden müzikle ancak aşağı tabakadaki insanlar meşgul olmaktaydılar ki, onlara da mutrib denilmekteydi. Nasreddin Şah döneminde İran'da siyasi hizmetlerde bulunmuş Fransız Kondo Gubinvey *Kitâb-ı Se Sâl Der İran* adlı kitabının 23.

sayfasında, A.S.Volfsen *Kitâb-ı Îrâniyân Der Gozeşte ve Hâl* adlı kitabının 47. sayfasında ve Edward Brown da *Kitâb-ı Yek Sâl Der Miyân-ı Îrâniyân* adlı eserinin 117. sayfasında şunu yazmışlardır: Tar ve diğer çalgıları çalan o kişiler, cemiyetin birinci ve ikinci tabakalarından ayrılırlar. İran'ın asilzade, varlıklı aileleri tar çalmayı ayıp veya kendileri için bir hafiflik sayarlardı.²

[438] K.Gubinvey şöyle yazmaktadır: “Şiddetli tufan, bizim iki gün kadar Miyana şehrinde kalmamıza sebep oldu. Fakat bu iki gün bana kötü gelmedi. Çünkü, bu kasabada sazende ve hanendeler vardı. Onlar Şikâri (avcılar-İ.R.) kabilesindendirler ve nisbeten iyi saz (müzik aletleri-İ.R.) çalarlar. Bu kabilenin üyeleri her tür sanat akımına açıktırlar” (5.04, s.21-22).

[439] Nasreddin Şah'ın inzibatı, tercüme, devlet rûznâme (gazete-İ.R.) idaresinin reisi ve şahın özel danışmanı olan Muhammed Hasan Han İtimad Saltana, Paris'te öğrenim görmüş, iyi bir okur yazar ve medeni bir kişi olarak saraydaki olayları günü gününe kaleme alıp *Kitâb-ı Vaka-i Rûzâne Der-bâre-i Nâsirî* adlı kitabında açıklamıştır. Nasreddin Şah'ın müzisyenleri, mutribleri “keyif emekçileri” olarak adlandırılmaktaydı.

[440] Bu müzisyenler profesyonel sanatçılar olup saraydan aylık maaş alırlarmış. Müzisyenlerin rolü ancak keyif meclislerinde çalmak, şahı ve konukları kendi sanatları ile eğlendirmek olmuştur. O, bu konuda şöyle yazmaktadır: “Bu gece Emînü'l-Mülk sefirleri davet etmişti. Ben de oradaydım. Çok zarif, incelikle düzenlenmiş olan ziyafette İranlı sazende de vardı. Rakkas, göğsü üzerinde çeng çalmaktaydı (adı geçen eser, s.22). Tar sanatçısı Ali Ağa Kâşî tar çaldı ve âvâz okudu” (aynı eser, s.55).

XIX. YÜZYILDA GÜNEY AZERBAIJANLI MÜZİSYENLERİN PORTRELERİ

[441] Nasreddin Şah döneminde tanınmış muğam icracılarından sayılan Mirza Settar Erdebilî, güzel kemençe çalarmış ve hannedelikte de özel bir yeteneğe sahipmiş. Mirza Settar'ın sanatçılığını gösteren kaynaklar arasında, geçen yüzyılın sonlarında Tiflis'te çıkan yazıları ve Meşedî Süleyman'ın el yazması eserini söyleyebiliriz. Mirza Settar'ın Tiflis konserlerinde, Bakü'de, Şuşa'da, Şamahı'da dönemin tanınmış muğam

² Kayıt: Meşedî Süleyman Mensurov'un da el yazma eserinde bu gerçek tasdik olunur. Meşedî Süleyman'ın kendisi güzel tar çalsa da hiçbir zaman mecliste, konserde tar çalmazdı. Dolayısıyla Mirza Mansur da icracılığıyla değil, öğretmenliğiyle ün kazanmıştır.

üstadları ile birlikte verdiği konserler, O'nun yüksek düzeyde bir müzisyen olduğunun kanıtıdır. Mirza Settar'ın Kuzey Azerbaycan'a gelmesini ve ömrünün sonuna kadar burada yaşamasını Meşedî Süleyman bize şöyle anlatmaktadır: “Mirza Settar'ın dediğine göre Erdebil'de Mir Sâlih adlı bir müçtehid, Mirza'yı yanına çağırıp söyle der: “Efendim, ben burada Allah yolunda müçtehidlik ediyorum, ama sen şeytan çiftliğinde şeytana kulluk ediyorsun. Senin durumunla benimki hiç benziyor mu? Senin benle komşuluk etmen gerekir”.

[442] Mirza Settar, müçtehidin korkusundan o gece bir mutrible Selyan'a gelir. İki ay sonra O'nun çok sevdiği mutrib, hastalıktan ölür. Bu olaydan sonra O, Selyan'da kalmayıp Bakü'ye gelir. Mirza Settar çok çalışsa da, ailesini Erdebil'den Bakü'ye getiremez. Mirza Settar döneminde İran'dan gelmiş olan usta tar sanatçısı Beyler, aynı zamanda dervişti. Beyler Azerbaycanlıydı. O, müzik öğrenimini ve dervişlik sanatını Tahran'da elde etmiştir. Mirza Settar ve Beyler vatandaş olsalar da birbirlerini tanımıyorlardı. Bir gün Beyler, Meşedî Melik'in yanına gelip Mirza Settar'ı sorar. O, cevabında Mirza'nın iki mutrible Şamahı'ya, Mahmud Ağa'nın yanına geldiğini ve birkaç gün sonra döneceğini söyler. Mirza Settar Bakü'ye döndükten sonra Meşedî Melik O'na, Tahran'dan bir tar sanatçısının gelip O'nu sorduğunu söyler. Mirza Settar bunun üzerine Hacı Ağa kervansarayına gidip bir hücre (oda-İ.R.) tutar ve kapıcıya 2 manat vererek Beyler'e O'nun olduğu yeri söylememesini öğütler. Beyler de kapıcıyı aldatarak Mirza'nın kaldığı odanın yerini öğrenir ve O'nun komşuluğunda bir hücre tutar ve Mirza Settar'ın çalgı çalmasını; kendisinin de Mirza'nın sanatçılığını, parmak hareketlerini öğrenmesini ister. Mirza Settar, Beyler'in O'na komşu geldiğini bilmeden gece 12'den sonra Şûr destgâhını büyük bir aşkla çalıp kemençesini yere koyar ki, çay içsin, bu sırada Beyler kendi odasında Mirza'nın çaldığı destgâhı M.Settar gibi tarda çalabilsin. Mirza Settar, Şûr'un böyle ustalıkla çalındığını yan odadan işitince kendi kendine bu çalanın kesinlikle Beyler olduğunu söyler. Yoksa başka birisi böyle ustalıkla çalamaz. Kendi şüphelerini yoklamak için bu defa Rast çalar. Mirza, çalıp bitirdikten sonra Beyler bu havayı Mirza Settar'ın çaldığı tarzda icra eder. Mirza Settar, artık tam olarak komşusunun Beyler olduğundan emin olur.

[443] Beyler biraz gözlemledikten sonra üstadın henüz çalmadığını görür. O saat gelip Mirza'nın kapısını çalar. Mirza O'nu buyur ettikten sonra Beyler içeri girip O'nun karşısında diz çökerek elini öpmesini ister, fakat Mirza Settar bunu yapmaz. Beyler,

Mirza'nın kendi çalışını taklit ettiği için kendisinden özür dilemesini ister. Mirza Settar da O'nun bu davranışından hoşlanır ve Beyler'in usta bir sanatçı olduğuna inanır ve ikisi arkadaş olurlar.

[444] Mirza Settar, bir hatırasında, kendisi Erdebil'deyken Nemin hanlığından bir adamın gelip O'nu Nemin hanının huzuruna çağırdığını, Mirza'nın da çaresiz gelip hanın huzuruna çıktığında görür ki, han kök, iri göbekli, uzun boylu bir adamdır. Her koltuğunda bir yastık, altında döşek, bütün vücudunu bir yana uzatıp uyuklamaktadır. Hizmetçileri sağında solunda, birisi sırtını diğeri kolunu ovmakta, bir diğeri ise Han'a kebab yedirmekte, başka birisi de Han'ın kadehine şarap koymaktadır.

[445] Han'ın buyruğuyla Mirza'ya bir bardak çay verirler. Çok geçmeden Han, Mirza'ya istekte bulunmak için şöyle der:

-Usta.

-Evet, efendim.

-Başla da görelim.

-Efendim ne almamı istersiniz?

-Ne alarsan al.

[446] Mirza, Han için güzel bir Çahârgâh çalıp bitirdikten sonra Han, Mirza'ya ne çaldığını sorar.

Mirza cevabında “Efendim, bu Çahârgâh'tır”, der.

[447] Han, küçümseyici bir ifadeyle: “Demek ahârgâh buymuş”, der. Mirza, Han'ın müzik bilęisinin olmadığını anlayıp şr destgâhını çalar ki, şr muğamının ancak adı varmış. şr içinde Gaytağı'dan başlayarak şikeste'ye kadar havalar okur. Böylelikle yarım saat kadar çalmış olur.

[448] Mirza, çalmasını bitirdikten sonra Han, samimiyetle şunu sorar: “Usta, bu çaldığın ne idi?”.

-Bu Hezârgâh'tır, Han'ım”, diyerek Mirza cevap verir.

-Bak benim şanıma Hezârgâh yaraşır, yoksa Çahârgâh gibi küçük bir şey bana yaramaz!” diyerek O'na kendi atını, bir adet çal ve 100 tümen bahşış verir.

[449] Mirza Settar, o gece Han'ın atını satıp, belki Han sabaha ayılır da atını geri alır diye Erdebil köylerinde gizlenir. Gerçekten de Han, sonradan, atını Mirza'nın sattığı adamdan zorla geri alır.

[450] Mirza Settar usta bir sanatçı değilse de, küçük bir cemiyette güzel bir sesle pestten Şûr destgâhını okurdu. O'nun iki de mutribi vardı. Bunlardan birisi Şamahılı Ağa Bala, diğeri ise İranlı Ali Asger idi. Bunlar kadın elbisesi giyer, saçlarını yüzlerine indirir, başlarına ipekten şapka takarlardı. Başparmakla orta parmaklarına demirden yüzük takarlardı. Raks sırasında karşılıklı durarak parmaklarını açıp kapamakla çalgıcıların vurduğu ritm ile oynarlardı. Bazen başlarını sallayarak saçlarını savururlardı. Mutribler, düğünlerde özellikle “Mutrib Mirzeyisi” havası eşliğinde dans ederlerdi. Mutribler önce yere oturur, yere yayılarak, en sonunda havayı devam ettirdikçe bunlar da yavaş yavaş bin türlü nazla ayağa kalkar, çalınan hava hızlandıkça Onlar da hızlıca oynarlardı. Mutribler dans ederken terleyince, düğün evinde bulunan cahillere, mutriblerin terini silmeleri için ipek bez verilirdi. Öyle zamanlar olurdu ki, iki üç cahile birden bez verildiğinde Onlar'ın arasında dava düşerdi. Bu durumlarda mutrib kendi terini üç dört cahil kabadayının bezine silerdi ki, ortalık karışmasın.

[451] Mutribin terinin silindiği bezi, cahiller aylarca sandıklarında sakarlardı ve mutribin terinin izi bezden çıkmasın diye bezi yıkamazlardı.

[452] Ağa Palaz oğlu Molla Rıza Erdebilî uzun boylu, zayıf, iri burunlu ve esmer bir adamdı. İnce sakal bırakırdı. Giysileri uzun çuha, aba, yassı tabanlı ayakkabı ve ipek sarıktan ibaretti. Molla Rıza'nın bir özelliği vardı ki, havayı istediği sesle okuyabilirdi. Müziğe tamamen aşına birisiydi. Çoğu zaman, okuduğu havayı ağzını açmadan yarım saat kadar burun sesiyle icra ederdi ve birden ağzını açtığı anda dinleyiciler top atıldı sanarlardı. Çünkü O'nun çok gür bir sesi vardı. Molla Rıza katiyen ısmarlama şarkı okumazdı. Ancak kendisi keyiflenince okurdu. Molla Rıza, kendisinin naklettiği bir olayda, bir gün bir kervanla Erdebil'den Tahran'a giderken mola sırasında içinden geldiği için şarkı okur. Aynı kervanda olan mevki sahibi birisi O'na yaklaşıp tanışır ve kendisine Tahran'daki evinde konuk olmasını ister. Molla Rıza da kabul eder. Şehre ulaşınca bakıp görür ki, bu adam Nasreddin Şah'ın yakın hizmetçilerindenmiş. Bu kişi, Molla Rıza'dan saraya gelip şah için biraz okumasını teklif eder ve şahın da yan odadan O'nu dinleyeceğini söyler, ancak Molla Rıza'nın o an canı istemediği için teklifi

reddeder. Şah bunun üzerine hiddetlenerek Molla Rıza'nın boynunun vurulmasını emreder. Şah'ın hanımlarından biri yalvararak cezanın hapis cezasına dönüştürülmesini sağlar. Molla Rıza hapishaneye girince büyük bir aşkla, yürekten okumaya başlar. Vezir O'nun bu hâlimden şaşkına dönerek O'na, neden şahın huzurunda okumayıp da mahkûmlar için böyle hevesle okuduğunu sorar. Molla Rıza ise cevabında şöyle der: "Çünkü bu insanlar ehl-i ruhturlar, meclisten müzik dinleyen adamlardır. Ama şah ise [...] arasından nasıl çıkıp da müzisyenlerin okumasını işitip bu şarkılara değer verecek? Bu nedenle de ben okumadım".

[453] Bir müddet sonra O'nu Tahran'dan Erdebil'e kaçıırırlar. Molla Rıza Erdebil'de çok kalmayıp Kuzey Azerbaycan'a gelir ve burada kendi sanatını müzik meclislerinde icra eder.

[454] İran'da muğam sanatının gelişmesinde Ağa Ali Ekber Ferâhânî ve O'nun çocuklarının, torununun çok önemli hizmetleri olmuştur. İşte bu ailenin gayreti ve teşebbüsü sonucunda İran redifleri kendi inceliğini, güzelliğini bu gün de korumayı başarmıştır. Bütün İran destgâhlarını ve âvâzlarını oluşturan muğam, şûbe ve gûşelerin hepsi Mirza Abdullah'ın, Ağa Hüseyinkulu'nun icrasından notaya alınmıştır. Onlar'ın rediflerinin bazılarını kitaba dâhil etmekle birlikte bu dâhi muğam ustalarının yetiştirdiği öğrencilerden de bahsedeceğiz. Bu görkemli sanatçılar hakkındaki bilgiler, E.Şabânî'nin (5.11), R.Hâlikî'nin (5.04), E.N.Vezîrî'nin (5.12), Muhammed Hasan Uzzârî'nin (5.03), M.Berkeşli'nin (5.08), M.Ma'rûfî'nin (5.13) eserlerinden elde edilmiştir.

[455] Ali Ekber Ferâhânî, Nasreddin Şah'ın sarayında büyümüş ve şahın sonsuz sevgisini kazanmış tar sanatçılarındandı. O, icracılığından başka; derâmedler, tasnifler ve nağmeler de bestelemiştir. K.Gubinvey, hatırasında şunu yazmıştır: "Orta tabakalar arasındaki tar sanatçılarından en ünlüsü Ali Ekber'di. Ben Doğu müziğine hiçbir şekilde ilgi duymayan öyle Avrupalılar gördüm ki, Ali Ekber'in tar çalmasını işitince uzun bir müddet etki altında kaldılar" (5.11, s.141). Ali Ekber gerçekçi, derviş karakterli ve son derece sevimli bir insandı.

[456] Ali Ekber, müzikal yaratıcılığının zirvede olduğu bir dönemde, genç yaşta vefat etmiştir. O'nun üç oğlu vardı: Mirza Hasan, Mirza Abdullah ve Ağa Hüseyinkulu. Babalarının erken ölümünden sonra müzik geleneğini Mirza Hasan devam ettirerek

Mirza Abdullah ile Ağa Hüseyinkulu'na tar çalmayı bütün olarak öğretti. Onlar'ın anneleri Ağa Gulam Hüseyinle evlendiği için her üç kardeşin de bir sonraki hocası Ağa Gulam Hüseyin oldu.

[457] Ağa Gulam Hüseyin'in Ali Ekber Ferâhânî'nin kardeşi Muhammed Rıza'nın oğlu olan hocası, amcası Ali Ekber'di. O, amcasının vefatından sonra Nasreddin Şah'ın sarayına girmiş ve şahın saray müzisyeni olmuştur. Ağa Gulam Hüseyin, maharetli bir icracı olmakla birlikte, aynı zamanda usta tar sanatçıları yetiştirmiştir ki, Onlar İran müziğinin ününü arttırmışlardır. Ağa Gulam Hüseyin; Mirza Abdullah ve Ağa Hüseyinkulu'dan başka Nimetullah Han, Yusuf Sefâî, Muhammed Ali Mustafa gibi sanatçıları da iyi birer icracı olarak yetiştirmiştir.

[458] Nimetullah Han, Atabey adıyla ün kazanmıştır. Tahran'da büyük halk çalgı aletleri orkestrasında Atabey'in grubunda çalıştığı için bu lakap O'nun da adı olmuştur. Dönemin birçok tanınmış sanatçısının hatıralarında Nimetullah Han, usta bir tar sanatçısı olarak müzisyenler arasında büyük bir saygı ve hürmet görmüştür.

[459] Yusuf Sefâî, Yusuf Han Zâhirü'd-Devle adıyla tanınmıştır. O da tanınmış tar sanatçılarından olmuştur. R.Hâlikî, adı geçen eserinde şunu yazmaktadır: “Ben Yusuf Sefâî'yi 1302 hicri, 1881 miladi yılında gördüm. O, artık yaşlanmış bir sanatçıydı ve tar yapımıyla uğraşmaktaydı.

[460] Muhammed Alihan Mustafa, usta bir icracı olmasa da, muğamları tamamen bilen bir sanatçı olarak tanınmıştır.

[461] Mirza Hasan, Ali Ekber'in büyük oğlu olarak muğamları ayrıntılı olarak, kısmen de olsa babasından öğrenmiştir. Bu nedenle, Ferâhânîler ailesinin müzik geleneğini özellikle O, sonraki dönemlere ulaştırabilmiştir. Mirza Hasan usta bir tar sanatçısı olarak kabul edilse de, kardeşleri Mirza Abdullah ve Ağa Hüseyinkulu tar icracılığında O'ndan daha iyi bir düzeye ulaştıkları için gerek Güney Azerbaycan'da, gerekse de İran'da halk arasında daha çok tanınmışlardır.

[462] Mirza Abdullah tar sanatının sırlarını, adlarını verdiğimiz ustalardan başka, Seyid Ahmed adlı ünlü setar ustasından da öğrenmiştir. Bütün dönemler için karakteristik olan bir özellik, üstadın kendi bilgilerini kıskançlık nedeniyle tam olarak öğretmemesi, Mirza Abdullah'ı da çaresiz bırakmıştır. Mirza Abdullah ise ustalaşıp hoca olduğunda, bildiklerini öğrencilerine kolaylıkla ve mükemmel bir şekilde

öğretmiştir. Bütün bunları muğam sanatının yok olmaması, icracılık geleneğinin bozulmaması adına yaptığı için halk ve özellikle de müzisyenler Mirza Abdullah'a özel bir saygı göstermiştir. Mirza Abdullah setarı da mükemmel bir şekilde öğrendiği için bu çalgıyı da büyük bir ustalıkla çalmıştır. Sesi güzel olan ve vurmali çalgılar çalabilen arkadaşı İsa Ağabaşı ile birlikte, yalnız kaldıklarında baş başa sanatlarını icra ederlermiş.

[463] Mirza Abdullah, İran'ın bütün bölgelerinde var olan millî müzik medeniyetine çok büyük hizmetlerde bulunmuş bir sanatçıdır. O'nun yetiştirdiği aşağıdaki icracı nesli, daha sonraki yıllarda İran'ın muğam sanatının esas öncüleri olmuşlardır.

[464] Seyid Hüseyin Halife, doktor Mehdî Sulhî, Mehdikulu Hidayet, İsmail Kahramanî, Seyid Ali Muhammedhan Halife-i Mustafa, Seyid Mehdî Debîrî, Nâsır Saltanarad, Muhibü'l-Sultan Rûhânî, Bağır Fehîmî, Murtazâ Sabâ, Ağa Rızahan Ağa Gulam Hüseyin oğlu, Abdülhasan Sabâ gibi icracılar, setar çalmakta ustalaşmışlardır.

[465] Mirza Abdullah'ın iki kızı ve iki oğlu olmuştur. Onlar'ın hepsinin müziğe özel bir yeteneği vardı, dördü de güzel setar çalardı. Mirza Abdullah'ın küçük oğlu Ahmed İbâdî ise günümüzün tanınmış muğam icracılarından olmuştur.

[466] Ağa Hüseyinkulu (1850-1915) (1229-1294 hicri yıl) cenap Mirza adıyla tanınmıştır. Mirza mahlası Azerbaycan'da ve İran'da dönemin okuryazar ve asil adamları için söylenmiştir. O'nun hocaları içerisinde kardeşi Mirza Abdullah daha fazla saygı kazanmıştı. Ağa Hüseyinkulu tar icracılığında yüksek bir düzeye erişince, yoğun bir şekilde konser faaliyetlerine başlar. Ağa Hüseyinkulu, kemençeci Bağırhan Râmîşger ile, santûrî Esedullah Han ile, hanende Seyid Ahmed Han ve vurmali çalgılar çalan Muhammed bağır ile birlikte plak doldurmak için Paris'te bulunmuşlardır. Ağa Hüseyinkulu'nun Mâhûr, Segâh, Şûr, Hümâyûn, Irak, Rehâvî ve Mesîhî'de yazılmış eserleri vardır. Bu satırların yazarı, merhum üstad Behram Mensurov'un evinde Onunla birlikte Ağa Hüseyinkulu'nun 1910 yılında çıkan plağına kulak vermiştir. Irak âvâzı S.S.-19383 numaralı, Riga'da üretilmiş plakta yazılmıştır. Okuyan Rızakuluhan, kemençeci Bağırhan idi. Burada bir gerçeği de belirtmek isteriz ki, hem dinlenen plakta icra edilen Irak muğamı, hem de bütün tar icracılarının ayakta ve oturarak 22 perdeli tarı göğüs üzerinde çalmaları, XIX. sonuyla XX. yüzyılın başlangıcında İran'da-

Tahran ve Güney Azerbaycan'da muğamların sırf Azerbaycan millî üslûbunda yani 17 perdeli ses sistemine göre çalınmış olduğunu göstermektedir.

[467] Mirza Abdullah, Ağa Hüseyinkulu, Davud Şirazî, setar sanatçısı Hacı Seyid Hasan, Caferhan ve Muradhan, Nasreddin Şah'ın sarayında icracılık yapmışlardır.

[468] Ağa Hüseyinkulu'nun da çok öğrencisi olmuştur. Gerek Mirza Abdullah'ın, gerekse de Ağa Hüseyinkulu'nun yetiştirdiği müzisyenler içerisinde farklı milletlerden sanatçılar, Fars, Yahudi, Kürt v.s. kökenliler de olmuştur. Ağa Hüseyinkulu'nun icracılığında en çok tanınan öğrencilerinden Arfeü'l-Mülk, Gulam Hüseyin Derviş, Mirza Gulam Rıza Şirazî, Basir-el, Dolerad, Ali Nâki Vezîrî, Ali Muhammed Fehâm-ı Behzâdî, Murtazâ Ney Dâvûd, kısmen orta düzeyde icracılar olarak tanınan Yahyâhan Kavam el-Devle, Ağa Rızahan, Dâvûd Şirazî'nin oğlu İsmail, Halil Fehîmî, Yusuf Fruten, Cihanşah Mirza Biyâbânî, Muhsin, Mirza Zellî, Sultan Mecid Mirza Rahşânî, Hazanü'd-devle, Şahab Defterî, Serâc Salar Muazzam, Muzeleddin Gaffârî, Hüseyinkulu Gaffârî, Vügar, Nöskici başi, Emânî, Kemalzâde Server Huzur ve Hacı Gulamrıza'yı gösterebiliriz (5.11, s.145-146).

[469] Ağa Hüseyinkulu iki kez evlenmiştir. Birinci eşinin, Sâkine'nin güzel bir sesi varmış. Tar çalmayı ve muğam rediflerini öğrenmiştir. Sâkine'den iki kızı dünyaya gelmiştir. Birini Gulam Hüseyin'in oğlu Ağa Rıza Han, diğerini ise Bağırhan Râmişger almıştır. Ağa Hüseyinkulu'nun Sâkine'nin ölümünden sonra, diğer eşinden üç oğlu olmuştur: Ali Ekber Şehnâzî, Muhammed Hasan Şehnâzî ve Abdullah Hüseyin Şehnâzî. Bunların içinde Ali Ekber Şehnâzî, ailenin müzik geleneğini devam ettirerek icracılıkta çok önemli bir yere gelmiştir.

[470] Mirza Abdullah ve Ağa Hüseyinkulu'nun icrasından notaya alınıp bütün dünyaya İran redifleri adı altında yayılmış muğam destgâhlarından birkaçını gösterelim:

Şûr destgâhı: 1.Mukaddime, 2.Derâmed, 3.Kereşme, 4.Rehâvî, 5.Nağme, 6.Nâzîn, 7.Zîrkeş-i Selmek, 8.Selmek, 9.Molla Nâzî, 10.Gülrîz, 11.Ebû Atâ, 12.Büzürg, 13.Dubeytî, 14.Hârâ, 15.Kacar, 16.Hazîn, 17.Molla Nâzî, 18.Uzzâl, 19.Gerayili, 20.Rezevî, 21.Kacar, 22.Şehnâz, 23.Karaca, 24.Hüseyinî, 25.Mesnevî, 26.Beyâtî Kürd, 27.Râh-ı Rûh, 28.Mecd-i Efrûz, 29.Gerayili, 30.Gerayili Şestî, 31.Darb-ı Uzzâl, 32.Şehr Âşûb.

Mâhûr destgâhı: 1.Mukaddime, 2.Köroğlu, 3.Kereşme, 4.Guşâyış, 5.Dâd, 6.Hüsrevânî, 7.Dilkeş, 8.Hacı Hasanî, 9.Harezmi, 10.Hâverân, 11.Tarab-Engîz, 12.Nişâbürek, 13.Tûsî, 14.Nâsır Hânî, 15.Azerbaycanî, 16.Fîlî, 17.Zîrefkend, 18.Mâhûr Sagîr, 19.Ebûl, 20.Hezâr Mâhûr, 21.Zengûle, 22.Nağme, 23.Âvâz-ı Ebûl, 24.Zîrefkend, 25.Neyrîz, 26.Şikeste, 27.Nâhib, 28.Sorûş (Srûş), 29.Irak, 30.Muhayyer, 31.Aşûr, 32.Bestenigâr, 33.İsfahânek, 34.Nâzîn, 35.Kereşme, 36.Zengûle, 37.Râk, 38.Safir-i Râk, 39.Râk-i Hindî, 40.Nağme-i Râk, 41.Râk-i Keşmir, 42.Râk-i Abdullah, 43.Mesnevî, 44.Sâkinâme, 45.Sûfinâme, 46.Kûşte, 47.Harbî, 48.Şehr-Âşûb.

Rast destgâhı: 1.Derâmed, 2.Zeng-i Şütür, 3.Zengûle-i Sagîr ve Kebîr, 4.Pervâne, 5.nağme, 6.Hüsrevânî, 7.Rûh-efzâ, 8.Neyrîz, 9.Pençgâh, 10.Sipih, 11.Uşşâk, 12.Zâvil, 13.Beyâtî-Acem, 14.Bahr-i Nûr, 15.Karacı (Karaca), 16.Müberka, 17.Sipih, 18.Nâhib, 19.Irak, 20.Muhayyer, 21.Aşûr, 22.İsfahânek, 23.Hazîn, 24.Kereşme, 25.Zengûle, 26.Pervâne, 27.Tarz, 28.Nağme-i Tarz, 29.Âvâz-ı Tarz, 30.Ebûlçep, 31.Leylâ ve Mecnûn, 32.Nevrûz-ı Arab, 33.Nevrûz-ı Sabâ, 34.Nevrûz-ı Hârâ, 35.Nefîr ve Ferengî, 36.Mâverâünnehr, 37.Râk, 38.Nağme-i Râk, 39.Safir-i Râk, 40.Râk-ı Hindî, 41.Râk-i Keşmir, 42.Râk-i Abdullah, 43.Harbî, 44.Reng-i Şehr-Âşûb.

[471] Nasreddin Şah döneminde *Encümen-i Uhuvvet* (Kardeşlik Cemiyeti) adlı bir cemiyet kurulmuştur ki, bu cemiyetin başkanlarından birisi de Sefâ Ali Zâhir-i Devle idi. Zâhir-i Devle müridlik makamına eriştikten sonra dostlarını, silah arkadaşlarını etrafında topladı. Kardeşlik Cemiyeti'nin büyük bir halk çalgı âletleri orkestrası vardı. Bu orkestranın yönetim görevi, başarılı tar ve setar sanatçısı Dervişhan'a verilmişti.

[472] Cemiyetin asıl amacı, bütün üyeler arasında kardeşlik, birlik ve beraberlik ilkelerini yaymak, bu ilkelerin uygulanmasını sağlamak ve üyeleri buna teşvik etmek olmuştur. Konserlerden elde edilen maddi kazanç, yardım kurumlarına bağışlanırdı.

[473] XX. yüzyılın başlarında Güney Azerbaycan'da millî müziğin gelişmesinde Seyid Abdürrahim İsfahânî Tâhîrzâde, Ahund Hacı Molla Kerim, İkbâl Âzer, Şeyh Mahmud, Zerkbaşı Alihan Nâibü'-Saltana, Muhammed Hüseyin Verdest, Hasan Kahveci, Hüseyinhan Sâdiü'l-Mülk, Mirza Alihan Âdilî, Hasanağa Fruten, Muhammedhasanhan Dimâğî, Mirza Hüseyinkulu, Abdül Alihan Said, Cevadağa Mün'aşi Huzur, Yahyâ Zerpençe, Ali Ekber Şehnâzî, Hacı Ali Ekberhan, Gulam

Hüseyin Dervişhan, Arfü'l-Mülk (5.03, s.9; 23) gibi sanatçıların büyük hizmetleri olmuştur.

[474] XX. yüzyılın başlarında Güney Azerbaycan'da icra edilen bazı muğam destgâhlarının redifleri (5.03):

Şûr destgâhı: 1.Mukaddime, 2.Derâmed, 3.Nağme, 4.Selmek, 5.Zîrkeş-i Selmek, 6.Çûpânî (Çobanı), 7.Serendâz, 8.Kereşme-i Şûr, 9.Sûz-i Dil ve ya Âşık Kûş, 10.Frûd, 11.Berkerdân, 12.Mûye, 13.Rezevî, 14.Molla Nâzî, 15.Gülrîz, 16.Uzzârî, 17.Safir-Fernek, 18.Kerili ve ya Koroğlu, 19.Kerili zerbi, 20.Ebû Atâ, 21.Frûd-i Büzürg, 22.Şehnâz, 23.Karaca (Karacı), 24.Şehnâzî Bezmi (Karacı Şehnâzî), 25.Reng-i zerbi.

Mâhûr destgâhı: 1.Mukaddime, 2.Meclis-i Efrûz, 3.Mâhûr, 4.Dervîşhânî, 5.Hacı Hasanî, 6.Dervîşhan Gerdâniyesi, 7.Rezmî, 8.Kereşme Mâhûr, 9.Radaferîn, 10.Hüsrevânî, 11.Hâverânî, 12.Tarab-engîz, 13.Fiilî (Feli), 14.Koroğlu, 15.Koroğlu zerbi, 16.Zerbî, 17.Dilkeş, 18.Dubeytî, 19.Harezmî, 20.Nâsırî, 21.Azerbaycan, 22.Nâhib ve ya Müberka, 23.Frûz Büzürg, 24.Ebûlçep, 25.Guşâyîş, 26.Neyrîz-i Kebîr, 27.Nâsırhânî, 28.Şikest-i Nâsırhânî, 29.Murâdhânî, 30.Aşîrân, 31.Şehnâz, 32.Şehnâz-ı Meclis, 33.Zîrefkend Şehnâz, 34.Hoşnevâz, 35.Srûş (Sorûş), 36.Hazîn, 37.Zengûle, 38.Bestenigâr, 39.Râk, 40.Fürûd-Büzürg, 41.Mâhûr-Rengî, 42.Sâkinâme.

Çahârgâh destgâhı: 1.Mukaddime, 2.Derâmed, 3.Âvâz, 4.Büyük Frûd, 5.Çahâr Mızrab, 6.Zîrkeş, 7.Zerbî, 8.Zengûle ve ya Hoşneşîn, 9.Şah Hetâî, 10.Nağme, 11.Râznîyâz, 12.Küçük Zâvil, 13.Çahâr mızrab Zâvil, 14.Dubeyt-i Zâvil, 15.Büyük Zâvil, 16.Bahr-i Nûr, 17.Kadim Zeng-i Şütür, 18.Tâze Zeng-i Şütür, 19.Kereşme Hisâr, 20.Pest Hisâr, 21.Hezâî, 22.Frûd Hisâr, 23.Zerbî sonra Muhalif, 24.Çahâr mızrab Muhalif, 25.Büyük Muhalif, 26.Muhalif-i Gerdâniye, 27.Frûd-i Muhalif, 28.Mağlûb, 29.Mansûrî ve Zerbî, 30.Urcûze, 31.Pehlivân, 32.Kat'î zerbi.

[475] XIX. yüzyılın sonu, XX. yüzyılın başlarında Güney Azerbaycan'da âşık sanatını da geliştirmiştir. Âşık havaları ile muğam sanatının genel özellikleri çok olduğu için o dönemde kullanılan âşık havalarının bir kısmının adını aşağıdaki cetvelde veriyoruz (Âşık Kaşem'in icrasında).

[476] **Güney Azerbaycan âşık havalarının bir kısmı (5.03)**

1.Şikeste, 2.Şerîrî, 3.Tecnîs, 4.Goşayarpak, 5.Dil-gam, 6.Karaca, 7.Gurbetî, 8.Keşişoğlu, 9.Mısırî, 10.Haydarî, 11.Revançukuru, 12.Gaytarma, 13.Kahramanî, 14.Afşârî, 15.Hicrân Keremî, 16.Dubeytî, 17.Yurdyeri, 18.Celîlî, 19.Tecnîs, 20.Dîvânî, 21.Keremli, 22.Karabağî, 23.Arazbârî, 24.Köroğlu zerbi, 25.Han Çobanı, 26.Hüseynî, 27.Göyçeğülü³.

[477] Kuzey ve Güney Azerbaycan'ın XIX. yüzyılın sonuyla XX. yüzyılın başlarındaki müzik medeniyetinin açıklanması şunu göstermektedir ki, Azerbaycan tam anlamıyla millî klasik müzik medeniyetinin beşiği olup Doğu dünyasına yüzlerce dâhi sanatçılar hediye etmiştir. XIX. yüzyılın ortalarından itibaren Doğu müzik dünyasının altın çağı başlamıştır. Bu bağlamda, Azerbaycanlı hanende ve sazandelerin, âşıkların, medeni canlanışın itici ve öncü kuvveti olduğunu inkâr edemeyiz. Çünkü, artık bu öyle bir gerçektir ki, bütün Batılı, Rus ve diğer halklardan bilginler, Doğu medeniyeti adı altında ilk olarak İran'ı, sonra ise Arap ülkelerinin medeni yükselişini kabul etmişlerdir. Doğuda da oldukça fazla gelişim gösteren İran medeniyetidir ki, bu yükselen medeniyetin öncü kişileri Azerbaycan Türkleri'dir.

[478] Müzik tarihinin en eski katmanlarından XX. yüzyıla kadar olan bir döneminin nazari incelenmesi göstermektedir ki, farklı dönemlerde Azerbaycan Türkleri tam olarak büyük bir medeni potansiyel, kuvvet, aynı zamanda Sümer ve Med döneminden günümüze kadar Doğu'nun medeni yükselişinin esas taşıyıcıları olmuşlardır. Yapılan araştırmalar göstermiştir ki, muğam sanatını gerek pratik, gerekse bilimsel yönden yaşatan ve geliştirenler Azerbaycan Türkleri olmuştur. Doğu muğam nazariyatı düşüncesine dönüşü sağlayan Safiyüddin Urmevî gibi bilginlerimiz ve muğam cetvellerinde gösterdiğimiz son derece zengin ve çeşitli redifler, muğam ve şûbe gûşeler, Doğu'da muğamların meydana gelip gelişmesinde Azerbaycan Türkleri'nin çok büyük hizmetleri olduğunu göstermektedir.

³ Kayıt: Kitabın hacmi imkân vermediği için bütün destgâhları kitaba dâhil etmedik. Aynı zamanda icracıların portrelerini de tam olarak aydınlatamadık.

SONUÇ

[479] Dünya müzik biliminde muğamların, destgâhların öğrenilmesi konusunda büyük araştırma eserleri yazılsa da, bu eşsiz sanat çeşidi bilim camiasına, sanatseverlere, özellikle de kendi sırlarını tam olarak açmamıştır. Muğamların Doğu, Orta ve Batı Asya'ya, dolayısıyla diğer bölgelerde yayılması, onun kapsama alanını genişlettiği için bütün bölgelerde mevcut olan muğamların, makamların karşılıklı incelenmesini dünyanın tüm bilginleri hayata geçirememiştir. Bu nedenle de, bu sanatın öğrenilmesinde atılan her bir adım, müzik bilimi için değerli bir armağandır. Muğamlar hakkındaki Ortaçağ kaynaklarının Fars ve Arap dillerinde olması, dünyanın tanınmış müzik nazariyecilerinin ilk olarak bu kaynakları öğrenmesini; daha da sonra Arap ve İran makam ve destgâhlarının incelenmesine özellikle dikkat etmesini mecbur kılmıştır. H.G.Farmer, R.D'Erlanger, H.Tuma ve diğer onlarca Avrupalı müzik bilimcinin araştırmalarına dayanan çoğu bilim adamı, muğam sanatının kökenini Arap makamlarında, İran (Fars-İ.R.) destgâhlarında aramışlardır. Bu doğrultuda araştırma yapan bilginler, muğam sanatının tarihî ve bilimsel nazariyat esaslarını da bu gösterilen bilimsel bakış açısından işlemişlerdir. Bu nedenle, müzik biliminde muğamları Müslüman dünyasıyla, Arap-Fars etnik kökeni ile ilişkilendirmek eğilimi güçlü olmuştur.

[480] Azerbaycan müzik bilimi dünyasında da bu tür eğilimler mevcuttur. Son on beş yılda yapılan araştırmalar sonucunda, yani bu alanda olan geniş ve zengin edebiyatın öğrenilmesinden, aynı zamanda pratikteki eserlerin karşılaştırmalı olarak incelenmesinden sonra biz bu yoldan vazgeçip muğamın makamdan değil, muğam havalarından geldiği nazariyasına kavramsal olarak üstünlük verdik.

[481] Bizim kişisel arşivimizde muğamlara ait, elde edilen yazılar, tarihî-nazari belgeler ve bütün bölgelerde mevcut olan muğamların karşılıklı olarak incelenmesi, bunların aynı kökten geldiklerini göstermektedir. Antik dönem müziğiyle ilgili tarihî bilgilerin bilimsel ve nazari açılımı göstermiştir ki, muğamların kökeni Azerbaycan Türk boylarıyla bağlantılı olup, gelişimini İran'ın Kuzeybatı Azerbaycan bölgesinde sağlamıştır.

[482] Yapılan araştırmalar sonucunda Azerbaycan müzik bilim camiasında ilk kez olarak en eski Sümer, Manna, Med, Ahameni, Sâsânî ve Ortaçağ'da muğam sanatı

hakkında araştırılmış birçok yeni bilimsel gerçekler ortaya çıkmıştır. Antik dönem müzik medeniyetini incelerken tarihî bakımdan âşık sanatı ve halk müziğinin bazı özellikleri, dolayısıyla enstrumantal müzik, kronolojik sıraya göre açıklanmıştır.

[483] Azerbaycan müzik bilim camiasında ilk kez olarak âşık müziği, dervişlik sanatı hakkında birçok bilimsel gerçek ortaya çıkarılmış ve bu geleneklerin Medler dönemiyle bağlantılı olduğu düşüncesi ileri sürülmüştür.

[484] En eski çağlardaki enstrumantal müzikten bahsederken var olan müzik aletlerinin adları verilmiş, bazen de bu çalgıların perde sırası, sahip oldukları ses sahası, icra edilme tarzları hakkında bilgiler verilmiştir. Medler döneminin müzik medeniyeti anlatılırken birçok icracının, rakkaselerin adları verilmiş; saray müziği, askerî müzik ve dans müziğinin gelişim düzeyi gibi konular, birinci elden belgelerin diliyle açıklanmıştır.

[485] Müzik tarihinin farklı dönemlerinde muğamların adları verilmekle birlikte, onların kuruluş biçimleri, destgâhların meydana gelişi ve gelişim doğrultuları anlatılmıştır.

[486] Yapılan araştırmalar göstermiştir ki, muğamlar farklı havalardan ibaret olduğu için onların dörtlü, beşli altılı; bazı durumlarda ise daha büyük aralıklara sahip çeşitli ses dizileri var olmuştur.

[487] Teorik ve pratik materyallerin nazari olarak açıklanması sonucunda ilk kez olarak muğam sanatında pentatonik yapı, ortaya çıkarılmıştır. Muğamların dörtlü, beşli gibi aralıklardan ibaret dizi yapıları, pentatonik ses dizisi göstermektedir ki, bu sanat tarzı günümüz nazariyat düşüncesinden farklı olarak daha eski olan Sümer ve Med dönemlerine aittir.

[488] Nazari bölümün bilimsel incelenmesinde bazı âşık havalarının dizilerinin üçlü, dörtlü ve diğer aralıklara göre meydana geldiğinin belirtilmesi de Azerbaycan müziğinin en eski çağlara kadar uzandığını kanıtlamaktadır.

[489] Azerbaycan coğrafyasının, eski insanların yaşaması için elverişli olması, en eski müzik medeniyetinin Doğu ile; Azerbaycan, Irak, İran topraklarıyla bağlantılı olması, dolayısıyla tarihin farklı dönemlerinde muğamların diğer ülkelere nasıl yayıldığı

gibi konular, bilim camiasında ilk olarak bilimsel gerçekler haritalar aracılığıyla açıkça belirtilmiştir.

[490] Müzik tarihinin bu şekilde anlatılması, Azerbaycan müziğinin diğer medeniyetlere olan etkisinin, aynı zamanda bu medeniyetlerden aldığı spesifik özelliklerin de ortaya konulmasını sağlamıştır.

[491] Müzik biliminde eşsiz bir tecrübe sayılabilecek matematiksel hesaplama sonucunda Ortaçağ müzik bilginlerinden Fârâbî'nin, İbn-i Sînâ'nın, Safiyüddin Urmevî'nin ses sistemlerinde mevcut olan sent ölçü birimleri, mm. ölçüsüne dönüştürülmüş, icrada Ortaçağ müziği tar çalgısında seslendirilmiştir. Adı geçen bilginlerin 22, 17 perdeli ve Arap, Fars, Türk müziği için karakteristik olan 24 perdeli ses sistemlerinin karşılıklı olarak nazari incelenmesi sonucunda ispatlanmıştır ki, Ortaçağ'da İran'da, ayrıca Arabistan'da (Irak-İ.R.) 17 perdeli ses sistemi kullanıldığından, çalınan muğamlar Azerbaycan-Türk halkına mensup olmuştur.

[492] Ortaçağ müzik salnamesi yazılırken çeşitli muğam redifleri, vezinleri ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştır.

[493] Din ve müzik bölümünde bütün araştırmalardan farklı olarak ilk defa Zerdüş dini ile müzik arasındaki ilişki, müziğin daha sonraki gelişim aşamalarında Zerdüş kâhinlerinin-Muğlar'ın oynadığı rol dile getirilmiştir.

[494] Geniş halk kitleleri arasında mevcut olan müziğin, İslami dönemde tedricen saraylara yönelmesinden ve bu aşamada müziğin bilimsel esaslarının daha fazla gelişmesinden bahsedilmiştir.

[495] Diğer araştırmalardan farklı olarak, muğamların araştırılmasında Azerbaycan Türkleri'nin yaşadığı coğrafyalar (İran, Irak, Türkiye, Azerbaycan, Güney Kafkasya ve kısmen de Orta Asya cumhuriyetleri) ele alınmıştır. Araştırmanın bu şekilde yapılması; Azerbaycan muğamlarının bölgesel ölçekte, çok yönlü olarak öğrenilmesini sağlamakla bu muğamların komşu halkların medeniyetlerine de gösterdiği etki dairesini de açıkça göstermiştir.

[496] Muğamların temel olarak, çok yönlü araştırılması bu alanda atılan ilk adım olarak değerlendirilmelidir. Derinden bakıldığında muğamların nazari problemlerinin birçok yönü, özel olarak araştırılmalıdır. Bu bağlamda, "Azerbaycan muğamlarının ses

dizileri”, “Destgâhların nazari esasları”, “Azerbaycan muğamlarının komşu halkların muğam gelenekleriyle karşılıklı olarak incelenmesi”, “Muğam icracılık geleneklerinin, muğam tarzının biçimlenmesindeki etkisi”, “Muğamların akrabalık ilişkileri ve spesifik özellikleri”, “Rediflerin tertibi ve destgâhların etki dairesi”, “Muğamların ve profesyonel âşık sanatının karşılıklı ilişkisi” ve diğer konular henüz bilimsel olarak tam açıklığa kavuşmamıştır. Artık bu alanda birçok işler görülmüş, gerekli bilimsel belgeler elde edilmiştir. Muğamların böyle geniş bir alanda araştırılması, onların perspektif olarak gelişimini sağlamakla birlikte bu tarzın geniş imkânlarının ve etki dairesinin gün yüzüne çıkarılacağına eminiz.

[497] Yukarıda verilen tarihî ve bilimsel-nazari belgelerin ilk kez ortaya çıkarılmasının dünya müzik bilimi için büyük bir ilgi odağı olacağını düşünecek olursak, bunu Azerbaycan müzik biliminin başarısı olarak değerlendirmeliyiz.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- 1.01.**Mərkəzi Dövlət Edəbiyyat və İncəsənət Arxivi. (MDEİA)F., 291, siy.1, sax. vah.7.
- 1.02.**MDEİA f. 291.siy.1.sax.vah., No:11.
- 1.03.**MDEİA f.43 siy.2.sax.vah.No:167.
- 1.04.**Mərkəzi Dövlət Səsyazma Arxivi (MDSA) Arxiv No:5395.
- 1.05.**MDSA. Arxiv No:3035.
- 1.06.**MDSA.Arxiv No:3854.
- 1.07.**MDSA.Arxiv No:4570.
- 1.08.**MDSA.Arxiv No:4566.
- 1.09.**Azərbaycan respublikası E.A.'nın Arxitektura və İncəsənət İnstitutunun Arxivi inv. No:80.
- 1.10.**Azərbaycan respublikası E.A.'nın Arxitektura və İncəsənət İnstitutunun Arxivi inv. No:75.
- 1.11.**Azərbaycan respublikası E.A.'nın Arxitektura və İncəsənət İnstitutunun Arxivi inv. No:149.
- 1.12.**Azərbaycan respublikası Elyazmalar İnstitutunun fondu. İnv No:B-5007/25967.
- 1.13.**Azərbaycan respublikası E.A. kitabxanası. A-3897 IV. Cild. Risaleyi musiqi "İxvənüs Səfa".
- 1.14.**Azərbaycan respublikası Elyazmalar İnstitutunun fondu.inv. FS-222.
- 1.15.**Azərbaycan respublikası Elyazmalar İnstitutunun fondu.inv.B-5235/26479Ş.
- 1.16.**B.Mənsurovun şəxsi arxivi.
- 1.17.**R.İmraninin şəxsi arxivi.

2. AZERBAIJAN TURKISH SOURCES

- 2.01.** Abbasov İ., Azərbaycan Folkloru XIX. əsr Erməni Mənbələrində, Bakı: Elm, 1977, 154 s.
- 2.02.** Abdullayeva S.A., Azərbaycan Xalq Musiqi Alətləri, Bakı Az.Döv.Nəş. 1972, 36 s.
- 2.03.** Allahverdiyev M., Azərbaycan Xalq Teatrı Tarixi, Bakı: Maarif 1978-234 s.
- 2.04.** Azərbaycan Tarixi, 1.c. Bakı: Az.SSR. E.A.'nın nəşriyyatı, 1961,-448 s.
- 2.05.** Antonyan Q., Erməni və Azərbaycan Xalqlarının Edəbi Eləqəsi, Bakı: Azərnəşr, 1955-162.
- 2.06.** Araslı H., XVII-XVIII. əsr Azərbaycan Edəbiyyatı Tarixi, B.1956.
- 2.07.** Babayev E., Xalq Musiqisi və Ritm, Elm və Həyat. Jurn., Bakı, 1976, No:11, s.12-13.
- 2.08.** Babayev E., Ritmik Muğamlar, Elm və Həyat. Jurn., Bakı: 1977, No:9, s.24-25.
- 2.09.** Bədəlbəyli E., Tar Üzərində Məhkəmə Münasibətilə, Kommunist qəzeti, 1929, II Yanvar.
- 2.10.** Bədəlbəyli E., Qurban Primov, B, 1955-50 s.
- 2.11.** Bədəlbəyli E., Musiqi Lüğəti, B, 1969-295 s.
- 2.12.** Bəstəkarın Xatirəsi (Tərtib edən-E. İsayadə), B, 1976-153 s.
- 2.13.** Beqdili Q., Şərq Edəbiyyatında "Xosrov və Şirin" Mövzusu, B, Elm, 1970-371 s.
- 2.14.** Vahabzadə B., Açıq Söhbət, B., Gənclik, 1977-174 s.
- 2.15.** Vahabzadə B., Seçilmiş Esərləri II. Cild, Bakı, 1975.
- 2.16.** Qabusnamə.B., Azərnəşr 1989-237 s.
- 2.17.** Qasimov Q., Orta Esrlərdə Azərbaycan Muğamatı, Elm və Həyat jurn., Bakı, 1974, No:II, s.26-27.

2.18.Qasımov Q., Q. Fizuli və Azərbaycan Musiqisi, İncəsənət Topplusu, Bakı:Azərnəşr, 1959, s.21-25.

2.19.Qafar Kəndli, a)Zərdüşt “Avesta” və Azərbaycan, (Zərdüşti Mənbələri Esasında), Az.SSR. E.A.’nın Xəbərləri Edəb. Dil və İncəs. 1979, No:I, s.37-48., b)Zərdüşt “Avesta” və Azərbaycan (Zərdüşti Mənbələrə Esasən) Az.SSR. E.A.’nın Xəbərləri, Edəb. Dil və İncəs. 1979, No:3, s.11-17.

2.20.Quliyev O., Azərbaycan Xalq Çalğı Alətləri Orkestri, B, Işıq, 1980-83 s.

2.21.Ebdülqasımov V., Azərbaycan Tarı, Bakı:İşıq, 1989, 101 s.

2.22.Elibəyzadə E., Avestanın Mə’nəvi Dünyası, Zərdüşt Sözüünün Qüdrəti, “Mədəniyyət” qəzeti, B, 1991, 23 Avqust.

2.23.Ekrəm Cəfər, Erusun Nəzəri Esasları və Azərbaycan Eruzu, B:1977.

2.24.Emirov F., Musiqi Düşüncələri, B:Azərb. Döv. Nəşr, 1971-141 s.

2.25.Emirov F., Musiqi Aləmində, B,Gənclik, 1983-258 s.

2.26.Efəndiyev A., Müdriklik Səlahiyyəti, B, Gənclik, 1976-191 s.

2.27.Erəb və Fars Sözləri Lüğəti, (Azərbaycan Klassik Edəbiyyatını oxumaq üçün), B:Yazıçı, 1985-1036 s.

2.28.Ejdər Fərzəli, Dədə Qorqud Yurdu, B:Az. Döv. Nəşriyyatı 1989-128 s.

2.29.Eli Tudə, Öz Gözlərimlə, B.Az. Döv. Nəşriyyatı 1986-162 s.

2.30.Zöhrabov R., Muğam, Bakı:Azərnəşr, 1991-218 s.

2.31.Zöhrabov R., Azərbaycan Zərbi Muğamlar, B.

2.32.Zöhrabov R., Çahargah Muğamı, “Edəbiyyat və İncəsənət” qəzeti, Bakı, 1971, 21 Avqust.

2.33.İmrani R., bakı Musiqi Məclisləri, B:Qobustan, 1984, No:2, s.13-16.

2.34.İmrani R., Nizami Gəncəvinin Edəbi Qəhrəmanları Tarixi Reallıqdırmı? Nizaminin Poetik, Fəlsəfi və Musiqi Dünyası, (Ümumrespublika Elmi-Pratik Konfransının Materialları, Bakı, Elm, 1991, s.5-11).

2.35.İsazadə E., Quliyev, X.Bəhram Mənsurov, B.İşıq, 1982-47 s.

- 2.36.**İsazadə E., Sovet Azərbaycanı Bəstəkarlarının Instrumental Yaradıcılığı, B.Az.SSR. E.A. '1, 1961-144 s.
- 2.37.**İsmayılov M.S., Azərbaycan Xalq Musiqisinin Janrları, B:İşıq, 1984-100 s.
- 2.38.**İsmayılov M.S., Azərbaycan Xalq Musiqisinin Məqam və Muğam Nəzəriyyəsinə Dair Elmi Metodik Oçerklər, B:Elm, 1991-117 s.
- 2.39.**Masse A., İslam, Bakı, 1964.
- 2.40.**Məmmədov M., İncəsənət və Din, Bakı, 1972.
- 2.41.**Məmmədov A.S., Orta Esr Musiqi Nəzəriyyəçilərinin Bə'zi Risalələri, Azərb. Döv. Konservatoriyası, Elmi Esərlər Seriya XIII, No:1, B.1973, s.19-33.
- 2.42.**Məmmədov V., Orta Esr Azərbaycan Filosofları və Mütəfəkkirləri, B.Azərnəşr, 1986-64 s.
- 2.43.**Məmmədov V., Muğam, Söz, İfaçı, B:İşıq, 1981-143 s.
- 2.44.**Məmmədov N., Azərbaycan Muğamları, Azərbaycan Xalq Musiqisi (Oçerklər), B:Elm, 1981, s.86-119.
- 2.45.**Məmmədov T., Qobustan Qayaları, Edəbiyyat və İncəsənət Qəzeti, Bakı, 1989, 7 Aprel.
- 2.46.**Məmmədov R., Muğam-Sonata Qovşağı, B:İşıq, 1989, 128 s.
- 2.47.**Məmmədov Yenkiçəli, Səfiəddin Urməvi Haqqında Bildiklərimiz, Bakı:Qobustan, 1971, No:3, s.31-32.
- 2.48.**Məmmədəli Yenkiçəli, Nəsimi və Musiqi, Bakı:Qobustan, 1974, No:4, s.53-54.
- 2.49.**Məmmədəli Yenkiçəli, Erdəbil Abidələri, Bakı:Qobustan, 1974, No:1, s.20-24.
- 2.50.**Məmmədəli Yenkiçəli, Mahir Xəttat, Bakı:Qobustan, 1976, No:1, s.57-58.
- 2.51.**Məmmədova E. Bül-bül, B:Azərnəşr, 1964, 122 s.
- 2.52.**Müsəddiq M., Behcətülruh və Onun Müəllifi, Bakı:Qobustan, 1981, No:1, s.60-63.

2.53.Müsəddiq M., Qədim Azərbaycan Paytaxtı Təxti-Süleyman, Bakı:Qobustan, 1978, No:1, s.26-29.

2.54.Müsəddiq M., Mir Möhsun Nəvvab Qarabaği, “Vüzuh ül Erqam”, Bakı:Qobustan, 1976, No:3, s.48-52.

2.55.Müsəddiq M., Nadir İnci, Bakı:Qobustan, 1975, No:2, s.17-18.

2.56.Müsəddiq M., Klassik Musiqimizin Günəşi, Bakı:Qobustan, 1977, No:1, s.72-74.

2.57.Müsəddiq M., Suvərül Kəvakib, Bakı:Qobustan, 1979, No:1, s.14-16.

2.58.Nəfisi S., Azərbaycan Qəhrəmanı Babək Xürrəmdin, Bakı:Elm, 1990, 128 s.

2.59.Nizami Gəncəvi, İskəndərnamə, Bakı:Elm, 1983, 650 s.

2.60.Nizami Gəncəvi, Xosrov və Şirin, II. Nəşr, Bakı:Elm, 1962, 338 s.

2.61.Onullahi S., XVII. Esrdə “Şərqi Operası”, Qobustan No:53, B.1976.

2.62.Onullahi S., M.XIII-XVII. Esrlərdə Təbriz Şəhərinin Tarixi (Sosial-İqtisadi Tarix), bakı:Elm, 1982, 280 s.

2.63.Seyidov M., Azərbaycan Xalqının Soy Kökünü Düşünərkən, B:Yazıçı, 1989, 496 s.

2.64.Seyidov M., Qızıl Döyüşçünün Taleyi, B:Gənclik, 1984, 108 s.

2.65.Səfərli E., Yusifov X., Qədim və Orta Esrlər Azərbaycan Edəbiyyatı, B:Maarif, 1982, 386 s.

2.66.Səfərov Y., Qədim Azərbaycan: Nə Bilirik?, Bakı:Azərnəşr, 1989, 157 s.

2.67.Tarıverdiyeva G., Azərbaycan Mədəniyyəti Erməni Dövrü Mətbuatında, (1850-1920), B:Yazıçı, 1985, 223 s.

2.68.Tərbiyə Məmmədəli, Danişməndane Azərbaycan, B:1987, 434 s.

2.69.Fazili A., Azərbaycanın Qədim və İlk Orta Esrlər Tarixi İran tarixşünaslığında, (III-VII. Esrlər), B:Elm, 1984, 191 s.

2.70.Hacıbəyov Ü., Esərləri, II. Cild, B:Elm, 1965, 412 s.

2.71.Hacıbəyov Ü., Azərbaycan Xalq Musiqisinin Esasları, B:Yazıçı, 1985, 151 s.

2.72.Həsənov K., Qədim Azərbaycan Xalq Rəqsləri, B:İşıq, 1983, 60 s.

2.73.Şərifli M., X-IX. Esrin İkinci Yarısı, XI. Esrlərdə Azərbaycan Feodal Dövlətləri, B:Elm, 1978, 343 s.

2.74.Şuşinski F., Azərbaycan Xalq Musiqiçiləri, B:Azərnəşr, 1970, 363 s.

2.75.Şuşinski F., Cabbar Qaryağdı oğlu, B:Azərnəşr, 1964, 100 s.

2.76.Şuşinski F., Azərbaycan Musiqi Məclisləri, B:Azərbaycan Jurn., 1979, No:7, s.148-156.

2.77.Şükürov A., mağlar Kimdir? Qədim Dövr və Orta Esrlərdə Azərbaycanın Bədii Mədəniyyətinin Yaranması və İnkişafının Sosial Aspekti, Azərb. Respub. Xalq Təhsil Nazirliyi, Bakı 1990, s.5-10.

2.78.Şükürov A.M., Abdullazadə G.A., Zərdüşt haralıdır? Qədim Dövr və Orta Esrlərdə Azərbaycanın Bədii Mədəniyyətinin Yaranması və İnkişafının Sosial Aspekti, Azərb. Respub. Xalq Təhsil Nazirliyi, Bakı 1990, s.21-33.

2.79.Şəhriyar M.H., Esərləri (Azərb. Dilində Eski Elifba), Təbriz 1360, s.69.

2.80.Şəfizadə B., “Avesta”dan Qəbələyə Qədər, Qobustan, No:2, B 1991.

2.81.Şəfizadə B., Allahın Yüz Bir Adı, yaxud “Avesta” Hansı Dildə Yazılmışdır? Zəka, No:2, B. 1992.

3.RUS DİLİNDEKİ KAYNAKLAR

3.01.Abasova E.G., Kasimov K., Oçerki o muzıkalnom iskusstve Sovetskogo Azerbaydjana, B. 1970, 175 s.

3.02.Abasova E.G., Uzeir Gadjibekov, B. 1975, 141 s.

3.03.Abasova E.G., Opera “Leyli i Medjnun” Uzeira Gadjibekova, B. 1960, 65 s.

3.04.Abasova E., Mamedov N., Hudojestvennaya i sotsialno-istoričeskaya funktsiya azerbaydjanskogo mugama i sohranenie ego traditsii, V. Kn: Professionalnaya muzıka ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.24-29.

3.05.Abasova E., Kurban Primov, M., 1963, 30 s.

- 3.06.**Abasova E., Tarist Bahram Mansurov, M., 1977, 48 s.
- 3.07.**Abbasov Dj., Mugam, V. Kn: Muzikalnaya entsiklopediya, t.Z.M., 1976, 717-720 s.
- 3.08.**Abasova E., Mamedov N., Mugam azerbaydjanskiy simfonizm, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorçestvo, Mej-respublikanskaya nauçno-teoritiçeskaya konfrenciya, Taşkent, 10-14 İyulya, 1975, İzdatelstvo Gafura Gulyama, 1978, 260 s.
- 3.09.**Abu-l-Faradj al İsfagani, Kniga pesen. (Per. s Arabskogo, A. Xalidova, B. Şidvar)-M., Nauka, 1980-671 s.
- 3.10.**Abdullaev R., Makomı i katta aşula, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent:Gili im. G. Gulyama, 1981, s.233-235.
- 3.11.**Abdullaev R., O nekotoryh osobennostah melodiki katta aşula, V. Sb: Problemy muzikalnoy nauki Uzbekistana, Taşkent:Fan., 1973, s.68-73.
- 3.12.**Abdullaev K., Muzikalnaya kultura Baktrii-Toharistana v pamyatnikah iskusstva (antiçnost i rannee srednevekovye), V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe, Doniş, 1990, s.219-221.
- 3.13.**Abdullaeva S.A., Sovremennie azerbaydjanskıe narodnie muzikalnie instrumentı, B. 1991, 130 s.
- 3.14.**Abdullaeva S.A., İstoriografiya Azerbaydjanskix narodnih muzikalnih instrumentov, B. 1991, 130 s.
- 3.15.**Abdullazade G., Filosofskaya suşnost muzikalnogo iskusstva, B. İşıq, 1985, 284 s.
- 3.16.**Abdulazade G., Mugam, B. Yazıçı, 1983, 39 s.
- 3.17.**Abdullazade G., Muzika, çelovek obşçestvo (V drevney i srednevekovoy kultura Vostoka i Zapada), B. Yazıçı, 1991, 244 s.

3.18.Abezgauz İ.V., Ob odnoy zakonomernosti azerbaydjanskoy muziki (refrennost), B. Sb: Uçenie zapiski AGK im. U.Gadjibekova, seriya 13, İstoriya i teoriya muziki, 1973, vip. I., s.3-18.

3.19.Agaeva S., Termin “mugam” v traktatah Abdulgadira Maragi (XIV-XV vv.)-V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe konferentsiya, Taşkent, izd. G.Gulyama, 1975, 260 s.

3.20.Agaeva S., İz istorii muzikalnoy kulturi Azerbaydjana (Abdulgadira Maragi),-V. Kn: Muzika narodov Azii i Afriki, vip. 3., M., Sov. Kom., 1980, 421 s.

3.21.Agaeva S., O muzikalnih janrah srednevekovogo Azerbaydjana, Materialı nauçnoy konfrentsii aspirantov AN AzSSR, B, 1976, s.325-331.

3.22.Agaeva S., Rol Abdulgadira Maragi v razvitii muzikalnoy nauki srednevekovogo Vostoka, -V. Sb: Aktualnie problemı izuçeniya muzikalnih kultur stran Azii i Afriki, Taşkent, fan., 1983, s.63-64.

3.23.Agaeva S., Teoriya mugama v trudah azerbaydjanskih uçenih-muzikantov XIII-XIV vekov, -V Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego i Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.204-208.

3.24.Alibakieva T., Uygurskiy mukam kak muzikalno-istoričeskiy fenomen, -V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Dušanbe, Doniș, 1990, s.239-241.

3.25.Alieva A.G., K voprosu izuçeniya azerbaydjanskih mugamov, -V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorçestvo, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.33-40.

3.26.Aliev A.G., O terminologii v mugamnih kompozitsiyah-dastgyah (na primere varianta dastgyah)-V. Sb: Problemı razvitiya arhitekturi i iskusstva v sovetskom Azerbaydjane, Baku, Nauka, 1981, s.93-101.

3.27.Aliev İ., O midiyskom obşçestve, -V. Sb: İzvestiya AN AzSSR, B., 1948, No:10.

3.28.Aliev İ., O nekotoryh voprosah drevneyşey istorii midiyskih plemen, -V. Sb: Trudi İnstituta istorii i filosofii Az.SSR, -B., 1954, t.5.

- 3.29.** Aliev İ., Oçerk istorii Atropatenı, B. Azərneşr, 1989, 160 s.
- 3.30.** Aliev İ., İstorii Midii, B., 1960.
- 3.31.** Aliev F.M., Azerbaydjan v XVIII v., v Sb: İstorıçeskaya geografiya Azerbaydjana, Baku, Elm, 1987, s.129-139.
- 3.32.** Alekseev E., O dvuh tomah “Turkmenskoy muzıki” i ee avtorah, -V jurnale “Sovetskaya muzıka”, 1973, No:10, s.29-37.
- 3.33.** Ahmedova M., Muzıkalnoe iskusstvo turkmenskogo naroda, -V jurn.,- Pamyatniki Turkmenistana, 1973, No:2, s.13-15.
- 3.34.** Aşurbeyli S.B., Gosudarstvo Şirvanşahov, B., 1983.
- 3.35.** Azizova F., O vzaimosvyazi tadjıkskih i indiyских muzıkalnih traditsii (na primere makoma i ragi), -V Kn: Traditsii muzıkalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., -Sov. Komp., 1987, s.219-221.
- 3.36.** Azizova F.A., K voprosu ob istorıçeskoy vzaimosvyazi muzıkalnih traditsii İndi i Tadjikistana v drevnosti, -V Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Donış, 1989, s.153-157.
- 3.37.** Azizov İ., K istokam muzıkalno-instrumentalnoy veşi Borbada, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Donış, 1989, s.125-138.
- 3.38.** Azimova A.N., Voprosı sintaksisa Vostoçnoy monodii, Taşkent, Fan., 1989, 89 s.
- 3.39.** Alieva N., K voprosu polifoniçeskogo mnogogolosiya v azerbaydjanskom mugame, -V Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Donış, 1990, s.347-349.
- 3.40.** Alieva N., Muzıkalnaya ornamentika v stanovlenii mugamnogo tematizma, - V. Kn: Professionalnaya muzıka ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.111-113.
- 3.41.** Alieva N., K voprosu ob elementah mnogogolosiya v azerbaydjanskoy narodnoy muzıke, -V. Kn: İskusstvo Azerbaydjana-AN. Az.SSR, B., 1968, -vıp. 13, s.54-66.

3.42. Aliev F.M., Azerbaydjan v XVIII v.-B. Kn: İstoričeskaya geografiya Azerbaydjana, Baku: Nauka, 1987, s.129-139.

3.43. Akrem Djafar, Osobennosti azerbaydjanskoy poetičeskom liriki aruza (XXV Mejdunarodniy kongress vostokovedov, Dokladi delegatsii SSSR), M., NVL, 1960.

3.44. Ayni L., Bazmi vo vremena Hosrova Anuşirvana po dannim “Şahname”-V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i perednoy Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.120-121.

3.45. Al-Gazali A.H., Voskreşenie nauk o vere (Per. s Arabskogo issl. i komment, V.V.Naumkina), -M., Nauka, GRVL, 1980, 376 s.

3.46. Al-Hariri Abu Muhammed al Kasım, Makomı, Arabskie srednevekovie plutovskie novelli, -M., Nauka, GRVL, 1978, 220 s.

3.47. Ammar F., Arabskiy lad Rast i vopros ego razvitiya, -V. Sb: Učenje zapiski AGK im. Uz. Gadjibekova, Seriya 13, istoriya i teoriya muzıki, 1975, No:1, s.37-64.

3.48. Ammar F., Ladovie printsipi Arabskoy narodnoy muzıki, -M., Sov., -kompozitor, 1984, 181 s.

3.49. Asafyev B., Muzıkalnaya forma kak protsess. Kniga 2-aya, İntonatsiya, -M.: Muzgiz, 1947, 164 s.

3.50. Aristotel, Filosofskoe nasledie v 4-x t.t.2 (pod redaktsiey Mikeladze Z.M.)-M., Misl, 1978, 688 s.

3.51. Arabsko-russkiy slovar. (sostavil prof. Baranov H.K.), 2-oe izdanie, -M., GPS, 1958, 1186 s.

3.52. Aravin P., Zvukovaya sistema dombrovogo stroya (k probleme izučeniya), V. Sb: İskusstvo i inostrannie yazıki (Min. Iss. i sredn. -... obrazovaniya Kaz.SSR, -Alma Ata, 1964, s.30-35.

3.53. Aravin P., Kazahskie KYUİ v zapisi A.V.Zataeviça: Vospominaniya: pisma i dokumentı, -Alma Ata, Kazgoslitizdat, 1958, s.134-159.

3.54. Aravin P., Janrı kazahskoy instrumentalnoy muzıki, -Alma Ata, Jazuvşı, 1970, 72 s.

3.55.Aravin P., Velikiy kyuişi Dauletkere: jizn i tvorčestvo, -Alma Ata, Kazgosizdat, 1964, 79 s.

3.56.Aş-Şirazi, Jemçujina koronı-V. Kn: Muzıkalnaya estetika stran Vostoka, M., 1967.

3.57.Aktualnie problemı izučeniya muzıkalnih kultur stran Azii i Afriki,Taşkent, Fan, 1988, 155 s.

3.58.Atayan R., Ob izučenii mugamata v Armenii, -Vkn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorčestvo, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.20-32.

3.59.Artmanov M.N., İstoriya hazar, L., 1962.

3.60.Babaev E., Muzıkalnie i poetičeskie bahrı v tvorčestve azerbaydjanskih hanende, -V. Sb: tezisi, IV. Respublikanskoy nauçnoy konferentsii aspirantov vuzov Azerbaydjana, Baku, 1981, s.327.

3.61.Babaev E., Osnovı metroritmiki azerbaydjanskogo zerbi-mugama, -Vsb: İzvestiya AN Azerb.SSR., B., 1983, No:2, s.94-101.

3.62.Babaev E., Osobennosti ritmiki v irakskom makome, -V Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Donış, 1990, s.358-360.

3.63.Bagirova S., Problemı mugamnogo formoobrazovaniya: Avtoreferat diss. na soisk. učen. step. kand. iskusstvovedeniya, Taşkent, 1984, 20 s.

3.64.Bagirova S., Nekotorie voprosı sovremennoy mugamnoy kulturu, V. Sb: İzvestiya AN Az.SSR seriya lit., yazıka i iskusstva, 1983, No:1, s.104-109.

3.65.Bagirova S., Nekotorie osobennosti protsessa formoobrazovaniya v mugame, -V Sb: İzvestiya AN.Az.SSR seriya lit., yazıki i iskusstva, 1979, No:4, s.113-119.

3.66.Bagirova S., O dramaturgii mugama, -V. Kn: Professialnaya muzıka ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.104-110.

3.67.Bagirova S., O hudojestvennom konseptsii mugama: k postonovke voprosa, - V. Sb: Problemı razvitiya arhitekturi i iskusstva v sovetskom Azerbaydjane, -B., nauka, 1981, s.123-130.

3.68.Badeula Daberi Nadjod. Borbad i traditsionnaya iranskaya muzika epohi sasanidov, -V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii, istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.55-56.

3.69.Bartold V.V., Soçineniya (V 9-ti Tomah, Red. koll., B.G.Gafurovi dr.), t.2, I.c., Obşçie raboti po istorii Sredney Azii, Raboti po istorii Kavkaza i Vostoçnoy Evropi, -M.:İzd. vost. liter., 1963-1020 s.

3.70.Bartold V.V., Soçineniya t.b. İstoriya islama i arabского halifata, -M.:İzd. vost. liter. 1963, 1020 s.

3.71.Baymuhamedova N., Alişer Navoi o muzike, -V. Kn: İstoriya i sovremennost: Problemi muzikalnoy kulturi narodov Uzbekistana, Turkmenistana i Tadjikistana, -M.:Muzika, 1972, s.376-386.

3.72.Belyayev V., Oçerki po istorii muziki narodov SSSR: v 2-x vip., -M.:Muzgiz , Vip. I.:1962, 330 s., Vip. 2: 1963, 340 s.

3.73.Belyayev V., Azerbaydjan i ego muzikalnie svyazi, -Rukopis GTSMK im. Glinki, 1938, 4l.

3.74.Belyayev V., Djami i voprosı tadjikского muzikovedeniya, -Vkn: Abdurahman Djami, -Duşanbe: İrfon, 1965, s.145-146.

3.75.Belyayev V., azerbaydjanskije mugamatı i zvukoryad tara.-Ruk., -GTSMK im. GLINKI, -M.:1935, 25 s.

3.76.Belyayev V., Arabskoe zavoevanie Sredney Azii (651-874 gg.) No:31 l., Arabskaya kultura i muzika i ih svyazi s uzbekskoy muzikoy, -Ruk., GTSMK im. GLINKI, b.m.b.d., 122 l.

3.77.Belyayev V., Vostok i İspaniya, Ruk., GTSMK im. Glinki, M.:1927, 5 l.

3.78.Belyayev V., K voprosu o proishojdenii vostoçnih ladov., Ruk., -GTSMK im. Glinki, b.m., 1930, 21s.

3.79.Belyayev V., O muzikalnom folklоре i drevney pismennosti, -M.:Sov. kompositor, 1971, 234s.

3.80.Belyayev V., Persidskie tesnifi, Vstupitelnaya statya k Sb.:M., -Sov. komp., 1964, s.3-20.

- 3.81.**Belyayev V., Rukovodstvo dlya obmera narodnih muzikalnih instrumentov, - M., Ogiz, 1931, 63 s.
- 3.82.**Belyayev V., Şaşmakom, Predislovie k notnomu sborniku, t.I.-M.:Sov. komp., 1950, s.23-26.
- 3.83.**Belyayev V., Muzikalnaya kultura Azerbaydjana, -M., 1955, 55s.
- 3.84.**Belyayev V., Uspenskiy V., Turkmenskaya muzika, -M.:Muz. Sektor, 1928, 377 s.
- 3.85.**Berzin İ., Puteşestviya v severnuyu Persiyu, Kazan, 1852, Pt.
- 3.86.**Bertels Ye.E., İzbrannie trudi: istoriya persidsko-tadjikskoy literaturı, M., 1960.
- 3.87.**Bertels Ye., Velikiy azerbaydjanskiy poet Nizami, -B., Azfan., 1940, 146s.
- 3.88.**Bois Meri, Zoroastriysı, Verovaniya i obryadı, M., 1987.
- 3.89.**Borbad, epoha i traditsii kulturı, Duşanbe:Donış, 1989, 326s.
- 3.90.**Biryukov S.N., İmprovizatsionnost v muzıke i ee stilevie tendentsii, Avtoreferat diss. kand. iskusstv. M. 1981, 24s.
- 3.91.**Biçurin N.Ya., Sobraniye svedenii o narodah, obitayuşçih v Sredney Azii v drevnie vremena, t.I, l. –M., 1950, t.Ş., l., M., 1953.
- 3.92.**Bosvort K.E., Musulmanskie dinastii, Spravoçnik po hronologii i geneologii (Per. c angliyskogo i prim. P.A.Gryazneviça), -M., Nauka, 1971, 324s.
- 3.93.**Braginskiy N.S., Problemi vostokovedeniya, Aktualnie voprosı vostoçnogo literaturovedeniya, -M., Nauka, 1974, 494s.
- 3.94.**Brutyan M., O bitovanii mugamata v Armenii, -V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorçestvo, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1978, 1978, s.139-149.
- 3.95.**Bretanitskiy L.S., Zodçestvo Azerbaydjana XII-XV vv. i ego mesto v arhitekture Perednego Vostoka, -M., Nauka, 1968, 558s.

3.96.Brentels B., Baktriyskaya bronza kak rannee indo-iranskoe iskusstvo, V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii; istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.129-130.

3.97.Buniyatov Z.M., Azerbaydjan v VII-IX vv., Baku, 1965.

3.98.Buniyatov Z.M., Gosudarstvo Atabekov Azerbaydjana (1136-1225), baku, Nauka, 1978, 270s.

3.99.Buniyatov Z.M., Etnopolitiçeskie rubeji Azerbaydjana v period pravleniya İldenizidov, -V. Kn: İstoriçeskaya geografiya Azerbaydjana, Baku, Nauka, 1987, s.93-97.

3.100.Velihanova N.M., İzmenenie istoriçeskoy geografii Azerbaydjana ve rezultate arabskogo zavoevaniya, V. Kn: İstoriçeskaya geografiya Azerbaydjana, Baku, Nauka, 1987, s.46-87.

3.101.Veimarn B.V., İskusstvo arabskih stran i İrana XV-XVII vv., -M., İskusstvo, 1974, 188s.

3.102.Veliçko V.L., Kavkaz, Russkoe delo i mejduplemennie voprosı, Baku, Nauka, 1990, 224s.

3.103.Veksler S., Muzikalno-istoriçeskoe nasledie uzbekskogo naroda: Makomı, V. Kn: Oçerki istorii muzikalnoy kulturi Uzbekistana, Taşkent:Ukituvçi, 1968 vıp. I, s.5-23, s.46-53.

3.104.Verner Bahman, Proishojdenie, drevnyaya istoriya i migratsiya lyutni, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.222-225.

3.105.Vinogradov V.S., Klassiçeskie traditsii iranskoy muziki, M.: Sov. komp., 1982, 183s.

3.106.Vinogradov V.S., Voprosı razvitiya muzikalnoy kulturi SSSR, M.: Sov. komp., 1961, 302s.

3.107.Vinogradov V.S., Uzeir Gadjibekov i azerbaydjanskaya muzika, M.: Muzgiz, 1938, 78s.

3.108.Vızgo T.S., Muzikalnie instrumenti Sredney Azii, İstoričeskie očerki, M.: Muzgiz, 1980, 190s.

3.109.Vızgo T.S., Instrumentalniy sostav Şaşmakoma i traditsii ansamlevogo ispolnitelstva na Srednem Vostoke, V. Kn: Makomı, mugamı i sovr. Kompoziterskoe tvorčestvo, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.60-70.

3.110.Vızgo T., Ob odnom estetičeskom printsipe srednevekovogo Vostoka, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.195-198.

3.111.Vızgo T., Raşidova D., O muzikalno-teoritičeskom nasledii narodov Sredney Azii, V. Sb: Obščestvennie nauki v Uzbekistane, 1962, No:3, s.58-63.

3.112.Vızgo T., Raşidova D., Muzikalno-teoritičeskoe nasledie velikih sredneaziatskih misliteley, V. Kn: Voprosı muzikalnoy kulturi Uzbekistana, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1969 vip. 2, s.162-163.

3.113.Vızgo T., Migratsiya muzikalnih instrumentov srednevostočnogo regiona na zapad v epohu rannego srednevekovya, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.59-67.

3.114.Voprosı muzikalno-ispolnitelskogo iskusstva, vip. 2, M.:Gosmuz-İzdat., 1958, 527s.

3.115.Galitskaya S., K probleme analiza vostočnoy monodii, V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.364-134.

3.116.Galitskaya S., O teori monodii, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.132-134.

3.117.Gafurov B.G., Tadjiki, Drevneyşaya, drevnyaya i srednevekovaya istoriya, M., Nauka, 1972, 664s.

3.118.Gafurov B.G., K 2500-letiyu İranskogo gosudarstva, V. Kn: İstoriya İranskogo gosudarstva i kulturi, M., 1971, s.5.

3.119.Gafurbekov T., Tvortsı monodiynih proizvedeniy v Sredney Azii, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.102-106.

3.120.Goibov G., Muzıka i tantsı narodov Sredney Azii do i posle arabskogo zavoevaniya, V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: İstoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, s.131-132.

3.121.Grantovskiy E.A., Rannyya istoriya iranskih plemen Peredney Azii, M., 1970.

3.122.Grantovskiy E.A., Dyakonov M., İstoriya Midi, “Sovetskoe vostokovedenie”, M., 1958, No:3.

3.123.Gruber R., Arabskaya muzıka, V. Kn: Vseobşçaya istoriya muzıki, c.I., 3-e izd. M., Muzıka, 1965, s.19-33.

3.124.Gruber R., İstoriya muzikalnoy kulturi t.I., S drevneyşih vremen do kontsa XVI veka, c.I., M., L.Gosmuzizdat, 1941, 595s.

3.125.Gryunebaum G.E., Osnovnie çerti arabo-musulmanskoı kulturi, V. Sb: stati raznih let, M., nauka, 1981, 226s.

3.126.Gerodot, istoriya v devyati tomah, Nauka, L., 1972, s.556.

3.127.Gulliev ř., K voprosu o lokalnih osobennostyah v iskusstve bahşi, V. Sb: Tezisi dokladov nauçnoı konferentsii molodih uçenih, Aşgabad, 1978, s.20-21.

3.128.Gulliev ř., Mahtumkuli i iskusstvo turkmenskih bahşi, V. Sb: Mahtumkuli i turkmenskoe iskusstvo, Aşgabad: Ilım, s.35-38.

3.129.Gumilev L.N., Tısaçiletie vokrug Kaspiya, B:Azerneşr, 1990, 312s.

3.130.Gumilev L.N., Drevnie tyurki, M., Nauka, 1967, 504s.

3.131.Gumilev L.N., Otkritie Hazarii, M., 1966.

3.132.Gureviç A.Ya., Kategorii srednevekovoy kulturi, M., İskusstvo, 1972, 318s.

3.133.Guseynli B., Formı i janrı vokalnoı i instrumentalnoı muzıki, V. Sb: Muzıka i jizn, Baku, 1961, s.12-19.

3.134.Guseynova N., Tonika v azerbaydjanskoy narodnoy melodi, V. Sb: O muzike: stati molodih muzikovedov, M., Sov. komp., 1980, s.221-247.

3.135.Giyasi Dj., Bayramov R., Domusulmanskije soorujeniya v g. Şiz i srednevekovaya arhitektura Azerbaydjana (voprosi traditsii i preemstvennosti), V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.255-256.

3.136.Dadabaev R.M., Arhitektura i iskusstvo epohi Borbada, V. Sb: Borbad, epoha i kulturnie traditsii, Duşanbe:Doniş, 1989, s.232-250.

3.137.Dandamaev M.A., İran pri pervih Aheminidah, M., 1963.

3.138.Dandamaev S., Naçalnie etapi iranskoy kulturi, V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.139-140.

3.139.Djalilov A., Etničeskaya i naučnaya sreda Borbada, V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.61-62.

3.140.Djami A., Traktat po muzike (Red. i komm. V.M.Belyayeva), T.:İzd.AN. Uz.SSR., 1960, 113s.

3.141.Djanizade T.M., Problemi mugamnoy improvizatsii, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im.G.Gulyama, 1981, s.184-194.

3.142.Djanizade T.M., Problema kanona v mugamnoy improvizatsii, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorčestvo, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.87-93.

3.143.Djanizade T.M., Mugam-improvizatsiya na lad., V. Kn: Sovremennije metodi issledovaniya v muzikovedenii, Trudi GMPİ im. Gnesinix, Vıp. XXXI-M.:1977, s.56-77.

3.144.Djanizade T.M., Teoriticheskie i esteticheskie problemi v zarubejnoy literatura po arabskoy i persidskoy klassičeskoy muzike (makam i dastgyah), V. Kn: Muzikalnie

kulturi stran Azii i Afriki, Muzika, Naučno-referativniy sbornik, İnformtsentr po problemam kulturi i iskusstva, Vıp. I.-M., 1979, s.6-12.

3.145.Djanizade T., Mnogourovnevaya realizatsiya hudojestvennogo kanona v ispolnitelskoy praktike azerbaydjanskih mugamov, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.106-112.

3.146.Djumaev A., Muzikalno-esteticheskie vzglyady Abu Ali ibn Şini, V. Kn: Muzika narodov Azii i Afriki, M., Sov. komp., 1984, Vıp. 4, s.161-178.

3.147.Djumaev A., Nekotorie čerti muzikalno-estetičnogo otrajeniya makomov v srednevekovye, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.199-203.

3.148.Djumaev A.B., Hudojestvennie traditsii Borbada v srednevekovom muzikalnom iskusstve Maverannahra i Horasana, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Doniş, 1989, s.139-152.

3.149.Doroşenko E.A., Zoroastriysı v İrane, M., 1982.

3.150.Dodhudoeva L., Obraz Borbada v miniatryurnoy jivopisi Blijnego i Srednego Vostoka, V. Kn: Borbad, epoha i traditsii, Duşanbe:Doniş, 1989, s.106-124.

3.151.Dodhudoeva L., Borbad i izobrazitelnaya traditsii srednevekovya (po materialam rukopisnih knig XIV-XVIII vv.), V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya v sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.63-64.

3.152.Dyakonov M.M., Očerki istorii drevnego İrana, M., 1961.

3.153.Dyakonov İ.M., İstoriya Midi, M.-L., 1956.

3.154.Dyakonov İ.M., İstoriya Midi ot drevnih vremen do kontsa IV v. do n.e. M.-L., 1956.

3.155.Eolyan İ.R., Očerki arabskoy muziki, M., Muzika, 1977, 190s.

3.156.Erndjakyan L., Vklad armyanskikh muzikantov v razvitie muzikalnoy kulturi Srednego Vostoka, V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.67-70.

3.157.Erndjakyan L., Iskusstvo mugamata v aspekte armyano-iranskih muzikalnih svyazey: Avtorefrat diss. na soisk. učen. step. kand. iskusstvovedeniya, Taškent, 1982, 20s.

3.158.Erndjakyan L., Traditsionnie janrı monodii v aspekte armyano-iranskih muzikalnih svyazey, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.128-132.

3.159.Juzbasov K., Protsess formirovaniya lada v kazahskoy melodike, V. Sb: İzvestiya AN Kaz.SSR, seriya filologičeskaya-Alma Ata, 1978, No:2, s.26-36.

3.160.Zaruhova S., Nekotorie ladointonatsionnie osobennosti turkmenskikh kyuev v sbornike A.Zataeviça “500 kazahskix pesen i kyuev” (po materialam issledovaniya, V. Sb: Iskusstvo i inostrannie yazıki, Min. vıssh. i sred. spets. Obrazovaniya Kaz.SSR., Alma Ata, 1966, s.45-52.

3.161.Zaruhova S., Forma i lad v kazahskoy dombrovoy muzıke (po materialam issledovaniya), V. Sb: Muzikoznanie, Kaz.Gos. universitet im. Kirova, Alma Ata, 1967, Vip. 3, s.27-33.

3.162.Zohidov N., Borbad i drugie geroi iranskogo domusulmanskogo epičeskogo panteona v araboyazičnoy poezii VIII-IX vv., V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Dušanbe, Doniș, 1990, s.70-71.

3.163.Zohrabov R., Azerbaydjanskıe tesnifi, M., Sov. komp., 1983, 325s.

3.164.Zohrabov R., Muzikalno-poetičeskoe soderjanie zerbi-mugama “Mansuriya”, V. b: İzvestiya AN Az.SSR, 1979, No:1, s.128-142.

3.165.Zohrabov R., Aruznie metri v azerbaydjanskıx tesnifat, V. Kn: Problemi nauki, M., Sov. komp., 1975 vip.3, s.455-466.

3.166.Zohrabov R., Kompozitsionno-stilističeskie osobennosti zerbi-mugamov, V. Kn: professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taškent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.94-103.

3.167.Zemtsovskiy İ.İ., Predstavlenie o tselostnosti folklornogo janra kak obyekt rekonstruktsii i kak metod, V. Sb: Folklor i etnografiya. Problemy rekonstruktsii faktov traditsionnoy kultury (sbornik nauchnih trudov), Leningrad, Nauka, 1990, s.206-207.

3.168.Zemtsovskiy İ.İ., Problema mnogogolosiya v teorii monodii, V. Sb: ... hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.391-395.

3.169.İsazade A., Letopis muzikalnoy jizni Sovetskogo Azerbaydjana 1920-1925 gg., Baku, Nauka, 1965, 200s.

3.170.İsazade A., Letopis muzikalnoy jizni Sovetskogo Azerbaydjana 1926-1932 gg., Baku, Elm, 1982, 235s.

3.171.İbn-Haukal, Kniga putey i tsarstva, Armeniya, Aran i Azerbaydjana (perevod AN Karaulova) SMOMPK, vip.XXXVIII., Tiflis, 1908.

3.172.İskusstvo Azerbaydjana (pod red.-M.A.Useynova) t.VI., Baku, AN Az.SSR, 1959, 321s.

3.173.İstoriya iranskogo gosudarstva i kultury, M., 1971.

3.174.İstoriya tadjikskogo naroda t.I, s drevneyşih vremen do V v.n.e. Pod redak. B.G.Gafurova i B.A.Litvinskogo, M., 1963.

3.175.İskusstvo Drevnego Vostoka, M., 1968.

3.176.İstoriya Uzbekskoy SSR.t.I, S drevneyşih vremen do ser. XIX v., Taşkent, Fan., 1967, 772s.

3.177.İstoriya stran zarubejnoj Azii i v srednie veka, M., 1970.

3.178.İslam v istorii narodov Vostoka, V. Sb., statey, M., Nauka, GRVL, 1981, 195s.

3.179.İstoriya uzbekskoy muziki, Uçebnoe posobie, (sost. İ red., T.E.Solomonova), M., Muzika, 1979, 200s.

3.180.İvanov M.S., Oçerk istorii İrana, M., Gosizdat, Politıçeskaya literatura, 1952, 467s.

3.181.İstoriya Midi, M., 1956.

- 3.182.**İstoriya drevney Mira, 1936, I. t.
- 3.183.**İmrani R.G., Znaçenie tvorçestvo Nizami Gyandjevi v izučenii muzikalnoy kulturi v epohu srednevekovogo Vostoka, V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: İstoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.271-272.
- 3.184.**İmrani R.G., İstoriçeskie korni azerbaydjanskih mugamov, V. Sb: Sotsialnie aspektı formirovaniya i razvitiya drevney i srednevekovoy hudojestvennoy kulturi Azerbaydjana, Materialı resp. nauç. Konferentsii, Baku, 1990, s.71-75.
- 3.185.**İmrani R.G., Metodıçeskie rekomendatsii k izučeniyu azerbaydjanskogo zerbi-mugama Eyratı, baku, 1987, 24s.
- 3.186.**Karomatov F.M., Makamat v usloviyah sovremennosti, V. Kn: Professionalnaya muzıka ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.8-15.
- 3.187.**Karomatov F.M., Osnovnie zadaçi izučeniya makomov i mugamov v respublikah Sovetskogo Vostoka, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorçestvo, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.8-19.
- 3.188.**Karomatov F.M., Elsner Yu., Makam i makom, V. Kn: Muzıka narodov Azii i Afriki, M., Sov. komp., 1984, vip.4, s.88-135.
- 3.189.**Karomatov F.M., Uzbekskaya instrumentalnaya muzıka (nasledie), Taşkent, İzd.-vo lit. i iskusstva., 1972, 360s.
- 3.190.**Kasimov K., Oçerki iz istorii muzikalnoy kulturi Azerbaydjana XPv, V. Kn: İskusstvo Azerbaydjana pod red. U.Gadjibekova t.2, AN Az.SSR, 1949, s.5-63.
- 3.191.**Kasimov K., Muzikalnaya kultura Azerbaydjana XVI-XVII vv. V. Kn: İskusstvo Azerbaydjana t.8, 1962, AN Az.SSR, s.5-28.
- 3.192.**Kasimov K., Maragi, V. Kn: Muzikalnaya entsiklopediya, M., Sov. Entsiklopediya, 1976, t.3, s.437.
- 3.193.**Kasimov K., O rannih notnih zapisyah narodnih pesen, V. Sb: Dokladı AN Az.SSR, Baku:AN, Az.SSR, 1959, t.XV., No:10, s.983-985.

3.194.Kasimov K., Ob odnom muzikalnom traktate srednevekovya, V. Sb: Dokladi AN, Az.SSR, Baku, 1957, t.XIII., No:1, s.97-101.

3.195.Kasumova S.Yu., Yujniy Azerbaydjan v III-VII vv., Baku:Elm, 1983, s.165.

3.196.Kanadpev İ.K., Oçerki zakavkazskoy jizni, Otdelnie glavi, Baku, Glav. Redaktsiya ASX, 1990, 122s.

3.197.Kavkazskiy vestnik, Jur.1900, N:10.

3.198.Kafarova Z., Mugam v operah U.Gadjibekova, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.271-273.

3.199.Kerimova T., Opit issledovaniya drevneyshih plastov azerbaydjanskogo folklora, V. Sb: Uçenie zapiski AGK im. U.Gadjibekova, B., 1977, No:1, s.3-15.

3.200.Kumiko Kondo, İssledovanie obraza Borbada (po motivam “Şahname”),V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.72.

3.201.Kurt Zaks, Muzaikalnaya kultura Vavilona i Assurii, V. Kn: Muzikalnaya kultura drevnego mira, -L., Muzgiz, 1938, 103s.

3.202.Kurbanmemedov A., Estetiçeskie predstavlenie drevneiranskih ... Aveste, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Doniş, 1990, s.251-261.

3.203.Kakulyanskaya N., Ladintonatsionniy protsess v vokalnih çastyah Şaşmakoma, V. Sb: Problemi teoritiçeskogo muzikoznaniya v Uzbekistane, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1976, s.15-30.

3.204.Kakulyanskaya N., O modulyatsii v uzbekskoy professionalnoy muzike ustnoy traditsii, V. Sb: Teoritiçeskie problemi uzbekskoy muziki, Taşkent:Taş.GU.im. V.İ.Lenina, 1976, s.10-12.

3.205.Kakulyanskaya N.,K voprosu ob intonatsionnih svyazah v vokalnoy çasti makoma “Navo”, V. Kn: Problemi muzikalnoy nauki Uzbekistana, Taşkent:Fan., 1973, s.36-43.

3.206.Kakulyanskaya N.P., Ob osobennostyah melodiki, lada i formi v Şaşmakome Avtoref. diss. kand. iskusstvovedeniay, M., 1969, 26s.

3.207.Kakulyanskaya N., K voprosu o sootnošenii poetičeskogo i muzıkalnogo teksta v vokalnih razdelah Şaşmakoma, V. Kn: Voprosı istorii i teori uzbekskoy muzıki, Taşkent, 1976, s.212-221.

3.208.Koval L., Ob intonirovanii stupeni lada v uzbekskoy instrumentalnoy muzıke, V. Sb: teoritičeskie problemı uzbekskoy muzıki, Taşkent: Taş.GU im. V.İ.Lenina, 1976, s.58-62.

3.209.Koval L., İntonirovanie uzbekskoy traditsionnih instrumentalnoy muzıki: Avtoref. diss. na soisk. učen. step. kand. iskusstvovedeniya, Taşkent, 1983, 20s.

3.210.Klıçeva N., Hakimov N., Tantsevalnaya kultura tadjikov (genezisi evolyutsiya), V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.221-224.

3.211.Konrad N.İ., Zapad i Vostok, Stati, M., nauka, GRVL, 1966, 518s.

3.212.Kolesnikov A.İ., Zavoevanie İrana arabami, M., 1982.

3.213.Krımskiy A.E., İstoriya arabov i arabskoy literaturı svetskoy i duhovnoy, Vip. XV, c.1-3 (Trudı po vostokovedeniyu izd. Lazarevskim institutom vostočnih yazıkov, vip.15), M., 1911-1913.

3.214.Krımskiy A.E., İstoriya Persii, ee literaturı i dervişskoy teosofii. Trudı po vostokovedeniyu, izdavaemie Lazarevskim institutom vostočnih yazıkov, t.3, vip.XVI, N:1, Tipografiya Nirenberga, M., 1915, 288s.

3.215.Kuşnarev H., K voprosu o zakavkazskih mugamah, V. Kn: H.Kuşnarev, Stati, vospominaniya, materialı, -M.-L.: Muzıka, 1967, s.125-129.

3.216.Kuşnarev H., Voprosı istorii i teorii armyanskoy monodičeskoy muzıki, -L., Gosmuzizdat, 1958, 626s.

3.217.Literatura azerbaydjanskih tatarov, Tiflis, 1903.

3.218.Lukonin V.G., Kultura sasanidskogo İrana, M., 1969.

3.219.Lukonin V.G., İskusstvo Drevnego İrana, M., İskusstvo, 1977, 232s.

3.220.Lukonin V.G., Sokrovişa iskusstva Drevnego İrana, Kavkaza, Sredney Azii, L., 1971.

- 3.221.**Malov S.E., Eniseyskaya pismennost tyurkov, M.-L., 1952.
- 3.222.**Malkeeva A., O muzikalnih svyazah narodov Sredney Azii szarubejnimi stranami Vostoka, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.217-229.
- 3.223.**Mamedov A., Nekotorie traktaty srednevekovih muzikantov-teoretikov, V. Sb: Uçenie zapiski Azgoskonservatoriya im. Uz.gadjibekova, seriya 13, Baku, 1973, N:1, s.19-33.
- 3.224.**Maltsev Yu.S., Materialı k istorii sasanidskogo İrana perioda pravleniya Hosrova II Parviza (590-628gg.), V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Doniş, 1989, s.207-217.
- 3.225.**Mamednazarov M., Proishojdenie i razvitie nekotorih arxitekturnih form v rannesrednevekovom zodçestve İrana i Sredney Azii, V. Kn: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Doniş, 1989, s.309-322.
- 3.226.**Mamedov N., Janrovie osobennosti azerbaydjanskogo mugama, V. Sb: Materialı nauçnoy konferentsii İnstituta arhitekturi i iskusstva AN Az.SSR (Muzikalnaya Azerbaydjana v proşlom), Baku, Elm, 1974, s.20-25.
- 3.227.**Mamedov N., Osobennosti mugama kak janra, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorçestvo, Taşkent, GİLİ im. Gulyama, 1978, s.121-127.
- 3.228.**Mamedova R., Mugam, Koleydoskop, Baku:Grandjlik, 1980, s.6-15.
- 3.229.**Mamedova R., Nekotorie soobrajeniya o hudojestvennih printsipah mugama, V. Sb: İzvestiya An Az.SSR, seriya lit., yazıka i iskusstva, Baku, 1982, N:1, s.77-81.
- 3.230.**Mamedova R., Ob odnoy probleme mugamnogo printsipa mışleniya, V. Sb: Doklady AN Az.SSR, Baku, Elm, 1977, No:10, s.60-63.
- 3.231.**Mamedova R., Muzikalno-estetiçeskie osobennosti azerbaydjanskih mugamov, Baku, Znanie, 1987, 51s.
- 3.232.**Mamedov A., Problemy vzaimosvyazi azerbaydjanskoy poezii s muzıkoy, Avtoref. diss. dokt. filologiçeskih nauk, Baku, 1972, 73s.

3.233.Mamedova F., *Politiçeskaya istoriya i istoriçeskaya geografiya Kavkazskoy Albanii*, Baku, 1986.

3.234.Mamedova A., *Byul-byul*, Baku, Azernaşr, 1964, 121s.

3.235.Matyakubov O., *Ladovaya osnova i tsikliçnost makomov*, V. Kn: *Voprosi istorii i teori uzbekskoy sovetsskoy muziki*, Taşkent, Fan, 1976, s.193-202.

3.236.Matyakubov O., *Lokalne osobannosti Horezmskih makomov*, V. Kn: *Makomi, mugami i sovremennoe kompozitorskoe iskusstvo*, Taşkent, GILI im. G.Gulyama, 1978, s.110-120.

3.237.Matyakubov O., *Horezmskie makomi*, V. Kn: *Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, srednego Vostoka i sovremennost*, Taşkent, GILI im. G.Gulyama, 1981, s.68-72.

3.238.Matyakubov O., *Horezmskie makomi*, V. Kn: *Problemi muzikalnoy nauki Uzbekistana*, Taşkent:Fan, 1973, s.56-67.

3.239.Matyakubov O., *Ritmiçeskie i ladovie osobennosti Horezmskih makomov*, V. Kn: *Muzika narodov Azii i Afriki*, M., Sov. kompoz., 1984, Vip.4, s.136-148.

3.240.Matyakubov O., *Nekotorie osobennosti stroeniya instrumentalnogo razdela horezmskih makomov*, Vkn: *Muzikalnoe iskusstvo*, Taşkent, GILI im. G.Gulyama, 1978, s.110-120.

3.241.Matyakubov O., *Voprosi ladovoy osnovi makomov v srednevekovoy teori muziki*, V. Kn: *Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost*, M., Sov. kompozitor, 1987, s.13-135.

3.242.Mazel L.A., *O melodi*, M., Muzgiz, 1952, 300s.

3.243.Masse A., *İslam*, B, 1964.

3.244.Mets A., *Musulmanskiy renessans*, M., Nauka, 1966, 457s.

3.245.Meşkeris V., *Geografiçeskie faktori v istorii drevney sredneaziatskoy muzikalnoy kulturi, poluçivşey rastsvet v epohu Borbada (seredina I tysyaçietiia do n.e.-VIII v.n.e.)-V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya sovremennost*, Duşanbe:Doniş, 1990, s.75-78.

3.246.Muzikalnaya kultura drevnego mira (pod redaktsiy i s vstupit. Statyey G.İ.Grubera, -L., Muzgiz, 1938-258s.

3.247.Muzikalnaya estetika stran Vostoka (obšč. red. i vstup. Statya V.P.Şestakova), M., Muzika, 1967, 414s.

3.248.Muzikalnaya kultura narodov, Traditsii i sovremennost, M., Sov. komp., 1973, 374s.

3.249.Muzikalno-teatralnyy sovremennik, Jur., 1901, N:38.

3.250.Mustafaev R., Kommentarii po knige A.Bakixanova “Azerbaydjanskie ritmičeskie mugamı”, B., 1968.

3.251.Muhammadiev Ş., “Ma’asir-i Rahimi” kak istočnik po muzikalnoy kulture XVI-XVII vv., V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.167.

3.252.Mullokanov D., O nekotoryh osobennostyah i vidah uzbekskogo natsionalnogo peniya, V. Kn: Narodnie muzikanty Uzbekistana, Taşkent, GİXL, 1959, kn:1, s.19-23.

3.253.Musulmankulov R., Obraz Borbada v tadjiko-persidskoy klassičeskoy epičeskoy poezii, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Doniş, 1989, s.85-98.

3.254.Minorskiy V.F., İstoriya Şirvana i Derbenta X-XI vv. M., 1963.

3.255.Mihaelides N., Muzikalnaya kultura Blijnego Srednego Vostoka kak nositel odnogo iz vajneyşih elementov, formiruyuşçih melodiyyu klassičeskoy evropeyskoy muziki, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.145-160.

3.256.Mihaylov Dj., O nekotoryh tendentsiyah v traditsionnom muzikalnom iskusstve stran Blijnego, Srednego Vostoka i Yujnoy Azii, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.91-96.

3.257.Nazarov A., Borbad i drevnearabskoe muzikalno-poeticheskoe iskusstvo, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.81-85.

3.258.Nazarov A., Nekotorie aspektı muzikalnoy praktiki epohi İbn Sinı v “Knige pesen” Abdul-Faradj al-İsfagani, V. Sb: Obşestvennie nauki v Uzbekistane, 1980, N:8-9, s.36-43.

3.259.Negmatov N., K istorii muzikalnogo iskusstva tadjikov v IX-X vv., V. Sb: Soobşeniya Gosudarstvennogo obyedinennogo respublikanskogo muzeya, Duşanbe, 1966, Vip.4, s.141-149.

3.260.Negmatov N.N., Maltsev Yu.S., Borbad-osnovopolojnik persidsko-tadjikskoy klassicheskoy muzikalnoy kulturi, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe, Doniş, 1989, s.9-25.

3.261.Negmatov N., Epoha Borbada, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.85-87.

3.262.Negmati, Prazdnik Novruz v epohu Borbada, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe, Doniş, 1989, s.296-302.

3.263.Nizami A., Nasledie Borbada i Tadjikskaya klassicheskaya muzika, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.87-89.

3.264.Nizami Gyandjevi, Hosrov i şirin, Baku:Elm, 1985, 440s.

3.265.Nizami, Sbornik statey, Vtoroy sbornik, Baku:Azerneşr, s.203.

3.266.Piriev V.Z., Ob istoricheskoy geografii Azerbaydjana XIII-naçala XV vv. v sb. İstoricheskaya geografiya Azerbaydjana, Baku, Elm, 1987, s.98-109.

3.267.Petruşevskiy İ.P., Gosudarstvo Azerbaydjana v XV v. SSİA, Baku, 1949.

3.268.Petruşevskiy İ.P., Oçerki po istorii feodalnih otnoşeniy Azerbaydjana i Armenii v XVI-naçalo XIX vv.-L., 1949.

3.269.Persidsko-russkiy slovar, M., Russkiy yazık, 1983, I.t., 800s., II.t., 864s.

3.270.Plahov Yu.N., K voprosu ob izuçenii makomov, V. Kn: Teoritiçeskie problemi uzbekskoy muziki, Taşkent: TaşGU im. V.İ.Lenina, 1976, s.3-9.

3.271.Plahov Yu.N., O ratsionalnom v vostochnoy professionalnoy monodii ustnoy traditsii, V. Kn: Makomi, mugami i sovremennoe kompozitorskoe tvorčestvo, Taškent, GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.94-109.

3.272.Plahov Yu.N., O dvuh printsiplah formoobrazovaniya v instrumentalnih častyah Şaşmakoma, V. Kn: Problemi muzikalnoy nauki Uzbekistana, Taškent:Fan., 1973, s.44-45.

3.273.Plahov Yu.N., Hudojestvennyy kanon i ego prelomlenie v uzbekskoy professionalnoy monodii, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taškent:GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.175-183.

3.274.Plaxov Yu., Ob otnošenii kanona i improvizatsii v vostochnoy professionalnoy monodii, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost Dušanbe:Doniș, 1990, s.432.

3.275.Pyanikov İ., Antičnie izvestiya o muzike i tantsah baktriitsev, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Dušanbe:Doniș, 1990, s.176-178.

3.276.Problemi muzikalnogo folklora narodov SSSR., M., Muzika, 1973, 394s.

3.277.Radjabov A., K istokam professionalnoy muzikalnoy jizni narodov Srednego Vostoka (na osnovanii svedeniy iz istočnikov IV-VI vv.), V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.236-240.

3.278.Radjabov A., İbn Zeili i tadjikskaya muzikalnaya misl X-XI vv. V. Sb: Materiali respublikanskoy konferentsii, posvyaščennoy 60-letiyu obrazovaniya Tadjikskoy SSR, Dušanbe:Doniș, 1976, s.33-35.

3.279.Radjabov A., Muzikalnie iskusstvo v epohu Sasanidov (IV-VII vv.), V. Kn: İskusstvo Tadjikskogo naroda, Dušanbe:Doniș, 1979, Vıp.4, s.188-208.

3.280.Radjabov A., Ob istokah i razvitii muzikalnoy misli iranskih narodov epohi Borbada, V. Sb: Borbad i hudojestvennie traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Dušanbe:Doniș, 1990, s.94-96.

3.281.Radjabov A., Borbad i ego vklad v tadjiksko-persidskuyu muzikalnuyu kulturu, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Dušanbe:Doniș, 1989, s.41-76.

3.282.Radjabov A., İz istorii razvitiya tadjiksoy muzikalnoy kulturi V-VII vv., Avtoreferat diss. na soisk. učenoy stepeni kand. istoriç. Nauk., Dušanbe, 1982, 23s.

3.283.Radjabov A., Rannie svedeniya o tsikliçeskih muzikalnih proizvedeniyah v tadjikskih istoçnikah, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorçestvo, Tașkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.41-46.

3.284.Radjabov A., Nekotorie svedeniya o persidsko-tadjikskom muzikalnom iskusstve epohi arabskogo halifata, V. Sb: İzvestiya AN Tadj.SSR, otdelenie obșçestvennih nauk, 1975, N:2 (80), s.29-34.

3.285.Radjabov A., İbn Sina i razvitie muzikalno-teoritiçeskoy misli v X-XI vv., V. Sb: Materialı respublikanskoy konferentsii molodih učenih, Dušanbe:Doniș, 1977, s.37-38.

3.286.Radjabov A., Unikálnih istoçnik muzikalnoy kulturi narodov Vostoka, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Tașkent, GİLİ im. Gulyama, 1981, s.213-216.

3.287.Radjabov A., K istorii tadjikskoy muzikalnoy kulturi v IX-X bb., V. Sb: Abu Ali İbn Sina i ego epoha, Dušanbe:Doniș, 1980, s.127-136.

3.288.Radjabov İ., K voprosu o notnoy pism nnosti na Vostoke, Obșçestvennie nauki v Uzbekistane, 1962, N:10, s.32-58.

3.289.Radjabov İ., O muzıke Samarkanda, V. Kn: İz istorii iskusstva velikogo goroda, Tașkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1972, s.298-316.

3.290.Rașidova D., Nadjmiddin Kavkabi Buhori, V. Kn: İstoriya i sovremennost, Problemi muzikalnoy kulturi narodov Uzbekistana, Turkmenii i Tadjikistana, -M., Muzıka, 1972, s.365-375.

3.291.Rașidova D., Svedeniya o makomah i muzikalnoy jizni traktatah Dervișa Ali çangi, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Tașkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.209-212.

3.292.Raşidova D., Traktovka termina “makom” v muzikalno-teoritičeskix trudax sredneaziatskix učenix, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorčestvo, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.47-58.

3.293.Rahmani A.A., Azerbaydjan: granitsı i administrativnoe delenie v Kontse XVI-XVII vv., V. Sb: İstoričeskaya geografiya Azerbaydjana, Baku, Elm, 1987, s.120-128.

3.294.Robinson B., Muzıka pri Sefevidskom dvore, “Şahname” şaha Tahmaspah, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.179-182.

3.295.Russkaya muzikalnaya literatura, L., 1972, II t.

3.296.Sagadeev A.V., İz istorii estetičeskoy mısli narodov Blijnego i Srednego Vostoka, Avtoref. diss. kand. filosof. nauk. M., 1964, s.16.

3.297.Sadıkova V.N., Problemi formoobrazovaniya v azerbaydjanskix instrumentalnix mugamnıx improvizatsiyah, Avtoref. diss. kand. iskustvovedeniya, L., 1981, 24s.

3.298.Sadikov R., Muzikalnaya kultura drevnego Horezma, M., Nauka, 1970, 138s.

3.299.Sasan Sipanta, Epoha Borbada, ego proizvedeniya i osobennosti muziki, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.65-67.

3.300.Sarkorov N., Obraz v “Şaxname” Abdulkosima Firdousi, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.98-101.

3.301.Sohab Salim Musa, Muzikalnoe iskusstvo Livana, V. Kn: Traditsii muzikalnix kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.202-207.

3.302.Sposobin İ.V., Muzikalnaya forma, M., Muzıka, 1972, 400s.

3.303.Safarova Z., Traktat Mir Mohsuna Navvaba “Vuzuhul-argam”, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.124-128.

3.304.Sokolov S.N., Avestiyskiy yazık, M., 1961.

3.305.Semenov A.A., K istorii uzbekskoy klassičeskoy muziki, V. Kn: Literatura i iskusstvo Uzbekistana, V. Kn:3, 1938, s.120-129.

3.306.Semenov A.A., Sredneaziatskiy traktat po muzike Dervişa Ali (XVII v.), Taşkent:Tipografiya, N:1, 1946, 87s.

3.307.Seidova S., Muzika v drevnih obryadah Azerbaydjana (na materiale traurnih pesnopeniy), Avtoreferat diss. na soisk. učen. step. kand. iskusstvovedeniya, Tbilisi, 1981, 20s.

3.308.Solovyev V.S., K voprosu o kulturnih svyazah Sredney Azii i İrana v rannem srednevekovye, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe, Doniş, s.303-308.

3.309.Subanaliev S., Ob odnoy paraleli, nablyudaemoy v Kirgizskom kyui i v insrumentalnih razdelah makomov (mugamov, mukamov), V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 198, s.192-196.

3.310.Sufiev Ş., K voprosu ob istokah janra saki-name v persoyazičnoy literature, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşabe:Doniş, 1990, s.192-195.

3.311.Struve, Rodina Zoroastrizma, Sovetskoe Vostokovedenie, İz-vo AN SSSR, L., 1948, s.5-34.

3.312.Struve V.V., İstoriya drevnego Vostoka, M., 1934.

3.313.Tagmizyan N., Voprosi istorii i teori muziki ustnoy traditsii Vostoka v sovremennoy muzikalnoy nauke, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.17-26.

3.314.Tagmizyan N., Muzikalnaya kultura Armenii i ee svyazi s Vostokom, V. Kn: Muzika narodov Azii i Afriki, M., Sov. komp., vip.5, s.53-100.

3.315. Tagmizyan N., Ob armyano-persidsko-tadjikskih muzikalnih vzaimosvyazah v drevnosti, V. Sb: Borbad, epoha i kulturnie traditsii, Dušanbe:Doniş, 1989, s.158-165.

3.316. Tagmizyan N., Sistema tipovih popevok v muzike Blijnego Vostoka (pervaya polovina XVIII v.), V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.164-174.

3.317. Tagmizyan N., Ob izučenii metodov improvizatsii v professionalnom muzikalnom iskusstve ustnoy traditsii Vostoka, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorçestvo, Taşkent, GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.71-86.

3.318. Tamburist Arutin, Rukovodstvo po vostočnoy muzike, (Per. s Turetskogo i komm. N.K.Tagmizyana), Yerevan:AN Arm.SSR, 1968, 169s.

3.319. Tadjikova Z., İzüçenie i sohranenie traditsionnoy tadjikskoy muziki, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.65-67.

3.320. Tahalov S., Zapis ornamentiki uzbekskoy monodii, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodo Blijnego i Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.236-240.

3.321. Tleubaeva A., Sootnoşenie ritmiki poetičeskogo teksta s melodye, V. Sb: İskusstvo i inostrannie yazıki, Min. vişş. i sred. spets. Obrazovaniya Kaz.SSR, Alma Ata, 1966, Vip.2, s.84-90.

3.322. Tiftikidi N., Osobennosti ritmičeskoy organizatsii v muzike kazahskih kyuev, V. Sb: Muzıkovedenie, Kaz. Gos. un-tet im. Kirova, Alma Ata, 1967, Vip3, s.37-45.

3.324. Tolstov S.P., Po sledam drevi horezmiyskoy tsivilizatsii, M., 1948.

3.325. Trever K.V., Oçerki po istorii i kulture Kavkazskoy Albanii, M., -L., 1959.

3.326. Turaev S.A., İstoriya Drevnego Vostoka, II L., 1935.

3.327. Tuma H.H., Makam-improvizatsionnaya forma, V. Kn: Muzika Azii i Afriki, Vip.3 M., Sov. komp., 1980, s.415-421.

3.328.Tuma H.H., Ob arabskoy muzike, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur Narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. kompozitor, 1987, s.141-146.

3.329.Tuma H.H., Vvedenie v arabskuyu muziku, V. Kn: Muzika narodov Azii i Afriki, M., Sov. komp., vip.4, s.284-301.

3.330.Uspenskiy V.A., Klassičeskaya muzika uzbekov, (k materialam po issledovaniyu klassičeskikh muzikalnih poem-makomov), Ruk. GTSMMK im. Glinki, Taškent, 1927, 314s.

3.331.Uspenskiy V., Belyayev V., Turkmenskaya muzika, Aħşabad, Vtoroe izdanie, Turkmenistan, 1972, 468s.

3.332.Ulmasov F.A., O nekotoryh sovremennyh aspektah teori tadžikskoy traditsionnoy muziki, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Doniř, 1989, s.177-206.

3.333.Frai R., Nasledie Īrana (seriya kultura narodov Vostoka), M., nauka, GRVL., 1972, 468s.

3.334.Felman V., Ottomansko-tureskie istočniki iranskoy muziki XVI-XVII vv., V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniř, 1990, s.306-308.

3.335.Hadizade F., Glava o muzike “Mafotih-ul-ulum” Ībn Yusufa Kotiba Horazmi kak istočnik izučeniya muzikalnoy teori i praktiki rannego srednevekovya, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniř, 1990, s.197-199.

3.336.Hadi-zade F., Sufiyskoe tolkovanie muziki v makomah Hamiddina Balhi, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.199-200.

3.337.Hakimov N., Vklad iranskih narodov v razvitie mirovoy tsivilizatsii, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.20(0)-204.

3.338.Hazratkulov M., İntellektualnie traditsii epohi Borbada, V. Sb: Borbad, epoha i kulturnie traditsii, Duşanbe:Doniş, 1989, s.262-274.

3.339.Hanikov N., zapiski po etnografii Persii, M., Nauka, 1977, 150s.

3.340.Hasanova Z., Abulkasim Firdousi o Borbade, Borbad, epoha i kulturnie traditsii, Duşanbe:Doniş, 1989, s.99-105.

3.341.Hasanova Z., Obraz Borbada v poemah “Şahname” Firdousi i “Hosrov i Şirin” Nizami, V. Sb: Borbad i hud. Traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.104-106.

3.342.Haşimov A., Dvenadtsat uygurskih mukamov, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.75-78.

3.343.Haşimov A., Lokalnie raznovidnosti dvenadtsati uygurskih mukamov, V. Kn: Muzika narodov Azii i Afriki, M., Sov. komp., 1984, Vıp 4, s.149-160.

3.344.Haşimov A., O strukture uygurskih mukamov i usloviyah ih bitovaniya, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorçestvo, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.130-138.

3.345.Hidoyatov İ., Nekotorie osobennosti muzikalnoy kulturi epohi Borbada v poemah “Vis i Ramin” Fahraddina Gurgani i “Hosrov i Şirin” Nizami Gyandjevi, V. Sb: Borbad i hud. Traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.106-107.

3.346.Hisamova S., Ladovie sistemi v karakalpakskoy monodii, V. Sb: Voprosi sovremennogo muzikovedeniya, Taşkent, Taşkent:TaşGU im. V.İ.Lenina, 1979, s.88-102.

3.347.Hisamova S., O ladovom stroenii karakalpakskoy monodii, V. Kn: Problemi teoretiçeskogo muzikoznaniya v Uzbekistane, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1976, s.44-56.

3.348.Hisamova S., Ob evolyutsii ladov karakalpakskoy monodii, V. Kn: Teoritiçeskie problemi uzbekskoy muziki, Taşkent, TaşGU im. V.İ.Lenina, 1976, s.40-51.

3.349.Holopov Yu.N., Lad, V. Kn: Muzikalnaya entsiklopediya, t.3-M., Sov. komp. Entsiklopediya, 1965, s.511-528.

3.350.Holopov Yu.N., Melodiya, V. Kn: Muzikalnaya entsiklopediya, t.3-M., Sov. entsiklopediya, 1965, s.511-528.

3.351.Hudaynazarov B., Turkmenskie mukamı, V. Kn: Makomı, mugamı i sovremennoe kompozitorskoe tvorçestvo, Taşkent GİLİ im. G.Gulyama, 1978, s.127-129.

3.352.Hudaynazarov B., Turkmenskie mukamı, V. Kn: Professionalnaya muzıka ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent:GİLİ im. G.Gulyama, 1981, s.73-74.

3.353.Hudojestvenniy yazık Srednevekovya, V. Sb: stati (otv. red. V.A.Karpuşin), M., Nauka, 1982, s.271.

3.354.Hromov A., Artur Kristensen o muzikalnoy kulture iranskih narodov, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Donış, 1990, s.204-205.

3.355.Tsitsikyan, Preemstvennost traditsii instrumentalnoy kulturi Armenii, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.187-191.

3.356.Tszo Çjençuan, Muzıka Tsentralnoy Azii v Kitayskih istočnikah, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Donış, 1990, s.316-318.

3.357.Çekanovskaya A., Traditsii muzikalnoy kulturi Srednego i Blijnego Vostoka v issledovannih syuitnogo tsikla, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.87-90.

3.358.Çekanovskaya A., Muzikalnaya etnografiya, metodologiya i metodika, M., Sov. komp., 1983, 190s.

3.359.Çulaki M., Instrumentı simfoniçeskogo orkestra, M., Muzıka, 1972, 175s.

3.360.Şabrie Jan-Klod., Zvukoryad uda v aspekte arabo-irano-turetskih svyazey, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.117-123.

3.361.Şarifli T.M., Feodalnie gosudarstva Azerbaydjana IX-XII vv. v rabotah M.H.Şarifli, V. Sb: İstoriçeskaya geografiya Azerbaydjana, Baku, Elm, 1987, s.88-92.

3.362.Şahnazarova N.G., Muzikalny professionalizm v kontekste kulturi, Sov. muzika, M., 1981, N:7, s.7-17.

3.363.Şahnazarova N.G., Ob aspekte vzaimodeystviya dvuh tipov professionalnih traditsii, V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov., komp., 1987, s.34-37.

3.364.Şaripov A., İdeynaya borba epohi Borbada, V. Sb: Borbad, epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Doniş, 1989, s.275-287.

3.365.Şkola V., Muzika v religii Sogda, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.213-215.

3.366.Eldarova E., İskusstvo aşugov Azerbaydjana, V. Kn: Azerbaydjanskaya narodnaya muzika, Baku:Elm, 1981, s.30-51.

3.367.Eldarova E., Nekotorie voprosi muzikalnogo tvorçestva aşugov, V. Kn: Azerbaydjanskaya muzika, M., Muzika, 1961, s.64-85.

3.368.Eldarova E., İstoriçeskiy oçerk ob iskusstve aşugov, V. Kn: İskusstvo Azerbaydjana, Baku:AN Azerb.SSR, 1962, s.20-28.

3.369.Eldarova E., İskusstvo aşugov Azerbaydjana, Baku:İşiq, 1984, 120s.

3.370.Efendiev O.A., Territoriya i granitsı Azerbaydjanskih gosudarstv v XV-XVII vv., V. Sb: İstoriçeskaya geografiya Azerbaydjana, Baku, Elm, 1987, s.110-128.

3.371.Efendieva O.A., İz istorii zapisey i publikatsii azerbaydjanskih mugamov, V. Kn: Traditsii muzikalnix kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.207-210.

3.372.Yung A., İstoçniki instrumentalnih çastey şaşmakoma (o razvitii peşrava v maverannahre), V. Kn: Traditsii muzikalnih kultur narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, M., Sov. komp., 1987, s.175-182.

3.373.Yunusov R., Strukturnie osobennosti makomov i mugamov, V. Sb: Voprosi muziki i estetiki, Taşkent:TaşGU im. V.İ.Lenina, 1980, s.125-131.

3.374.Yunusov R., O parallelyah v makomate i mugamate, V. Sb: Voprosi muziki i muzikovedeniya Uzbekistana, Taşkent:TaşGU im. V.İ.Lenina, 1982, s.12-20.

3.375.Yunusov R., O sravnitel'nom izučenii makomov i mugamov, V. Kn: Professionalnaya muzika ustnoy traditsii narodov Blijnego, Srednego Vostoka i sovremennost, Taşkent: GİLİ im. G.Gulyama, s.228-232.

3.376.Yuldaşev A., “Al-gina-al-fahliziya” i muzikalnaya jizn arabo-muzikalnogo obşçestva, V. Sb: Borbad i hud. traditsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.108-109.

3.377.Yuldaşev A., Borbad v araboyazıçnıh istoçnikah, Bibliografiçeskiy aspekt, V. Sb: Borbad epoha i traditsii kulturi, Duşanbe:Doniş, 1989, s.77-84.

3.378.Yakubov Yu., Muzikalnaya jizn Horasana v epohu Borbada, V. Sb: Borbad i hud. granitsii narodov tsentralnoy i peredney Azii: istoriya i sovremennost, Duşanbe:Doniş, 1990, s.109-112.

3.379.Yakubova T.A., K istorii stanovleniya i razvitiya tematizma v azerbaydjanskih mugamah, V. Sb: Uçenie zapiski Azerb. Gos. Universiteta im. S.M.Kirova, Seriya: istoriçeskih i filoogiçeskih nauk, 1974, vıp.2, s.107-114.

3.380.Yampolskiy İ.M., İmprovizatsiya, V. Kn: Muzikalnaya entsiklopediya, t.2-M., Sov. entsiklopediya, 1974, s.508-510.

4.TÜRKİYE TÜRKÇESİNDEKİ KAYNAKLAR

4.01.Ahmed Adnan, Türk Halk Musikisinde Pentatonizm, İstanbul, Numune Matbaası, 1936, 16s.

4.02.Mahmut Kadir, Şarki Anadolu Türkü ve Oyunları, İstanbul, Evkaf Matbaası, 1929, 117s.

4.03.Mahmut Ragıp, Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz, İstanbul, Marfet Matbaası, 1928, 232s.

4.04.Rauf Yekta, Darüelhlhanda Türk Musikisi Nazariyatı ve Tarihi İlmi, İstanbul, Mahmut Bey Matbaası, 1343 (1924), 144s.

4.05.Salih Murad Uzdilek, İlim ve Musiki ve Türk Musikisi Üzerinde Etütler, İstanbul, Cumhuriyet Matbaası, 1944, 70s.

4.06.Murat Bardakçı, Maragalı Abdulkadir, İstanbul, Pan, 1986, 200s.

4.07.Yalçın Tura, Türk Musikisinin Meseleleri, İstanbul, Pan, 1988, 207s.

4.08.İsmail Hakkı Özkan, Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, Kudüm Velveleleri, İstanbul, Ötüken, 1990, 690s.

4.09.M.Ekrem Karadeniz, Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 789s.

4.10.Gönül Geçmiş (PAÇACI), Örneği Az bulunan Makamlar üzerine Bir Araştırma, Haziran 1988, 179s.

4.11.Çelebi E. Seyahatnamesi, s.1, 2.İstanbul, 1938.

4.12.Divan-ı Lûgati't-Türk, cilt 1, Ankara, 1939, s.351.

5.FARS DİLİNDEKİ KAYNAKLAR

5.01.Ruhulla Xaliqui, Nəzəri bə musiqi, Entəşarate Səfiəlişah bəxşə əvvəl, çapxaneye Aban.

5.02.Ruhulla Xaliqui, Nəzəri bə musiqi, Entəşarate Səfiəlişah bəxşə dovnom, çapxaneye Aban, 362s.

5.03.Məhəmməd Həsən Üzzari, Tarixçeye pəncəh sal Honərməndane musiqiye İran dər Azərbaycan, Təbriz, 1352, 259s.

5.04.Ruhulla Xaliqui, sarqozəşte musiqiye İran, Entəşarate Daneşqah bəxşə əvvəl, Tehran, 1333, 516s.

5.05.Seyid Ehməd Qarabaği, Vüzuh ül Erqam, Dər elme musiqiye Baku, Baku 1913, 29s.: Çape digəre Şuşa, 1883.

5.06.Dairətül maarif ya Fərhənge Daneş və Honər, çap 6, Sazemani Entəşarate Eşrəfi, Tehran 1369, 1605s.

5.07.Eli Ekbər Dehxoda, Lügətnəme, şomareye mosəlsəl:37 şomareye hərfə “T”:2 çapxaneye doləti İran, Tehran, 1337.

5.08.Mehdi Bərkişli, Şərhe rədife musiqiye İran, çape Tofiq, Tehran, 1362, 607s.

5.09.Ebdül Qadir Məqasədül Elhan, şomareye 26 çapxaneye Daneşqah, Tehran, 1366, 268s.

5.10.Ebdulmomin İbn Səfiələddin, Risaleye Musiqiye Behçətəl ruh., Entəşarate bonyade fərhənge İran, tehran, 1346.

5.11.Eziz Şə'bani, Tarixe musiqi, sazhayi melli, Üsul nəzəri musiqi, çapxane Mostofi, Şiraz, 1352, 439s.

5.12.Eli Nəqi Vəziri, Dəsture tar. Çapxaneye Kaviyan, Berlin, 1301, 163s.

5.13.Musa Mə'rufi, Radife həft dəstqahe musiqiye İran, Vizarəte fərhəng və honər, Tehran, 1352.

5.14.Nizami Gəncəvi, İqbalname, Entəşarat Erməqan, Tehran, 1317.

5.15.Vəhid Dəstgiri, Baba Tahir, divane İran Entəşarate EmirKəbir, Tehran, 1346.

6.AVRUPA DİLLERİNDEKİ KAYNAKLAR

6.01.Boyce M., Zoroastrians, Their Religions Belief and Practises, London, 1979.

6.02.Boyce M., A History of Zoroastrianizm., Leiden-Köln, 1975.

6.03.Galpin, Francis W., The music of the Sumerians and their immediate successors the Babylominus and Assyrians, Cambridge at the university pres, 1937.

6.04.Neyer Ed., Die altesten datierten Zeugnisse der İranichen Sprache und der zoroastrischen religion, KZ., 1908, Bd.42.

6.05.Geiger W., Ostiranische Kultur im Altertum, Erlangen, 1882.

6.06.Herzfeld E, Zoroaster and his world vol 1-2, Princeton, 1947.

6.07.Dhalla M., Zoroastrian Civilization from the Earliest Times to the Downfall of the Last Zoroastrian Empire 651 a D, New-York, 1922.

6.08.Vial regnorum, Description ditionis moslemicae auctore Abu İshak al Farisi al-İstakhri, Ed M.I. deceje, Lugduni-Batavorum, 1870 (BGA.t.1, 89).

6.09.Liber expuguationis regionum, auctore İmama Ahmed ibn Djarir al-Beladsori ed. M.I. de Ceje, Lugduni-Bavorum, 1866 (p.33).

6.10.Kitab al-Masalik wa'l-Mamalik (Liber viarum et Regnorum) suctore Abul-Kasim Obaidallah ibn Abdallah ibn Khordadhben et excerpto e kitab al Kharadj auctore Kodama ibn Djafar quse cum versione gallica ... indicibus et glossario instruxit M.J. de Coeje, Lugduni-Batavorum, 889 (BGA t.6, p.120).

6.11.Schvars P., Iran im Mittelalter nach den arabichen Geographen T.8, (Adarbaijan), Zvickau, 1932, p.1456.

6.12.Viar Regnorum, Description elitionis moslemicae aucture Abu Ihsak al-Farisi al-Istakhri, E.d.M.I. de Goeje, Lugduni-Batavorum, 1870, (BGA, T.p., 194).

6.13.Farmer H.L., Persische Muzik In: Die Muzik in Leschichte und Legenvart, Allgemeine Enzyklopedia der musik (von F.Blume), BD.10., Basel-London, New-York, 1949-1951., s.1093-1102.

6.14.Farmer H.L., The arabian influence on musical theory-London:Reeves, 1925,-22.

6.15.Farmer H.L., History of arabian music of the 18-th century-London: Lurae Co., 1929, 264p.

6.16.Iagub Ibn Ishad al-Kindi, Risala fi nulk-ta lif al-alhan (von. K.Lachman M. el hefny), Leipzig, 1931, 50s.

6.17.El-Mahdi S.A., Few votes in the History of Arabian Music-In: The World of Music, 1978, N:1, p.5-13.

6.18.Elsner I. Zum., Problem des magam, In: Asia musicolocica, vol.47., Fase 2, s.208-239.

6.19.Mode (&5), Modal entities Western Asia und South Asia (a) Magam (naghman-guscheh-avaz)-In: The New-York, Dictionnary of music and Musicians (Ed. By st. Sadie) W.12-London: Macmillan Publishers Limited, 1980-p.423-427.

6.20.Khatkhi K., Der Dastgah-Regensburg, 1962, 205s.

- 6.21.**Nettl B., Theory and Method in Etnomusicology-London 1964, p.35.
- 6.22.**Nettl B., Thoughts an Improvisation: a comporative Approach-In: The musical quarterly, vol.L 10, N:1, January 1974, p.1-49.
- 6.23.**Erlanger R.d'. La musique arabe. Al Farabi Abu N-Nasr Mahammad Ibn Farhanibn Uzlag. Grand traite de la musique Kitabi e musigi al Kabir, Luvr let.2, Paris 1930, 329s.
- 6.24.**Erlanger R.D., Safiyu-d-Din al Urmavi. 1) Assarafyyahu ou al advar on Livre des cycles musicaux-Paris, 193, 618p.
- 6.25.**Erlanger R.d'. La Musique Arabe-Paris, 1949, vol.5p.99.
- 6.26.**Zonis E., Classical Persian music:Cambridge, 1973-15, 233p.
- 6.27.**Touma H., Der Maqam Bayati im arabischen Taqsim. Diss. phil-W.Berlin, 1968, s.84 ff.
- 6.28.**Touma H.H., Magam-a form of improvisation-In: Sammelband der Anternationalen Musikgesllschag,14.1913/1914s. I. ff.
- 6.30.**Lachman R., Die Musik in den tunisischen Stadtan-In: Archiv für Musikwissenschaft, V 1923, s.136 ff.
- 6.31.**Lachman R., Musik des Orients-Breslan, 1919, s.54 ff.
- 6.32.**Berner A., Studien zur arabischen Musik.-Bottrop, 1937, s.17.
- 6.33.**Schneider M., Raga-Maqam-Nomos-In: MAA 10-Kassel; Basel;London New-York, 1962, Sp.1864 ff.
- 6.34.**Sachs C., Vergleichende Musikwissenschaft-Leipzig, 1930, s.54.
- 6.35.**Sachs C., Die Musik der Alten Welt-Berlin, 1968, s.41.
- 6.36.**Sachs C., Die Musik der Alten Welt in Ost und West Berlin: Academie-Verlag, 1968, p.102.
- 6.37.**Reinhard K., Türkische Musik-Berlin, 1962, s.15 ff.
- 6.38.**Rouanet I., La musique arabe-In: Albert Lavignac Encyclopedia la Musique, Teil I-Paris, Sp.2756.

- 6.39.**Wiora W., Die vier Weltarter der Musik-Stuttgart, 1961, s.88.
- 6.40.**Wiora W., Schrift und Tradition als. Quellen der Musikgeschichte-In: Kongreßbericht Bamberg, 1953-Kassel; Basel, 1954, s.169.
- 6.41.**Gerson-Kivi E., Magam.-In: Riemann-Lexikon: Sackteil-Mainz, 1967, s.544 ff.
- 6.42.**Iargy S., La Musique Arabe-Paris, 1971, p.57.
- 6.43.**Chottin A., Hickmann H., Arabische Musik-In: Musik in Geschichte und Gegenwart-Kassel; Basel, 1949-1951, Bd 1, s.589.
- 6.44.**Hickmann H., Agyptische Musik, In: Idem, s.101.

BÖLÜM III

MÜZİK TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ

ağı: (<Tür.) Ağıt. Kadınların ölen kimseler için üzüntüyle ve yüksek sesle dile getirdikleri yanık ezgiler.

ağuş: (<Fars. *āgūš*) Mir Muhsin Nevvâb'ın 1884 yılında Şuşa'da yazmış olduğu Vuzûhu'l-Erkam adlı risalede vermiş olduğu cetvelde adı geçen gûşelerden biri.

aheng: (<Fars. *āheng*) 1.Sesler, renkler v.s. arasındaki uyum, armoni. 2.Güzel ses. 3.Ezgi, şarkı, hava.

ainé cemşid: (<Fars. *āyîn-i cemşîd*) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde bahsettiği, Sâsânîler döneminde icra edilen muğamlardan biri.

akel: (<?) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan usûllerden biri. 9 vuruştan ibarettir. 4 vuruşu ağır, 5 vuruşu ise hafiftir.

ansambl: (<Fra. *ensemble*) Müzikte, bir konsere ya da gösteriye çıkan; çalan, söyleyen ve dans eden müzik topluluğu.

araban~ereban: (<Fars. *'arbâne* "def, daire, zilli pullu mazhar"dan *'arabân*) Türk müziğinde, Zîrgûleli Hicâz dizisinin Nevâ perdesindeki şeddi olan makam. Seyre Gerdâniye ve Muhayyer perdeleri civarından başlar, tiz taraflarda yerine göre bu perdelerle Tiz Nevâ perdesine kadar yükselerek seyrederek ve aynı perdelerle inerken Nevâ perdesi üzerinde kısa kalışlar yapar. Karcıgar makamı gibi Çârgâh ve Segâh perdelerini kullanarak Dügâh perdesinde karar verir.

araişi-hurşud: (<Fars. *ārāyîş-i hurşîd*) S. Nefisî'nin "Sâsânî medeniyeti tarihi adlı eserinde, Sâsânîler döneminde icra edildiği söylenen, ayrıca A.Recebov'un söylediğine göre Nevruz bayramı şenliklerinde Nevruz-i Hârâ, Mihrigân-i Büzürg, Nevruz-i Büzürg, Sâl-i Nevruz, Nâz-ı Nevruz gibi en çok icra edilen nağmelerden biri.

aramêşe can: (<Fars. *ārāmiş-i cān*) Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde adını vermiş olduğu ve Sâsânîler döneminde bilinen ve icra edilen 30 lahinden biri.

arazbar buselik: (<Ar. *'arazbār*+Ar. *būselik*) Türk müziğinde, Arazbar ve Bûselik makamlarının birleşmesiyle oluşan birleşik makam. Arazbar Bûselik, seyre Arazbar makamını icra ederek başlar, Dügâh ve Segâh perdelerinde asma karar yaparak Bûselik makamına geçer. Bûselik makamını da icra ederek bu makamın çeşnisi ile, bazı durumlardan Zîrgûle perdesini de kullanarak Dügâh perdesinde tam kararını verir.

arazbar~erzebar: (<Ar. *'arazbār*) Türk müziğinde, Nevâ perdesi üzerindeki Beyâtî makamı dizisine Çârgâh perdesinde Rast beşlisinin ve yerinde Beyâtî dizisinin eklenmesiyle oluşan birleşik makam. Karar perdesi Dügâh olan Arazbar makamı, inici seyir gösterir. Gerdâniye perdesi ve civarından seyre başlar, daha sonra makamın güçlüsü Gerdâniye perdesinde Bûselik çeşnisiyle yarım karar yapar. Sonra Nevâ perdesi üzerindeki Beyâtî dizisi gösterilip Nevâ'da Uşşâk'lı yarım karar yaparak Çârgâh

perdesine geçer. Çârgâh perdesinde Rast çeşnisi gösterilerek yerinde Beyâtî dizisinin seyri gösterildikten sonra makam, Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnisiyle tam kararını verir.

arfa: (Rus.<Fra. *harpe*) Dik tutulup telleri elle çekmek suretiyle çalınan, geçmişî milattan önceki dönemlere kadar uzanan üç köşeli büyük çalgı, arp.

aslan-çep: (<Tür.+Fars. *çep*) bkz. bisun kök.

aşîğ mahnıları: (<Ar. *‘āşîk*+Ar. *ma‘nā*) Âşık adı verilen, şiirlerini saz çalarak ve aynı zamanda güzel sesiyle okuyarak icra eden halk şairlerinin besteledikleri sözlü eserler.

aşîğ musîğisi: (<Ar. *‘āşîk*+Yun. *mousike*) Âşık adı verilen saz şairlerinin icra ettikleri müzik eserleri ve bu eserlerin güftelerinin külliyatı.

aşîğ sazı: (<Ar. *‘āşîk*+Fars. *sāz*) Azerbaycan’da ve Kuzeydoğu Anadolu’da âşıkların, saz şairlerinin boyunlarına, bir kayışla tutturdıkları ve gittikleri yerlerde, özellikle kahvelerde sanatlarını icra ettikleri çalgı, saz.

aşîğ küş: (<Ar. *‘āşîk*+?) Meşedî Süleyman Mansurov’un Bakü’de kurduğu müzik meclisinde ve Güney Azerbaycan müzik meclislerinde Şûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

aşur: (<Ar. *‘āşūrā*) Güney Azerbaycan’da kurulan müzik meclislerinde, Mâhûr ve Rast destgâhları içerisinde seslendirilen muğam.

avaz~avaze: (<Fars. *āvāz-āvāze*) 1.Ses, sedâ. 2.Müzikal melodi, hava, âhenk, mahnı. 3.Ortaçağ’da yazılmış nazariyat kitaplarına esasen, Yakındoğu ve dolayısıyla Türk müziği nazari sisteminde, makamların ses özelliklerine göre ayrıldığı dört bölümden ikincisi.

avazi-ebül: (<Fars. *āvāz-i ebül*) Güney Azerbaycan müzik meclislerinde Mâhûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

avazi-terz: (<Fars. *āvāz-i tarz*) Güney Azerbaycan müzik meclislerinde Rast destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

avrengi: (<Fars.?) 1.S.Nefîsî’nin “Sâsânî Medeniyeti Tarihi” adlı eserinde, Sâsânîler döneminde icra edildiği söylenen âhenglerden biri. 2.A.Recebov’un verdiği bilgilere göre, Buhara ve Soğd halkının Nevruz bayramı için icra ettiği özel mahnılardan biri. Recebov’a göre Avrengî’nin anlamı “Taht Hakkındaki Mahnı”dır.

ayne pebl: (<?) Azerbaycan’da, Ortaçağ’da icra edilen vurmali çalgılardan biri. Bu çalgının sahip olduğu teknik imkânlar, yapısal özellikler ve ne şekilde çalındığı hakkında bilgimiz yoktur.

azadver: (<Fars. *āzād*+?) S.Nefîsî’nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği muğamlardan biri.

azerbaycan: Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Azerbaycan, Mir Muhsin Nevvâb'ın kurmuş olduğu Şuşa müzik meclislerinde Rast, Şehnâz, Rehâvî, Çârgâh ve Nevâ destgâhları içerisinde icra edilmiştir. Güney Azerbaycan'da ise Mâhûr destgâhı içerisinde seslendirilmiştir.

baba tahir: (<[çocuk dilinden ses taklidi]+Ar.) Türk müziğinde, Tâhir ve Karcıgar makamlarının birleşmesiyle meydana gelmiştir. Başlangıçta Tâhir makamının seyriyle Dügâh perdesine indikten sonra Karcıgar makamına geçer ve bu makamın seyrini de icra ederek Dügâh perdesinde karar verir. Baba Tâhir makamına ait elimizde bu isimle bestelenmiş, ancak bestekârı bilinmeyen küçük bir türküden başka örnek bulunmamaktadır.

babek hüsêyni: (<[İran'da yaşamış siyasi karakterin adından]+Ar.) Behcetü'l-Rûh adlı eserde adı geçen makamlardan biri.

badê novruz: (<Fars. *bād-i nevrûz*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti tarihi adlı eserinde adını zikrettiği, Sâsânîler dönemine ait muğamlardan biri.

bade: (<Fars. *bāde*) Mir Muhsin Nevvâb'ın, yazmış olduğu Vuzûhu'l-Erkam adlı risalede vermiş olduğu cetvelde adını zikrettiği gûşelerden biri.

badêh: (<Fars. *bāde?*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde bahsettiği, Sâsânîler döneminde icra edilen muğamlardan biri.

bağ: (<Fars. *bāg*) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da kullanılan nefesli çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri ve sahip olduğu teknik imkânlar hakkında herhangi bir bilginiz yoktur.

bağdad tenburu: (<?+Fars.) Fârâbî'nin Kitâbü'l-Mûsikî'l-Kebîr adlı kitabının çalgılarla ilgil olan ikinci bahsinde adı geçen çalgılardan biri. Bağdat tanburu hakkında Evliyâ Çelebi'nin verdiği bilgilere göre, bu çalgının 17 .yüzyılda yalnızca İstanbul'da 500 çalıcısı olduğunu öğrenmekteyiz.

bağdadi: (<[Bağdat şehrinin adından]) Mir Muhsin Nevvâb'ın adını zikrettiği, Şuşa müzik meclisinde Rehâvî destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

bağî siyavuşan: (<Fars. *bāg-i siyāvūşān*) Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde bahsetmiş olduğu 30 lahinden biri olan Bağ-ı Siyâvûşân, S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde de gûşe veya şûbe olarak geçmektedir.

bağî-şehriyar: (<Fars. *bāg-i şehriyār*) S.Nefîsî'nin “Sâsânî Medeniyeti Tarihi” adlı eserinde, o dönemde icra edildiği belirtilen âhenglerden biri.

bağî-şirin: (Fars. *bāg-i şīrīn*) S.Nefîsî'nin “Sâsânî Medeniyeti Tarihi” adlı eserinde, o dönemde (Sâsânîler dönemi) icra edildiği belirtilen âhenglerden biri.

bahar beşkened: (<Fars. *behār+?*) Sâsânîler dönemine ait olan, S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde zikrettiği muğamlardan biri.

bahezzer: (<?) Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı kitabın yazarı, tarihçi S.Nefîsî'nin vermiş olduğu bilgiye göre Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

balaban: (<?) Balaban (Balaman) Azerbaycan'da en yaygın nefesli çalgılardan biridir. Balaban, çok eski bir çalgı olup, Dede Korkut hikayelerinde adı geçmektedir. Gövdesi ağaçtan olup, müştük adı verilen ağızlık yassı bir kamıştır. Hava bu kamışa üflenir. Uzunluğu 28-37 cm. arasında değişmektedir. Kamış ağızlık ise 9-10 mm. kadardır. Bu çalgının benzerleri Türkiye'de mey, Ermenistan'da duduk, Gürcistan'da duduki, Dağıstan'da yastı balaban, İran ve Türkmenistan'da balaban, Kırgız ve Kazak Türklerinde kamış sırnay adıyla bulunmakta ve kullanılmaktadır.

balê kebuter: (<Fars. *bâl-i kebûter*) Azerbaycan muğam sanatı geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Mir Muhsin Nevvâb'ın yazmış olduğu Vuzûhu'l-Erkam adlı esere göre Bâl-i Kebûter'in, Şuşa müzik meclisinde Rehâvî ve Rast destgâhları içerisinde icra edildiğini öğrenmekteyiz.

bayatı türk: (<Tür. *bayat*+Tür. *türk*) Osmanlı-Türk müzik geleneğinde mevcut olmayan bu makam, Azerbaycan'da XIX. yüzyılda kurulmaya başlayan müzik meclislerinde Rahab (Rehâvî) ve Şûr destgâhları içerisinde icra edilmiştir.

bayatı~beyatî: (<Tür. [Oğuzlar'ın Bayat boyunun adından]) 1.Türk müziğinde Dügâh perdesinde karar veren, çıkıcı-inici seyir gösteren basit makam. Yaptığı bazı geçkiler ve bazı özellikleri sebebiyle Uşşâk makamından ayrılır. Dizi olarak ise Uşşâk makamı dizisiyle aynıdır. Güçlü perdesi Nevâ olan Beyâtî sıklıkla bu perde üzerinde yarım karar yapar. Nevâ üzerindeki Bûselik perdesinin üçüncü derecesi olan Acem perdesi de bu makamın birinci asma karar perdesidir. 2.Azerbaycan şifahi halk edebiyatı türlerinden biri. Çoğu zaman birinci, ikinci ve dördüncü mısralar kafiyelidir, üçüncü mısra ise serbesttir.

bayatı-ğacar: (<Tür. *bayat*+Tür. *ğacar*) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Mir Muhsin Nevvâb'ın vermiş olduğu bilgilere göre Beyâtî-Kacar; Şuşa müzik meclisinde Rast, Mâhûr ve Rehâvî destgâhları içerisinde icra edilmiştir.

bayatı-kürd: (<Tür. *bayat*+Fars. *kurd*) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Beyâtî-Kürd muğamı Şuşa müzik meclisinde Rehâvî ve Nevâ destgâhları içerisinde icra edilmiş, Güney Azerbaycan'da kurulan meclislerde ise Şûr destgâhı içerisinde seslendirilmiştir.

bayatı-şiraz: (<Tür. *bayat*+Fars. *şîrâz* [İran'daki Şiraz şehrinin adından]) Azerbaycan klasik müziğinde muğam destgâhlarını meydana getiren 7 ana diziden ve bu destgâhlar içerisinde icra edilen muğamlardan biri. XIX. yüzyılın sonuyla XX.

yüzyılın başlarında Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde, Şûr ve Rehâvî destgâhları içerisinde icra edilmiştir.

bazhem mahur: (<Fars. *bāz-hem*+Fars. *māhūr*) Bakü müzik meclislerinde Māhūr ve Şûr destgâhları içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

bazhem şur: (<Fars. *bāz-hem*+Fars. *şūr*) Meşedî Melik'in kurduğu Bakü müzik meclislerinde Şûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

beğiyye: (<Ar. *bağiyye*) Türk müziğinde, dört komalık değere sahip aralık.

behmencane: (<?) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde bahsettiği, Sâsânî dönemine ait muğamlardan biri.

behri nazik: (<Fars. *bahr-i nâzik*) Behcetü'l-Rûh adlı eserde adı geçen, Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. Bahr-i Nâzik makamı, başlangıçta Hicâz veya Hümâyûn makamını icra ettikten sonra Nevâ, Hisârek, Acem, Çârgâh, Segâh ve Nîm Kürdî perdelerini kullanıp orada hafifçe Segâh makamının seyriyle Segâh perdesi üzerinde duruş yaptıktan sonra, Hicâz ve Hümâyûn makamına dönerek bu makamın seyir ve çeşnisi ile Dügâh perdesinde karar verir.

behtiyar: (<Fars. *baht-yār*) Mir Muhsin Nevvâb'ın yazmış olduğu Vuzûhu'l-Erkam adlı risaledeki cetvelde adı zikredilen gûşelerden biri.

bem: (<Fars. *bem*) 1.Müzikte pest, kalın sese verilen ad. 2.Telli çalgılarda kalın ses çıkaran tel, bam teli.

bémol: (<Fra. *bémo*<İtal.) Batı müziği nota sisteminde bir notanın doğal sesinden yarım kromatik ses daha pestleşeceğini belirten işarettir. Porte üzerinde si-mi-la-re-sol-do-fa sırasıyla yer alır. Batı müziğinde tek bemol işareti olmasına karşın, Türk müziği nota yazısında birden fazla bemol işareti mevcuttur.

bendi şehriyar: (<Fars. *bend-i şehriyār*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserde adını verdiği, Sâsânîler dönemine ait olan muğamlardan biri.

ber selmek: (<Fars. *ber-selmek*) Meşedî Melik Mansurov'un kurucusu olduğu Bakü müzik meclislerinde Şûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

berbet: (<Ar. *barbaṭ*) Şekil itibariyle uda benzeyen eski çalgı. Bu çalgının Sâsânîler döneminden itibaren İran coğrafyasında kullanıldığı bilinmektedir. Bazı bilginler, bu çalgının adının, Hüsrev Pervîz'in sarayındaki ünlü müzisyen Barbed'in adından geldiğini söylemişlerdir. İmrani, bu düşünceye katılmadığını ve bunun yanlış bir düşünce olduğunu belirtmiştir. Çünkü Sümer ve Med dönemi müzik medeniyetinin öğrenilmesi sayesinde o dönemlerde dahi berbete benzeyen müzik aletlerinin var olduğu görülmüştür. X. yüzyılın ünlü şairi Rûdekî'nin, yazdığı bir kasidesinde berbetin mucidinin Hz. İsa olduğunu söylediği rivayet olunmaktadır.

berefşan: (<Fars. *berefşān*) Türk müziğinde beste, kâr, peşrev gibi eserlerde kullanılmış olan 32 zamanlı ve 14 vuruşlu büyük usûl. Porteye diyez ve bemol işaretlerinden sonra 32/4 şeklinde yazılır.

berkerdan: (<?) XX. yüzyılın başlarında Güney Azerbaycan'da, Şûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

bêskene: (<?) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı kitabında, Sâsânî dönemine ait olarak verdiği muğamlardan biri.

bestekar: (Fars. *beste-kâr*) Bir müzik eseri vücuda getiren, yazan kişi. Beste yapan kimse, besteci.

bestenigar: (<Fars. *beste-nigâr*) Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. Bestenigâr, Abdülkadir Merâgî'nin nazariyesine göre 24 şûbeden biridir. Bestenigâr makamı, Irâk perdesinde karar veren, inici-çıkıcı seyir gösteren bir makamdır. Sabâ dizisine Irâk perdesindeki Segâh dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmuştur. Seyre Sabâ makamı ile ya da Irâk perdesindeki Segâh dörtlüsü ile başlanır. Makamı oluşturan çeşniler gösterildikten sonra Çârgâh perdesinde Zîrgûleli Hicâz çeşnisiyle yarım karar yapılır. Sonra Dügâh perdesinde Sabâ dörtlüsüyle asma karar yapılarak Sabâ makamı sona erdirilir. En son olarak, Irâk perdesindeki Segâh dörtlüsü ile Irâk perdesinde Segâh çeşnili ve yedenli tam karar yapılır. Bestenigâr makamı, XX. yüzyılın başında Güney Azerbaycan'da kurulan müzik meclisinde, Mâhûr destgâhı içerisinde icra edilmiştir.

bêşken: (<?) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da kullanılan vurmali çalgılardan biri. Bu çalgının ne şekilde icra edildiği, sahip olduğu teknik imkânlar ve yapısal özellikleri konusunda herhangi bir bilgiye sahip bulunmamaktayız.

beyati-araban: (<Tür. *bayat*+Ar. *'arabân*) Türk müziğinde Araban ve Beyâtî makamlarının birleşmesiyle meydana gelmiş birleşik makam. Seyre önce Araban makamını icra ederek başlar, Nevâ perdesine indikten sonra Beyâtî makamına geçerek bu makamın çeşnisini gösterdikten sonra Dügâh perdesinde karar verir.

birinci oktava: (<Tür.+Rus.<Lat.) Yükseklik bakımından küçük oktav grubundan sonraki grup birinci oktavdır.

biruni: (<Fars. *bîrûnî*) Meşedî Süleyman'ın Bakü'de kurduğu müzik meclisinde Şûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

bisun kök: (<?+Tür.) Abdülkadir Merâgî'nin yazmış olduğu eserlerinde adından bahsettiği birtakım müzikal yapılar mevcuttur. Bu yapılar içerisinde Türk, Moğol ve Hıtaay hanlarının tahtının arkasında çalınan 9 tanesi, "Bisun Kök" adıyla anılmıştır. Bisun kökler şunlardır: Uluk Kök, Aslan-Çep, Yurs, Kulado, Kutadgu, Borstargay, Çentay, Hinsak, Şenrak.

borgu: (<Tür.) Türkler’de tarihin en eski dönemlerinden beri kullanılagelen nefesli askeri müzik çalgısı. Başlıca özelliği perdesiz olması yani üflendiğinde daima aynı sesi vermesidir, silindir biçimindedir.

bostarğay: (<?) bkz. bisun kök.

böyük tərsiya: (<Tür.+Lat.) Diatonik ses dizisinde iki tonun (büyük ikili aralığı) birleşmesiyle oluşan üçlü aralık.

buğ: (<?) Bu çalgı, yazarın vermiş olduğu bilgiye göre nefesli bir çalgı olup, nevrüz bayramlarında icre edilirmiş.

buselik aşiran: (<Ar. *būselik*+Ar. *‘aşîrân*) Türk müziğinde Būselik ve Hüseyî Aşîrân makamlarının birleşmesiyle meydana gelmiş olan birleşik makam. Karar perdesi Hüseyî Aşîrân olup, inici seyir gösterir. Seyre Nevâ ve Hüseyî perdeleri civarından başlayıp Būselik makamının seyrini gösterdikten sonra Hüseyî Aşîrân makamına geçer ve bu makamın da seyrini icra ettikten sonra Rast, Irâk, Hüseyî Aşîrân ve Yegâh perdelerini kullanarak Hüseyî Aşîrân perdesinde karar verir.

buselik: (<Fars. *būselik*<Ar. *ebū selik* [IX. yüzyılda yaşayan İranlı şairin adından] 1.Osmanlı-Türk müziğinde Būselik beşlisiyle Hüseyî’de Hicâz dörtlüsü veya Kürdî dörtlüsünün birleşmesinden meydana gelen ve dügâh perdesinde karar eden basit makam. Būselik, Azerbaycan klasik müziğinin 12 esas muğamından biridir. 2.Türk müziğinde orta sekizlideki “si” sesinin adı, Būselik perdesi.

bustan: (<Fars. *būstān*) Safiyüddin Urmevî’nin nazari sisteminde 24 şûbeden biri.

buud: (<Ar. *bu‘d*) Sistemci Okul olarak adlandırılan Safiyüddin Urmevî ve Abdülkadir Merâgî’nin nazari sistemlerine göre farklı yüksekliklerde iki ses arasındaki mesafeye, aralığa verilen ad. Diğer bir tabirle, sesin belirli bir zaman devam etmesi, tizlik-pestlik özelliklerinden birini taşıması ve kulakta bir istek, bir zevk bırakması sonucu ortaya çıkan birden fazla ses arasındaki mesafe, interval.

büzürg~bozorg: (<Fars. *buzurg*) Türk müziğinde Safiyüddin Urmevî’den bu yana kullanılan birleşik makamlardan biri. Son yüzyıllarda çok az kullanılan hattâ kullanımdan düşen Büzürg makamı; Hüseyî beşlisinin Hüseyî perdesindeki şeddi ile Būselik beşlisi ve Çârgâh beşlisinin Rast perdesindeki şeddinden meydana gelmiştir. Büzürg, Azerbaycan klasik müziğindeki 12 esas muğamdan biridir.

cam: (<Ar. *cem*) İbn-i Sînâ’nın ses dizisine, gama verdiği ad. Cem, Sistemci Okul adı verilen Safiyüddin Urmevî ve Abdülkadir Urmevî’nin nazari sistemlerine göre, cins adı verilen dörtlülere bir nağme yani ses eklenmesiyle oluşan dizi veya bu dizi sonucu oluşan aralığa verilen addır.

camêderan: (<Fars. *cāme-derān*) Nizâmî-i Gencevî’nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde adı geçen 30 lahinden biri.

can feza: (<Fars. *cân-fezâ*) Türk müziğinde Hüseyinî Aşîrân perdesinde karar eden birleşik makamlardan biri. Şevk-u Tarab makamını meydana getiren yerinde Sabâ ve yerinde Acem Aşîrân dizilerine bir de Hüseyinî Aşîrân perdesinde Kürdî dörtlüsünün eklenmesinden ve tam kararın Hüseyinî Aşîrân perdesindeki bu Kürdî dörtlüsüyle yapılmasından meydana gelmiştir. Cân-fezâ, safiyüddin Urmevî'nin nazariyesine göre 24 şûbeden biridir ve daha sonra, yukarıda da belirttiğimiz üzere Osmanlı-Türk müziğinde makam hüviyetini kazanmıştır. Bir çok özelliği Şevk-u Tarab makamına benzemektedir.

cem: (<Ar. *cem*) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da kullanılan vurmali çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri, teknik imkânları ve ne ile, ne şekilde çalındığı hakkında bilgimiz yoktur.

cins: (<Ar. *cins*) Eski Yunanlılar'dan beri var olan, dört ses ve bu sesler arasında oluşan üç aralıktan (interval) oluşan tetrakord, dörtlü. Yunanlılar'da Diatonik, Kromatik ve Anarmonik olmak üzere üç cins mevcuttu. Türk müziğinde ise makam dizilerini oluşturmaya yarayan bu cinsler yani dörtlülerin sayısı Safiyüddin Urmevî'de 10, Abdülkadir Merâgî'ye göre ise 7'dir.

cüdayi: (<Fars. *cudâ*) Meşedî Melik'in Bakü müzik meclisinde Şûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

cüfti saz: (<Fars. *cuftî sâz*) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da kullanılan telli çalgılardan biri. Çifte saz anlamına gelmekle birlikte, çalgının tam olarak nasıl bir yapıya sahip olduğunu, ayrıca nasıl icra edildiğini bilmemekteyiz.

cüre saz: (<?+Fars. *sâz*) Gerek Azerbaycan gerekse Türkiye halk müzik kültüründe saz ve bağlama olarak adlandırılan ailenin boy bakımından en küçük, ses yüksekliği bakımından ise en tiz sese sahip olan müzik aleti. Bağlama deyimi Türkiye Türk halk müziğine ait olup, Azerbaycan'da saz deyimi kullanılmaktadır. Ayrıca cura deyimi, Türk halk müziğinde mey ve zurna gibi nefesli çalgıların küçük boyda olanları için de kullanılmaktadır.

çahargah: (<Fars. *çahârgâh*) 1.Türk müziğinde Nevâ perdesinin bir tanînî aşağısında yer alan, Segâh perdesinden bir küçük mücenneb, Bûselik perdesinden ise bir bakiye aralığı da tiz olan perde. 2.Arel-Ezgi sistemine göre, Çârgâh, Nevâ, Hüseyinî, Acem ve Gerdâniye perdelerinin sıralanmasıyla oluşan beşli ses dizisi, pentakord. Gerdâniye perdesi eklenmediği takdirde Çârgâh dörtlüsü meydana gelmiş olur. 3.Türk müziğinin en eski basit makamlarından biri. Abdülkadir Merâgî'nin nazariyesine göre Çârgâh 24 şûbe arasında yer almaktadır ve majör bir dörtlüdür. Çârgâh makamı, Osmanlı-Türk müziği geleneğinde fazla kullanılmamıştır. Buna mukabil, Azerbaycan muğam sanatında günümüzde dahi kullanılan bir muğam destgâhı olup aynı zamanda

muğamları oluşturan 7 esas diziden biridir. Ancak Azerbaycan'da hâlen icra edilen Çârgâh/Çahârgâh muğamının dizisi, iki armonik tetrakordun (Hicâz dörtlüsünün) birbirlerine eklenmesiyle oluşmuş bir dizidir.

çahargahê ecem: (<Fars. *çahârgâh-i 'acem*) 1799 yılında Azerbaycan Türkçesiyle yazılmış olup müellifi bilinmeyen bir esere göre Ortaçağ'da kullanılan makamlardan biri.

çalpro: (<Fars. *çār-pāre*) Azerbaycan'da Ortaçağ'da kullanılan vurmali çalgılardan biri olan “çalpara/çârpâre” salyangoz kabuğu biçiminde ağaçtan olup, Doğulular parmakları arasında ritimle çarparlar, İspanyol kastanyetlerinden daha uzundur. Bu çalgı hakkında bilgi veren Rauf Yekta Bey de, çalparanın kastanyetlerle özdeş olduğunu belirtmiştir.

çan: (<Tür.) Çan, çingirak. Çobanların, güttükleri hayvanların boyunlarına taktıkları cisim. bkz. zıncırov.

çartar: (<Fars. *çār-tār*) Evliya Çelebi'nin verdiği bilgilere göre, İran'da Şeyh Haydar Safevî tarafından icat edilmiş telli çalgı. Adından da anlaşılacağı üzere dört telli olan çârtâr hakkında bilgi veren Farmer, bu çalgının artık ne İran'da ne de Türkiye'de kullanılmadığını, Özbekler tarafından beş telli olan fakat yine de bu adla anılan bir çalgının var olduğunu belirtmiştir.

çebçig: (<Tür. *çipçik*) Abdülkadir Merâgî'nin “Mûsıkar-ı Hıtâyî” olarak da tanımladığı nefesli çalgı. Merâgî'nin verdiği bilgilere göre çipçik, tıpkı panflütte olduğu gibi kamışların birbirine yapıştırılmasıyla meydana gelmiş bir sazdır. Her kamışın ucu delik olup pirinç bir boru aracılığıyla üflenene hava tüm kamışlara gider ve parmaklar kullanılarak istenen kamıştan ses çıkarılır.

çeğane: (<?) Çegane ya da Çağana olarak adlandırılan bu çalgı, kendisine takılan üç çift çingırağın birbirine çarpmasıyla müzikal ses çıkaran âsâ şeklindeki çalgıdır. Evliya Çelebi bu çalgının 200 çalıcısı olduğunu belirtmiştir. Bu çalgı, Farmer'in verdiği bilgiye göre Avrupa askeri bandoları tarafından Türkler'den alınan “Jingling Johnnie” ya da “Chapeau Chinois” (Çin Şapkası) adıyla anılan enstrümandır.

çeğabe: (<?) Azerbaycan'da Ortaçağ'da icra edilen vurmali çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri, sahip olduğu teknik imkânlar gibi konularda herhangi bir bilgiye sahip bulunmamaktayız.

çeğanê çekavek: (<?) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde bahsettiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

çêhêsde: (<?) Azerbaycan'da, Ortaçağ'da kullanılan telli çalgılardan biri. Bu çalgının sahip olduğu teknik imkânlar ve yapısal özellikleri hakkında herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

çekani: (<Fars. *çekān*) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Çek n , Mir Muhsin Nevv b'ın verdiği, Şuşa'da icra edilen muğamlar listesinde yer almaktadır.

çekavek: (<?) Çek vek hakkında, kitabın yazarının vermiş olduğu bilgilere dayanarak bu nağmenin    yerde karşımıza çıktığını görmekteyiz: Rafig  mrani, Recebov'a dayanarak günümüzde Özbekistan'da (Soğd ve Buhara) nevr z bayramlarında okunan havalardan birisinin çek vek adını taŐıdıĐını belirtmiştir.  kinci olarak, S.Nefis , Hüsrev Perviz'in sarayında icra edilen Ő be ve g Őe adları arasında Çek vek'in de adını vermiştir.    nc  ve son olarak da, Azerbaycan'daki müzik meclislerinde Rast destg h  içerisinde yer alan Ő beler içerisinde yine Çek vek'i görmekteyiz.

çeknik: (<?) Rafig  mrani'nin, kitabının 17.sayfasında adından bahsettiği bu çalĐı hakkında bilgi veren herhangi bir kaynak tespit edilememiŐtir. Çeknik'in bir çalĐı olduğunu, kitabın yazarı; Azerbaycanlı araştırmacı Ebulfez Hüseyin'in  ıgamıŐ'taki kazılar sonucu ortaya çıkan kaya üstü resimlerinden bahsettiği bilgilere dayanarak söylemiştir.

  kur~  kur: (<T r.?) Azerbaycan'da, Ortaçağ'da kullanılan telli  alĐılardan biri. Bu  alĐının sahip olduğu teknik imk nlar ve yapısal özellikler hakkında elimizde herhangi bir bilgi mevcut değildir.

  nbek: (<?) Azerbaycan'da Ortaçağ'da icra edilen vurmali  alĐılardan biri. Bu  alĐının yapısı, nasıl çalındığı ve sahip olduğu teknik imk nlar hakkında herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

  ng: (<Fars. *  ng*) Şekil itibariyle arpa benzeyen, Eski Doğu müzik aletlerinden biri.

  ngi: (<Fars. *  ng *) 1.Def  alıp Şarkı okuyan ve dans eden kadın, rakkase. 2.Azerbaycan halk danslarından biri.

  ntay: (<?) bkz. bisun kök.

  rez: (<?) Azerbaycan'da, Ortaçağ'da icra edilen vurmali  alĐılardan biri. Bu  alĐının yapısal özellikleri, teknik imk nları ve nasıl çalındığı hakkında bilgi sahibi değiliz.

  gg y  kavus: (<?) S.Nefis 'nin S s n  Medeniyeti tarihi adlı eserinde adı geçen, S s n ler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

  bekzen: (<?) Ortaçağ'da Azerbaycan'da kullanılan vurmali  alĐılardan biri. Bu  alĐının yapısal özellikleri, sahip olduğu teknik imk nlar ve nasıl çalındığı konusunda elimizde herhangi bir bilgi yoktur.

 ouberan: (<?) S.Nefis 'nin S s n  Medeniyeti Tarihi adlı kitabında adını zikrettiği, S s n ler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

 upani~ obanı: (<Fars.   b n ) XX. yüzyılın başlarında Güney Azerbaycan'da, ş r destg h  içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

dad: (<Fars. d d) Güney Azerbaycan müzik meclislerinde M h r destg h  içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

dağıstani: (<T r.+Fars. birleşik ad [Kuzey Kafkasya'da yer adından]) Mir Muhsin Nevv b ve hanende Hacı H s 'n n vermiş olduğu bilgiye göre ş sa'da kurulan müzik meclisinde icra edilen muğamlardan biri.

dastan: (<Fars. d st n>dest n) Safiyüddin Urmev 'nin, farklı yüksekliklerdeki seslerin her birine verdiği ad.

d hri: (<Ar. dehr ) Efrasiyab Bedelbeyli ile T.Ceniz de'nin verdiği bilgilere göre, şamah  müzik meclisinde Rast destg h  içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

denbaal: (<Fars. donb l) Azerbaycan'da Ortaçağ'da kullanılan vurmali çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri, sahip olduğu teknik imk nlar ve nasıl çalındığı konularında herhangi bir bilgimiz yoktur.

den : (<Fars. d ne) S.Nefis 'nin S s n  Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını zikrettiği, S s n ler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

denik: (<?) Azerbaycan'da, Ortaçağ'da kullanılan vurmali çalgılardan biri.  algının yapısal özellikleri, teknik imk nları, ne ile ve nasıl çalındığı hakkında herhangi bir bilgimiz yoktur.

der g m  gülzar: (<Fars. der g m-i gul-z r) Niz m -i Gencev 'nin Hüsrev ve ş r n adlı şiirinde adını verdiği, S s n ler döneminde bilinen ve icra edilen 30 lahinden biri.

deramed: (<Fars. der- med) Azerbaycan muğam sanatında tar veya kemençe ile icra olunan muğamların giriş bölümü.

deramedi ş r: (<Fars. der med-i ş r) Mansurov ailesinin Bak 'de kurmuş oldukları müzik meclislerinde ş r destg h  içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

deramed-şahnaz: (<Fars. der med-i şehn z) Mir Muhsin Nevv b'ın vermiş olduğu bilgilere göre Azerbaycan'da, ş sa müzik meclisinde, Nev  destg h  içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

deray: (<?) Ahameniler döneminin son kralı olan III. Daryus'un sarayındaki müzisyenlerin  aldıkları çalgılardan biri. Diğer  algılar arasında berbet, ney,  eng, rebab, tabıl, k s, sinc, dohul (def), şeypur, keraney, şahnefir, surna gibi sazları gösterebiliriz.

derg m: (<?) S s n ler döneminde mevcut olduğunu, S.Nefis 'nin S s n  Medeniyeti Tarihi adlı eserinden öğrendiğimiz muğamlardan biri.

dervişhani: (<Fars. *dervîş-hânî*) XX. yüzyılın başlarında Güney Azerbaycan'da, Mâhûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri. Bu muğam, adını Nasreddin Şah döneminde Güney Azerbaycan'da kurulan Encümen-i Uhuvvet adlı cemiyetin çalgı orkestrasının yöneticisi olan tar ve setar sanatçısı Dervişhan'dan alır.

destanê feres: (<Fars. *dāstān*+) Rafig İmrani'nin, Abdülkadir Merâgî'nin Makasidü'l-Elhân adlı ünlü eserine dayanarak verdiği bilgilere göre, İran'da eski dönemlerden beri bilinen ve Fârâbî'nin kendi 25 perdeli sisteminde orta perdelerin göstergesi olan perdenin adı.

destgah: (<Fars. *dest-gāh*) Azerbaycan halk müziğinde muğamların genişletilmiş ve bir araya getirilmiş hâli.

desti: (<Fars. *destî*) Mir Muhsin Nevvâb ve hanende Hacı Hüsû'nün verdiği bilgilere göre Şuşa müzik meclisinde icra edilen muğamlardan biri.

deşti: (<Fars. *deştî*) Azerbaycan muğam sanatı geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. İran'da Kerbelâ'yı anma törenlerinde sıklıkla kullanılan bu muğam, Azerbaycan'da XIX. yüzyılın sonuyla XX. yüzyılın başlarında kurulan müzik meclislerinde, Şûr ve Şehnâz destgâhları içerisinde icra edilmiştir.

deşti-ercan: (<Fars. *deşt-i ercân*) XVIII. yüzyılda, Hüseyinî destgâhı içerisinde yer alıp icra edilen makamlardan biri.

déyrsal: (<Fars. *dîr+sāl* (?) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

diapazon: (<Yun. *diapason*) Herhangi bir hanendenin veya müzik aletinin sahip olduğu ses sahası.

difreş: (<?) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı kitabında adını zikrettiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

dilengiz: (<Fars. *dil-engîz*) 1.S.Nefisî'nin "Sâsânî Medeniyeti Tarihi" adlı eserinde, Sâsânîler döneminde icra edildiği belirtilen âhenglerden biri. 2.A.Recebov'un verdiği bilgilere göre, Buhara ve Soğd halkının Nevruz bayramı için icra ettiği özel mahnılardan biri.

dilkeş: (<Fars. *dil-keş*) Azerbaycan klasik muğamlarından biri. XIX. yüzyılın sonuyla XX. yüzyılın başlarında Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde; Rast, Mâhûr ve Şûr destgâhları içerisinde icra edilmiştir.

dilkeş-hâveran: (<Fars. *dilkeş-hâverân*) Türk müziğinde Rast ve Irâk makamlarının birleşmesiyle meydana gelen birleşik makam. Irâk perdesinde karar veren makam, inici seyir gösterir. Dilkeş-Hâverân makamı, seyre Nevâ ve Hüseyinî perdesinden başlar, Hüseyinî makamına geçer, daha sonra Rast perdesine inerek Irâk makamına geçer ve bu makamın da seyrini icra edip Irâk perdesinde karar verir.

dilküşa: (<Fars. *dil-kuşā*) Safiyüddin Urmevî'nin nazariyesine göre 24 şûbeden biri.

dini musığı: (<Ar. *dīn*+Ar.) Sözlerinin konusu din olan, dinî duyguları harekete geçiren vokal ve vokal-enstrümantal müzik.

diringe~diringi: (<?) Farklı muğamlara geçişten önce çalınan, hareketli ve oynak müzik parçaları.

dissonans: (<Fra. *dissonance*) bkz. mütenafirat.

dohol~dohul: (<Ar. *ṭabl* (?)) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da icra edilen vurmali çalgılardan biri. Bu çalgının adının ve yapısının davul ya da tabl dediğimiz genel vurmali çalgıyla olan ilişkisinin niteliği hakkında herhangi bir bilgiye sahip değiliz. Bununla birlikte bu çalgının 17. yüzyılda da kullanıldığını, George Farmer'dan öğrenmekteyiz. Farmer'e göre bu çalgı, İran çalgılarından.

dohul (def): (<?) bkz. deray.

dola: (<Tür.) Abdülkadir Merâgî'nin verdiği bilgilere göre, Eski Türkler'in ve Moğollar'ın meydana getirdikleri sözlü eserlere verilen adlardan biri. Diğeri ise “ır” adını taşımaktadır. Fuat Köprülü'nün “Türk Dili ve Edebiyatı Hakkında Araştırmalar” adlı kitabında “Dola”nın dolamak, dolanmak, dolaşmak fiillerinden gelip nakarat anlamını taşıyabileceği üzerinde durulmuştur.

dorud: (<Fars. *dorūd*) Ortaçağ'da Azerbaycan'da icra edilen telli çalgılardan biri. Bu çalgının yapısı, tel sayısı, ne ile ve nasıl çalındığı, sahip olduğu teknik imkânlar hakkında elimizde herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

dövr: (<Ar. *devr*) Safiyüddin Urmevî'nin, yazmış olduğu Kitâbü'l-Edvâr adlı eserinde adından ilk defa bahsettiği sistem ve bu sistem içinde bulunan her bir makam. Safiyüddin'in esere Kitâbü'l-Edvâr adını vermesinin sebebi, makamları daireler şeklinde göstermesidir. Zira Arapça'da Edvâr, devirler anlamına gelmektedir. Bu kitaptan sonra, Ortaçağ'da yazılan bütün müzik kitaplarına “Edvâr” denmiştir.

dövri revan: (<Fars. *devr-i revân*) Türk müziğinde özellikle âyin, tevşih, ilahi ve kârlarda kullanılan, 14 zamanlı 6 vuruşlu usûl. Devr-i Revân porteye diyez ve bemollerden sonra 14/8 şeklinde yazılır.

dövrşahi: (<Ar. *devr*+Fars. *şāh*) Abdülkadir Merâgî'nin, Tebriz hükümdarı Sultan Hüseyin için bestelediği eserlerden biri.

du yek: (<Fars. *du-yek*) Türk müziğinde 8 zamanlı olan en fazla 8/8'lik mertebesi tercih edilen küçük usûl. Ortaçağ'dan beri bütün Doğu dünyasında, şarkı ve oyun havalardan kâr ve beste gibi büyük formlara varıncaya hemen her türlü müzik formunda kullanılmıştır. Düyek'in 8/4'ük mertebesine “Ağır Düyek” adı verilir.

dubeyt: (<Fars. *du*+Ar. *beyt*) Meşedî Süleyman'ın Bakü'de kurmuş olduğu müzik meclisinde Şûr; Güney Azerbaycan'da kurulmuş olan müzik meclislerinde ise Şûr, Mâhûr ve Çârgâh destgâhları içerisinde seslendirilen muğam. Dubeyt ya da Dubeytî, aynı zamanda Güney Azerbaycan âşık havalarından da birisidir.

dustkani: (<?) Safiyüddin Urmevî'nin nazariyesine göre 24 şûbeden biri.

dü tar: (<Fars. *dū-tār*) Azerbaycan'da Ortaçağ'da kullanılan bu telli çalgı, adından da anlaşılacağı üzere iki tellidir. Günümüzde Azerbaycan'da ve İran'da bu ad altında bir çalgı bulunmamaktadır. Bununla birlikte dutar; Türkmenistan, Özbekistan ve Doğu Türkistan Türkleri, ayrıca Tacikler tarafından gerek klasik müzikte gerekse de halk müziğinde kullanılan, vazgeçilmez bir çalgıdır. Armûdî gövdeli ve uzun saplıdır, perdelidir.

düdek: bkz. tütek.

dügâh: (<Fars. *du-gâh*) 1.Türk müziğinde, Rast perdesinin bir tanînî (tam ikili) aralığı yukarısında yer alan ve birinci oktavdaki "la" sesine karşılık gelen perde. 2.Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. Çıkıcı bir seyir gösteren makam, iki şekilde tarif edilebilir: a) Yerinde Sabâ makamı dizisine, yerinde Zîrgûleli Hicâz dizisinin pest tarafı ile durak perdesi altından genişlemiş bir kısmının katılıp seyre zaman zaman karıştıktan sonra, sonunda mutlaka Zîrgûleli Hicâz dizisiyle karar vermektir. Bu tarif, Dügâh makamının eski tarifidir. b) Yerindeki Sabâ makamı dizisine, Yegâh perdesindeki Neveser dizisinin bir kısmının zaman zaman katılıp sonunda mutlaka Yegâh perdesindeki Neveser dizisinin güçlüsü olan 5. derece Dügâh perdesinde karar vermektir.

dügahi ecem: (<Fars. *dugâh-i 'acem*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da icra edilen makamlardan biri.

dügahi-rumi: (<Fars. *dugâh-i rûmî*) XVIII. yüzyılda Azerbaycan'da icra edilen muğamlardan biri. Dügâh destgâhı içerisinde icra edilirdi.

dümbek: (<?) Biri büyük, biri küçük olmakla iki çanaklı Azerbaycan vurmali çalgısı. Bu çalgıya "dumbul" da denilmektedir. Bu çalgı, Azerbacan'da Ortaçağ'dan beri kullanıla gelmektedir. Çalgının sahip olduğu ada benzer bir başka vurmali çalgı ise, hâlen İran müziğinde kullanılan "donbek"tir, ancak bu çalgı üzerine deri geçirilmiş bir tek davuldan ibarettir.

düödésima: (<Lat. *düodetsima*) Müzikte, diyatonik ses dizisinde, sıralanan 12 komşu notanın birinci ve on birinci dereceleri arasındaki mesafe, on ikili aralık.

düzle: (<Tür.) Ortaçağ'da, Azerbaycan coğrafyasında icra edilen nefesli çalgılardan biri. Düzle'nin yapısal özelliklerinin ne olduğu, ne şekilde çalındığı ve ses sahasının ne kadar olduğu gibi konularda bilgimiz yoktur.

ê'mal: (<Ar. *i'māl*) Celâyir Devleti sultanı Ahmed Celâyir'in, Abdülkadir Merâgî'nin müzik hayatından bahsederken zikrettiği, o dönemde iyi beste yapmanın koşullarından biri, seslerin birbirleriyle uyumlu hâle getirilmesi.

ebağ: (<?) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da icra edilen nefesli çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri, sahip olduğu teknik imkânlar, ne şekilde icra edildiği, ses sahasının ne kadar olduğu gibi konular hakkında herhangi bir bilginiz yoktur.

ebd: (<Ar. *'abd*) Mir Muhsin Nevvâb'ın Vuzûhu'l-Erkam'ında vermiş olduğu cetvelde adı geçen gûşelerden biri.

ebnecen: (<?) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da icra edilen vurmalı çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri ve teknik imkânları, ayrıca ne ile ve nasıl çalındığı hakkında herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

ebu-eta: (<Ar. *ebû-aṭā*) Azerbaycan müzik geleneğinde, varlığına XIX. yüzyılda kurulmaya başlanan müzik meclislerinden beri şahit olduğumuz, Şûr destgâhının içerisinde yer alan muğamlardan biri. Ebû Atâ, Bakü müzik meclislerinde en çok icra olunan muğamlardan birisi olmuş, aynı zamanda Kuzey Azerbaycanlı müzik bilimci Mir Muhsin Nevvâb'ın yazmış olduğu Vuzûhu'l-Erkam adlı risalede adı zikredilmiştir.

ebulçep: (<Ar. *ebû'l-çep*) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Ebûlçep, Azerbaycan muğamları içerisinde en çok tercih edilenlerden olmuştur. Bu muğam, Şuşa müzik meclisinde Şehnâz, Bakü müzik meclisinde Şûr ve Güney Azerbaycan müzik meclislerinde ise Rast ve Mâhûr destgâhları içerisinde seslendirilmiştir.

ebül: (<Ar. *ebû'l*) Güney Azerbaycan müzik meclislerinde Mâhûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

ecem: (<Ar. *'acem*) Türk müziğinde birleşik makam. Acem perdesi üzerindeki Acem Aşîrân dizisine Beyâtî dizisinin eklenmesiyle oluşmuştur. Karar perdesi Dügâh olan makam, inici seyir gösterir. Beyâtî makamından veya Acem perdesi üzerindeki Acem Aşîrân makamından seyir başlar, Nevâ ve Nevâ'nın üçüncü derecesi olan ve makama adını veren Acem perdesinde mütemadiyen yarım karar gösterir, daha sonra Beyâtî dizisinde Beyâtî makamı gibi gezinip Dügâh perdesinde Uşşâk çeşniyle karar verir.

ecem-buselik: (<Ar. *'acem*+Ar. *bûselik*) Türk müziğinde Acem ve Bûselik makamlarının birleşmesinden meydana gelen birleşik makam. Acem-Bûselik makamı öncelikle, Acem makamının seyrine uygun olarak Acem ve Hüseyinî perdeleri civarından seyir başlar, daha sonra Çârgâh perdesinde kısa bir kalış yapar en son olarak Bûselik makamına geçer ve Zîrgûle perdesini de kullanarak makam, Dügâh perdesinde Bûselik çeşnili tam kararını verir.

ecem-eşiran: (<Ar. ‘*acem*+Ar. ‘*aşîrân*) Türk müziğinin en eski makamlarından biri. Karar perdesi Acem Aşîrân makamı olup inici seyir gösterir. Makam, seyre Acem perdesi civarından başlar ve bu perde üzerinde Acem Aşîrân çeşnili yarım karar yapar. Daha sonra makamın güçlü perdesi olan Çârgâh perdesinde de aynı çeşniyle kaldıktan sonra makama adını veren Acem Aşîrân perdesine iner ve bu perdede tam kararını verir. Bu arada, seyir esnasında Nevâ perdesinde Bûselik çeşnili asma kalırlarda da bulunulabilir.

ecemi keşidezir: (<Fars. ‘*acem-i keşîde-zîr*) 1799 yılında Azerbaycan Türkçesiyle yazılmış olan fakat müellifi bilinmeyen bir risaleye göre Ortaçağ’da icra edilen makamlardan biri.

ecem-kürdi: (<Ar. ‘*acem*+Fars. *kurdî*) Türk müziğinde Acem ve Kürdî makamlarının birleşmesinden meydana gelmiş olan birleşik makam. Acem Kürdî makamı, öncelikle Acem makamının seyrini icra eder, Çârgâh perdesi üzerinde kısa bir süre durduktan sonra Kürdî makamına geçer, bu makama geçerken kimi zaman çoğu zaman Hisâr perdesinin gösterildiği görülmüştür. En son olarak Acem Kürdî makamı Dügâh perdesinde Kürdî çeşnisiyle tam kararını verir.

edl: (<Ar. ‘*adl*) Abdülkadir Merâgî’nin, Sultan Hüseyin’in emriyle bestelediği eserlerden biri.

efserbahar: (<?) İranlı tarihçi S.Nefîsî’nin Sâsânî medeniyeti Tarihi adlı kitabında adını zikrettiği, Sâsânî döneminde kullanıldığını öğrendiğimiz muğamlardan biri.

efsersekezi: (<?) İranlı tarihçi S.Nefîsî’nin sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adı geçen, Sâsânîler dönemine ait muğamlardan biri.

efşari~ovşari: (<Tür.+Fars.[Afşar adlı Türk boyunun adından]) Mir Muhsin Nevvâb’ın verdiği bilgilere göre Şuşa müzik meclisinde Nevâ destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

efzun: (<Fars. *efzûn*> *fuzûn*) Mir Muhsin Nevvâb’ın 1884 yılında Şuşa’da yazdığı Vuzûhu’l-Erkam adlı risalede vermiş olduğu cetvelde adı geçen gûşelerden biri.

ek tar: (<Fars. *yek-târ* (?)) Azerbaycan’da, Ortaçağ’da kullanılan bu telli çalgının, Abdülkadir Merâgî’nin bahsettiği “yektây” adlı çalgı olup olmadığı hakkında herhangi bir bilgiye sahip değiliz. Yaylı bir çalgı olan yektây Araplar tarafından kullanılmış, dörtgen gövdeli ve iki yüzüne de deri geçirilmiş bir çalgıdır.

ekesra: (<?) Ortaçağ’da, Azerbaycan’da icra edilen telli çalgılardan biri. Bu çalgının sahip olduğu teknik imkânlar ve yapısal özelliklerden başka, çalgının parmaklarla dokunmak suretiyle mi, mızrapla ya da yüzükle mi yoksa yayla mı çalındığı hakkında da herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

emiri: (<Ar. *emīrī*) Mansurovlar'ın Bakü'de kurmuş olduğu müzik meclislerinde Rast ve Mâhûr-Hindî destgâhları içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

enkêbin: (<?) Sâsânîler dönemine ait, S.Nefîsî'nin Sâsânî medeniyeti Tarihi adlı eserinde adına rastladığımız muğamlardan biri.

erağiye: (<Ar. *'irāqıyye* (?)) Azerbaycan'da, Ortaçağ'da kullanılan nefesli çalgılardan biri. Irak ülkesi ile herhangi bir ilgisi olup olmadığını bilmediğimiz bu çalgının sahip olduğu teknik imkânlar, yapısal özellikler ve ne şekilde çalındığı gibi konular da bizce meçhuldür.

erçene: (<?) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı kitabında adını zikrettiği muğamlardan biri.

ereban: bkz. araban.

erganun: (<Fars. *erganūn*<Yun. *organon*) Günümüzde Avrupa müzik kültüründe org ya da organ denilen çalgının eski adı. Azerbaycan'da Ortaçağ'da kullanılan nefesli çalgılardan biri olan erganundan Evliya Çelebi de söz etmiştir. Evliya Çelebi, 17. yüzyılda Osmanlı ülkesinde de var olan bu çalgının eski bir icat olduğunu, Hz. Davud'un mezmurlarına bu çalgıyla eşlik ettiğini ve çalgının genellikle Avrupa ülkelerinde kullanıldığını belirtmiştir. Gerçekten de erganun ya da org, Avrupa kilise müziğinde Ortaçağ'dan bu yana kullanılagelen, vazgeçilmez bir enstrümandır. Bu bilgiler ışığında, çalgının Azerbaycan'da ve Türkiye'de genellikle gayrimüslimler tarafından kullanıldığını söyleyebiliriz.

erği: (<?) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da icra edilen telli çalgılardan biri. Bu çalgının sahip olduğu teknik imkânlar ve yapısal özellikler hakkında bilimiz yoktur.

ergül: (<?) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da kullanıldığını öğrendiğimiz “argul/argun”, aynı zamanda günümüzde, yan yana eklenmiş iki kamış düdükten yapılan üflemeli çalgıya Hatay ve çevresinde verilen addır. Bir tür çifte sipsi olan argulun bir kamışı diğerinden uzun olabilmektedir. Kamışlardan kısa olanın üzerinde 6 delik bulunur. Bununla asıl ezgi çalınır, uzun olan kamış ise dem tutar. Bu uzun kamışta dem tutmak üzere 1, 2 ve bazen 3 delik olabilmektedir.

erk: (<?) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da kullanılan nefesli çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri, sahip olduğu teknik imkânlar, ses sahası ve icra tarzı gibi konularda herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

erzebar: bkz. arazbar.

eşîran: (<Ar.-Fars. [?] *'aşîrân*) Türk müziğinde Hüseyinî Aşîrân makamının ve perdesinin kısaltılmış şekli. Aşîrân hakkında ilk bilgileri veren Abdülkadir Merâgî'dir. Merâgî'nin nazariyesine göre Aşîrân, 24 şûbeden biridir ve tıpkı Pençgâh gibi iki

çeşittir. Birinci çeşidi 6 sestten müteşekkil bir dizidir. İkinci çeşit Aşîrân dizisi ise 10 ses içermektedir.

eşiran-dilkeş: (<Ar. 'aşîrân+Fars. *dil-keş*) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Mir Muhsin Nevvâb'ın ve hanende Hacı Hüsû'nün verdiği bilgilere göre Şuşa müzik meclisinde icra edilmekteydi.

eşirane: (<Fars. 'aşîrānek) XVIII. yüzyılda icra edilen makamlardan biri. Hüseyinî destgâhı içerisinde icra edilirdi.

êşkenê: (<?) İranlı tarihçi S.Nefîsî'nin yazmış olduğu Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserde bahsettiği muğamlardan biri. Sâsânîler dönemine ait olup, sonraki dönemlerde kullanılıp kullanılmadığı hakkında herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

ëyzen-bayat: (<Ar. *eyzân*+Tür. *bayat*) Meşedî Melik Mansurov'un kurduğu Bakü müzik meclisinde Şûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

ezan: (<Ar. *ezân*) Müslümanlara namaz vaktini bildirmek ve namaza çağırmak için müezzin tarafından minareden yüksek sesle yapılan davet. Ezan; Sabâ, Rast, Hicâz, Evc ve Hüseyinî makamları en çok tercih edilmek suretiyle serbest biçimde okunur.

ezra: (<Ar. 'azrâ') Safiyüddin Urmevî'nin nazariyesine göre 24 şûbeden biri. Adını, Vâmık ve Azrâ adlı hikâyenin kadın kahramanından almıştır.

fahtê zerb: (<Fars. *fāhte*+Ar. *zarb*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan usûllerden biri. 7 vuruşludur. 3 vuruşu ağır, 4 vuruşu hafiftir.

fahtê: (<Fars. *fāhte*) Türk müziğinin büyük usûllerinden biri. Yirmi zamanlı on bir vuruşludur. Peşrev, beste ve ilâhilerde kullanılmıştır. Yirmi zamanlı tek usûl olan Fahte'nin yalnız 20/4'lük mertebesi kullanılmıştır. Rafîğ İmrani'nin, kitabının 137.-138. sayfalarında Abdülkadir Merâgî'ye, Behcetü'l-Rûh adlı bir esere ve yine 1799 yılına ait, yazarı bilinmeyen bir esere dayanarak verdiği makam cetvelinde Fahte, aynı zamanda bir makam adı olarak karşımıza çıkmaktadır.

fahtêyi kebir: (<Fars. *fāhte-i kebîr*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan usûllerden biri. 6 vuruşludur. Selçuklu sultanı Melikşah tarafından tertip edilmiştir.

fahtêyi seğil: (<Fars. *fāhte-i sakîl*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan usûllerden biri.

fahtêyi seğir: (<Fars. *fāhte-i sagîr*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan usûllerden biri. 18 vuruşludur. Selçuklu sultanı Melikşah tarafından tertip edilmiştir.

fasile: (<Ar. *fāşile*) Müzikte, yükseklikleri yani frekansları farklı olan herhangi iki ses arasındaki mesafe, aralık, interval, fâsıla. Bu iki ses, ardı ardına işitildiğinde bir

melodik aralık meydana gelmiş olur. Farklı yükseklikteki iki sesin aynı anda duyurulması ise, bir armonik aralık oluşturur.

fer: (<Ar. *fēr'*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'dan beri kullanılan usûl. Bu eserde Fer usûlü 6 zamanlı olarak verilmiştir, ancak günümüz nazariyat kitaplarında bu usûl, 16 zamanlı olarak gösterilmektedir. 16/4 ve 16/2'lik mertebelerinin çok kullanıldığını öğrendiğimiz Fer usûlü yürük olarak icra edildiğinde 32/4'lük olarak da kullanılabilir. Zekâî Dede'nin Karcıgar Beste'si bu usûldedir.

fer'ê-mühemmes: (<Ar. *fēr'-i muhammes*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan usûllerden biri.

fereh: (<Ar. *ferah*) Ali Cürcânî'nin adını zikrettiği muğamlardan biri.

ferehefza: (<Fars. *ferah-fezā*) Türk müziğinde, Acem Aşîrân ve Sultânî Yegâh makamlarının birleşmesiyle meydana gelen birleşik makam. Seyre Acem Aşîrân makamını icra ederek başlar, daha sonra Nevâ ve Dügâh perdeleri üzerinde asma kalışlar yapar. En son olarak Sultânî Yegâh makamına geçer ve bu makamın perdelerinde gezindikten sonra Yegâh perdesinde kararını verir.

ferehnak: (<Fars. *ferah-nāk*) Türk müziğinde, karar perdesi Irâk olup inici seyir gösteren birleşik makam. Nevâ'da Rast beşlisinin, Nîm Hicâz'da Hicâz dörtlüsünün, Segâh'ta Ferahnâk beşlisinin, Dügâh'ta Rast beşlisinin, Irâk'ta Ferahnâk beşlisinin birbirine eklenmesiyle oluşmuştur. Genellikle Nevâ perdesi civarından seyre başlar, makamın tiz ve orta seslerinde karışık olarak gezindikten sonra Nevâ'da Rast çeşnisiyle yarım karar yapar. Sonrasında makamı meydana getiren seslerde gezinir, en son olarak Irâk perdesinde Ferahnâk beşlisi ile çoğunlukla yedenli tam karar verir.

ferruh ruz: (<Fars. *ferruh+rûz*) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

fili: (<Ar. *fîlî*) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Fiilî muğamı, Bakü müzik meclisinde Mâhûr-Hindî, Güney Azerbaycan müzik meclislerinde ise Mâhûr destgâhı içerisinde seslendirilmiştir.

fincan saz: (<Ar. *fîncân*<Fars. *pingân-bîngân*) Ortaçağ'da, Azerbaycan coğrafyasında kullanılan vurmali çalgılardan biri. Bu çalgının gerek yapısal özellikleri, gerekse de sahip olduğu teknik imkânlar ve çalış teknikleri hakkında herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

firuz: (Fars. *pîrûz>firûz*) Mir Muhsin Nevvâb ve hanende Hacı Hüsü'nün vermiş olduğu bilgilere göre Şuşa müzik meclisinde icra edilen muğamlardan biri.

flêyta: (Rus. *fleyta*<Fr. *flûte*) Flüt. Batı müziği orkestralarında yer alan, yan tutularak çalınan, perdeli, üflemeli çalgı, flavta. Kitabın yazarı, eserinin bazı yerlerinde fleyta dedikten sonra parantez içinde bu çalgının ney olduğunu belirtmiştir. (Ör: s.23)

Bu tür açıklamalar, flütle neyin aynı çalgı olduğunu göstermez, ancak burada asıl amaç, eski çağlardan bu yana kullanılan, ağaç ya da kamyştan yapılan sazların genel bir ad altında anlatılmasıdır.

flut-pan: (<İng. *pan flute*) Panflüt. bkz. musiqar.

folklor musiqisi: (<İng. *folklore*+Yun. *mousike*) Gerek sözlü gerekse de enstrümantal müzik olsun, halk tarafından oluşturulmuş, halkın yaşamını anlatan ve geniş halk kitlelerine mâl olmuş müzik türü.

forma: (<İtal. *format*<Lat.) Güzel sanat dallarından her birinin ihtiva ettiği biçimler, tarzlar, üslûplar.

forui mahur: (<Fars. *furū‘-i mähûr*) Abdülkadir Merâgî’nin yazmış olduğu eserlere göre Ortaçağ’da icra edilen makamlardan biri.

frud: (<?) XX. yüzyılın başlarında Güney Azerbaycan’da, Şûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

fruz büzûrg: (<Fars. *efrûz-i buzurg* (?)) XX. yüzyılın başlarında Güney Azerbaycan’da, Mâhûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

fruz-din: (<Fars. *efrûz* (?) +Ar. *dîn*) Mansurovlar’ın Bakü müzik meclislerinde Şûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

fruz-şur: (<Fars. *efrûz-şûr* (?)) Meşedî Süleyman’ın Bakü’de kurmuş olduğu müzik meclisinde Şûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

fürud: (<?) Abdülkadir Merâgî’nin müzik kimliğini öven Celâyir Devleti sultanı Ahmed Celâyir’in, Merâgî’nin döneminde mevcut olduğunu söylediği ve Nevbet-i Müretteb adı verilen bestenin vücuda getirilmesinde temel oluşturan dört unsurdan sonuncusu. Rafig İmrani’nin “Forud, Frud” olarak yazdığı bu kelimeyi Murat Bardakçı, Maragalı Abdülkadir adlı kitabında “Ferudaşt” olarak imlalamıştır.

ğacar: (<Tür. [İran’da hüküm sürmüş olan Türk boyunun adından]) Meşedî Süleyman’ın Bakü’de kurmuş olduğu müzik meclisi ile Güney Azerbaycan’da kurulmuş olan müzik meclislerinde Şûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğam.

ğalus: (<?) S.Nefîsî’nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

gamma: (<Fra. *gamme*<Yun. *gamma*) Perdelerin belli kurallara göre sıralı ve bir müzik sistemine temel olabilecek şekilde ardı ardına sıralanmasıdır. Günümüz Türkçesinde dizi ya da ses dizisi olarak da adlandırılan gam, XI. yüzyılda yaşamış olan ve günümüzdeki nota isimlerini icat eden İtalyan rahip Guido D’Arezzo sayesinde bu adı almıştır. D’Arezzo, daha önceki nazariyede a,b,c,d şeklinde küçük harflerle ifade edilen ve la sesi üzerine kurulan (a=la) diziden farklı olarak yeni diziyi Do notası üzerine kurmuş ve büyük harflerle C,D,E,F şeklinde sıralamıştır. Bu sıralamadan

sonra, daha önceki nazariyede küçük g ile gösterilen sol notasından ayırt edilmesi için büyük g (G) ile gösterilen yeni sol notasına “gamma” adı verilmiştir. Ancak bu adı veren kişinin Guido D’Arezzo mu yoksa başka bir nazariyeci mi olduğu belirsizdir.

ġanun~ġanon: (<Ar. *ķānūn*<Yun. *organon*) Sol köşesi kesik dikdörtgen biçimindeki tahta bir tabla üzerine geçirilen tellerden oluşan, bu tellere her iki elin işaret parmağındaki yüksükler ve bunların içerisindeki mızraplarla dokunularak çalınan ve dizler üzerine yatırılarak çalınan telli çalgı. Bu çalgı, Azerbaycan’da Ortaçağ’dan beri kullanılmaktadır.

ġara düġah: (<Tür.+Fars. *dugāh*) Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. Bu makam Düġah makamından çeşni farkı ile ayrılmaktadır. Seyre Zîrgûle perdesinden başlayıp Sabâ makamına özgü perdelerde gezindikten sonra Zîrgûle ve Irâk perdelerini kullanarak Düġah perdesinde karar verir.

ġarabaġı: (<Tür. [Azerbaycan’ın Karabaġ bölgesinin adından]) Mir Muhsin Nevvâb ve hanende Hacı Hüsû’nün vermiş olduğu bilgilere göre Şuşa müzik meclisinde icra edilen muġamlardan biri. Karabaġî aynı zamanda Güney Azerbaycan âşık havalarındandır.

ġaraçenger: (<Tür.+?) Behcetü’l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ’da kullanılan eserlerden biri.

ġaşçek: (<?) Azerbaycan’da, Ortaçağ’da icra edilen vurmali çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri ve sahip olduğu teknik imkânlar, ayrıca ne şekilde çalındığı konusunda herhangi bir bilgimiz yoktur.

ġatar: (<Ar. *ķatar*) Meşedî Süleyman Mansurov’un Bakü’de kurduğu müzik meclisinde Şûr destġahı içerisinde icra edilen muġamlardan biri.

ġazaġı: (<[Türkçe “Kazak” adlı Türk boyunun veya Azerbaycan’ın Gazah şehrinin adından]) Azerbaycan halk danslarından biri.

ġazzane S.Nefisî’nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muġamlardan biri.

ġedum: (<Ar. *ķudūm*) Azerbaycan coğrafyasında Ortaçağ’da kullanıldığını bildiğimiz kudüm, Türk tasavvuf müziği geleneğinde çok önemli bir yere sahip olan vurmali çalgıdır. Zahme adı verilen iki çubuk sayesinde hanende ve sazandelerin, icra ettikleri eserin usûlüne, ritmine uygun olarak icra etmelerini sağlar. Kâse şeklinde iki tahta çanak, deriyle kaplanmıştır ve zahmeler ile bu deri üzerine vurulur. Kudümün düz bir satır üzerinde sabit bir şekilde kalabilmesi için her iki çanağın altına simit şeklinde, deriden yapılmış tutucular konur.

gelenderi: (<Fars. *kalenderī*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan usûllerden biri. 27 vuruşludur. 12 vuruşu ağır, 15 vuruşu hafiftir. Askerler ve nakkare çalan sanatçılar için Selçuklu sultanı Melikşah tarafından düzenlenmiştir.

gemengiz: (<Fars. *gam-engīz*) Meşedî Melik Mansurov'un kurduğu Bakü müzik meclislerinde icra edilen muğamlardan biri.

gemzele: (<?) Safiyüddin Urmevî'nin nazariyat sistemine göre 24 şûbeden biri.

gencé badaverd: (<Fars. *genc-i bād-āverd*) Ebedi Hazine anlamındaki Genc-i Bâd-âverd adlı mahnı, Hüsrev Pervîz adına bestelenmiş olan Hüsrevânî adlı müzik eserindeki yedi mahnıdan biridir. Aynı zamanda Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde bahsettiği 30 lahin arasında ve S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde, Sâsânî döneminde mevcut olan muğamlar arasında adı geçmektedir.

gencé erus: (<Fars. *genc-i 'arūs*) Gelinin Hazinesi anlamına gelen Genc-i Arûs, Sâsânî hükümdarı Hüsrev Pervîz'in şanına yazılmış olan Hüsrevânî adındaki müzik eserinin içerisindeki yedi mahnıdan biridir.

gencé firidun: (<Fars. *genc-i feridūn*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri. Feridûn'un Hazinesi anlamına gelen Genc-i Feridûn, aynı zamanda Hüsrev Pervîz'in adına yazılmış olan Hüsrevânî adlı müzik eserinin içerisindeki yedi mahnıdan biridir.

gencé gav: (<Fars. *genc-i gav*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri. İneğin hazinesi anlamına gelen bu muğam, aynı zamanda Hüsrev Pervîz adına yazılmış olan Hüsrevânî adlı müzik eserinin içerisindeki yedi mahnıdan biridir.

gencé kamran: (<Fars. *genc-i kāmran*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri. Mutluluk hazinesi demek olan Genc-i Kârmân, aynı zamanda Hüsrev Pervîz'in şanına yazılmış olan Hüsrevânî adlı müzik eserinin içerisindeki yedi mahnıdan biridir.

gencé sahte: (<Fars. *genc+sāhte*) Hüsrev Pervîz için bestelenmiş Hüsrevânî adlı özel müzik eserinin içerisinde mevcut olan yedi mahnıdan biri.

gencé suhte: (<Fars. *genc-i suhte*) Yanmış Hazine anlamındaki Genc-i Suhte, Hüsrev Pervîz için bestelenmiş olan Hüsrevânî adlı özel müzik eserinin içerisinde yer alan yedi mahnıdan biridir.

gerace~garacı: (<Tür.?) Meşedî Süleyman'ın Bakü'de kurduğu müzik meclisinde Şûr; Güney Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde ise Şûr ve Rast destgâhları içerisinde seslendirilen muğam. Karacı/Karaca aynı zamanda Güney Azerbaycan âşık havalarından da biridir.

gerayili-novruz: (<Tür.+Fars. *nevrûz*) Bakü müzik meclislerinde, Mâhûr-Hindî destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

gerayili-şesti: (<Tür.+Fars. *şest*) Güney Azerbaycan müzik meclislerinde Şûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

gerayi-tesnif: (<Fars. *geray-i taşnîf*) Efrasiyab Bedelbeyli ile T.Cenizâde'nin verdiği bilgilere göre, Kuzey Azerbaycan'ın Şamahı kentinde kurulan müzik meclisinde Rast destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

gerdaniye buselik: (<Ar. *gerdâniye*+Ar. *bûselîk*) Gerdâniye ve Bûselik makamlarının birleşmesinden meydana gelen birleşik makam. Gerdâniye Bûselik makamı önce Gerdâniye makamının seyrini icra eder, daha sonra Nevâ perdesinde kısa bir duruş yaparak Bûselik makamına geçer. Bûselik makamına özgü perdelerde gezindikten sonra Zîrgûle perdesini kullanarak Dügâh perdesinde karar verir.

gerdaniye kürdi: (<Ar. *gerdâniyye*+Fars. *kurdî*) Türk müziğinde, Gerdâniye ve Kürdî makamlarının birleşmesiyle oluşmuş birleşik makam. Makam, seyre Gerdâniye makamının çeşnisi ile başlar, daha sonra Kürdî makamına geçer ve bu makamın seyrini de kısaca gösterdikten sonra Dügâh perdesinde karar verir.

gerdaniye: (<Fars. *gerden*>*gerdân*'dan nispet eki *-iyye* ile Ar.<*gerdâniyye*) 1.Türk müziğinde Rast perdesinin bir oktav yukarısındaki perdenin adı. 2.Türk müziğinde, Rast ve Hüseyinî makamlarının birleşmesinden meydana gelmiş olup Dügâh perdesinde Hüseyinî çeşnisiyle karar eden birleşik makam. Gerdâniye, Safiyüddin Urmevî'nin nazari sistemine göre makam olmayıp 6 âvâzeden sayılmıştır. Osmanlı-Türk müzik kültüründe ise, diğer eski şûbe, gûşe ve âvâzeler gibi Gerdâniye de bir makam kimliğine sahip olmuştur.

gerdaniye-nigar: (<Ar. *gerdâniyye*+Fars. *nigâr*) 1799 yılında Azerbaycan Türkçesiyle yazılmış olup müellifi bilinmeyen bir risaleye göre Ortaçağ'da kullanılan makamlardan biri.

gesr: (<Ar. *kaşr*) Mir Muhsin Nevvâb'ın Vuzûhu'l-Erkam adlı risalesinde vermiş olduğu cetvelde adı geçen gûşelerden biri.

geval: (<Tür.) Türk halk müziğinin en önemli nefesli çalgılarından biri. Kavalın perde deliği sayısı bölgeden bölgeye değişebilmektedir. Erik ya da kayısı ağacından yapılan kaval, yaklaşık 40-80 cm. arasında değişen bir uzunluğa sahip olan ince bir borudur. Dilli ve dilsiz kaval olmak üzere iki çeşittir. Kaval kelimesi ve çalgının kendisi Balkanlar'a da geçmiştir. Bulgar, Romen, Sırp dillerinde ve bu ülkelerin halk müziklerinde kaval önemli bir yer tutar.

ğeyseran: (<?) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

gezel: (<Ar. *gazel*) 1.Divan edebiyatında, genelde konusu aşk ve duygusal ifadeler üzerine olan, ilk beyitinin dizeleri biribiriyle, diğer beyitlerinin ikinci dizeleri birinci beyitle kafiye oluşturan nazım biçimi. Beyit sayısı 5 ilâ 15 beyit arasında değişebilmektedir. 2.Serbest biçimde, sesle ya da saz eşliğinde irticâlen ve birçok makama geçki yapmak suretiyle okunan, sözleri, edebiyat türü olan gazellerden alınan müzik eseri. 3. Abdülkadir Merâgî'nin müzik kimliğini öven Celâyir Devleti sultanı Ahmed Celâyir'in, Merâgî'nin döneminde mevcut olduğunu söylediği ve Nevbet-i Müretteb adı verilen bestenin vücuda getirilmesinde temel oluşturan dört unsurdan ikincisi.

giçek~gejek: (<?) Ortaçağ'da Azerbaycan coğrafyasında icra edilen telli çalgılardan biri. Günümüzde “gijek”, “gijak”, “giçek”, “gıyçek” gibi adlar altında İran'da ve Orta Asya ülkelerinde icra edilen bu çalgı, yayla çalınan bir enstrümandır.

goflê rumi: (<?) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

goltuğ sazı: (<Tür.+Fars. *sāz*) Ortaçağ'da Azerbaycan'da kullanılan telli çalgılardan biri. Bu çalgının nasıl bir yapıya sahip olduğu, ne şekilde icra edildiği, kaç telli olduğu, ses sahasının ne kadar olduğu gibi konularda herhangi bir bilgimiz bulunmamaktadır.

goncê: (<Fars. *gunce~gonce*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

gopuz rumi: (<Tür. *kopuz*+Ar. *rûmî*) Rafîg İmrânî'nin, kitabının 99. sayfasında vermiş olduğu “Ortaçağ'da Azerbaycan'da kullanılan müzik aletlerinin cetveli”nde adı geçen telli çalgılardan biri.

gopuz: (<Tür.) Türklerin yüzyıllardan bu yana yaygın biçimde kullandıkları, bugün hâlâ Orta Asya'da ve Sibiryâ Türkleri arasında kullanılan çalgı. Günümüzde Azerbaycan'da da Kolca Kopuz ve Saz adıyla yaşayan bu çalgının Türkiye'deki akrabaları bağlama ailesidir. Kazakistan'da dombıra, Özbekistan ve Türkmenistan'da dutar, Kırgızistan'da ise komus adıyla anılmakta ve kullanılmaktadır.

goşa nağara: (<Tür.+Ar. *naqqāre*) Üzerine deri gerilmiş, birbirlerine birleştirilen, çeşitli ölçülerde iki vurmali çalgıdan ibarettir, çift nağara, çift nakkare anlamına gelir. Nisbeten temiz ve güçlü bir ses elde edebilmek için nağaranın derisi ısıtılır, yontulmuş iki ağaç çubukla çalınır.

goşa nêy: (<Tür.+Fars. *nāy*) Çifte kamış anlamına gelen bu çalgı, adından da anlaşılacağı üzere yaklaşık 30 cm. boyundaki iki kamış flütün birbirine yapıştırılmasından meydana gelmiştir. Günümüzde Azerbaycan'da bulunmayan bu çalgı, Özbekistan halk çalgıları arasında önemli bir yere sahiptir ve “koşney” adıyla

anılmaktadır. Rafig İmrani; koşney, koşa ney gibi çalgıların Sümerler’de de mevcut olduğunu belirtmiştir.

ğoşa zurna: (<Tür.+Fars. *sūrnāy*) Ortaçağ’da Azerbaycan’da kullanılan nefesli çalgılardan biri. Bu çalgının teknik imkânları ve yapısal özellikleri hakkında herhangi bir bilgiye sahip değiliz. Ancak adından anladığımız kadarıyla bu çalgının, birbirine yapıştırılmak suretiyle eklenmiş iki zurnadan ibaret olabileceğini ileri sürebiliriz. Zira bu tarz bir çalgının Hindistan’da var olduğunu ve Shenai (Şenay) adı verilen zurnanın bazen birbirlerine eklenerek de çalındığını görmekteyiz.

goşayêş: (<Fars.?) Güney Azerbaycan müzik meclislerinde Mâhûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

göveşt~gêvêşt: (<Fars. *gevešt*) 1.Türk müziğinde Acem Aşîrân ve Rast perdeleri arasında yer alan, Acem Aşîrân’a 5, Rast’a 4 komalık mesafede bulunan, küçük mücenneb diyezi ya da bakiye bemolü ile gösterilen perde. 2.Türk müziğinde Bûselik makamının geveşt perdesindeki şeddi. Geveşt, Safiyüddin Urmevî’nin nazariyesinde 6 âvâzeden biridir.

gövheri: (<Fars. *gevherî*) Mansurov ailesinin Bakü’de kurmuş oldukları müzik meclislerinde icra edilen muğamlardan biri.

gövl: (<Ar. *kavî*) Abdülkadir Merâgî’nin müzik kimliğini öven Celâyir Devleti sultanı Ahmed Celâyir’in, Merâgî’nin döneminde mevcut olduğunu söylediği ve Nevbet-i Müretteb adı verilen bestenin vücuda getirilmesinde temel oluşturan dört unsurdan birincisi. Diğerleri sırasıyla Gazel, Terâne ve Fûrûd’dur.

guşe: (<Fars. *gūşe*) Melodinin, nağmenin en tesirli olan kısmı, destgâhlarda etkili ve belirgin bir melodik yapıya sahip olan vokal-enstrümantal bölüm. Ortaçağ’da nazariyat kitaplarına esasen, Yakındoğu ve dolayısıyla Türk müziği nazari sisteminde, makamların ses özelliklerine göre ayrıldığı dört bölümden üçüncüsü.

gülnuş: (<Fars. *gul-nūş*) Nizâmî-i Gencevî’nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde bilinen ve icra edilen 30 lahinden biri.

gölriz: (<Fars. *gul-rîz*) Meşedî Süleyman’ın Bakü’de kurmuş olduğu müzik meclisinde ve Güney Azerbaycan’daki müzik meclislerinde Şûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

gülüstan: (<Fars. *gulistân*) Safiyüddin Urmevî’nin nazariyesine göre 24 şûbeden biri.

gülzar: (<Fars. *gül-zâr*) S.Nefîsî’nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri. Gülzâr ya da Gülizâr makamı Osmanlı-Türk müziğinde de kullanılan makamlardandır. Gülizâr makamı, Gerdâniye ve Muhayyer perdelerinden terennüme başlar, tıpkı Hüseyinî makamı gibi

seyreder ve Hüseyinî perdesinde asma kalışlarda bulunur. Hüseyinî makamından farklı olarak, özellikle karar vermeden önce, Evc ve Hisâr perdeleri kullanılır ve aynen Uşşâk makamı gibi iniş skalasındaki perdelerle karar eder.

ħacet-ħord: (<Ar. *ħāccet*+Fars. *ħord*) Azerbaycan Türkçesinde yazılmış, yazılma tarihi 1799 yılı olan ve müellifi bilinmeyen bir esere göre Ortaçağ'da mevcut olan makamlardan biri.

ħacı derviş: (<Ar. *ħācc*+Fars. *dervīř*) Bakü Müzik Meclislerinde icra edilen, Şûr destgâhı içerisinde yer alan şûbelerden biri.

ħacı-heseni: (<Ar. *ħācc*+Ar. *ħasan*) Güney Azerbaycan müzik meclislerinde Mâhûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

ħacı-yuni: (<Ar. *ħācc*+?) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Hacı Yûnî muğamı Şuşa müzik meclisinde Mâhûr, Rehâvî ve Nevâ; Bakü müzik meclisinde ise Şûr destgâhı içerisinde seslendirilmiştir.

ħal ħal: (<Ar. *ħalħāl*) Ortaçağ'da Azerbaycan'da icra edilen vurmali çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri ve sahip olduğu teknik imkânlar hakkında herhangi bir bilgimiz yoktur.

ħal: (<Ar. *ħāl*) Mir Muhsin Nevvâb'ın 1884 yılında Şuşa'da yazmış olduğu Vuzûhu'l-Erkam adlı risalede verdiği cetvelde adı geçen gûşelerden biri.

ħalis kvarta: (Ar. *ħālīs*+Lat.) Müzikte, diyatonik ses dizisinde ardı ardına sıralanan beş komşu notanın birinci ve dördüncü dereceleri arasındaki mesafenin üç tam bir yarım tondan ibaret olması durumu ve bu durum sonucunda oluşmuş olan dörtlü aralık.

ħalis kvinta: (<Ar.+Lat.) Müzikte, diyatonik ses dizisinde ardı ardına sıralanan beş komşu notanın birinci ve beşinci dereceleri arasındaki mesafenin dört tam bir yarım tondan ibaret olması durumu ve bu durum sonucunda oluşmuş olan beşli aralık, tam beşli.

ħanende: (<Fars. *ħānende*) Şarkı okuyan kimse, şarkıcı, okuyucu.

ħara: (<Fars. *ħārā*) Mir Muhsin Nevvâb'ın Vuzûhu'l-Erkam adlı risalesine göre Şuşa müzik meclisinde Mâhûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri. Hârâ, Güney Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde ise Şûr destgâhı içerisinde yer almıştır.

ħarb: (<Ar. *ħarb* (?)) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da kullanılan telli çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri ve teknik imkânları hakkında herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

ħarezmi: (<[Harezmi şehrinin adından]) Mir Muhsin Nevvâb ve hanende Hacı Hüsû'nün verdiği bilgilere göre Azerbaycan'da, Şuşa müzik meclisinde icra edilen

muğamlardan biri. Harezmî aynı zamanda Güney Azerbaycan müzik meclislerinde de Mâhûr destgâhı içerisinde icra edilmiştir.

harken: (<Fars.) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde bahsettiği, Sâsânîler döneminde bilinen ve icra edilen muğamlardan biri.

harmoniya: (Fra. *harmonie*<Lat.<Yun. *harmonia*) 1.Âhenk, uyum, 2.Müzik nazariyatının, akorların kuruluşunu ve müziğin genel gelişiminde bu akorların karşılıklı ilişkisini açıklayan bölümü.

harzemine: (<?) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da icra edilen makamlardan biri.

hasusert: (<?) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da kullanılan nefesli çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri, teknik imkânları, ses sahası ve icra tarzı gibi konularda herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

hava: (<Ar. *hevâ*) Seslerin, belirli bir müzik cümlesi oluşturmuş şekli, melodi, ezgi.

haveran: (<Fars. *hâverân*) Meşedî Melik Mansurov'un Bakü'de kurmuş olduğu müzik meclislerinde Rast destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

haver-zemime: (<Fars.+Ar.) Mansurov ailesinin Bakü'de kurduğu müzik meclislerinde Mâhûr-Hindî destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

hefif: (<Ar. *hafîf*) 1.Türk müziğinde otuz iki zamanlı ve yirmi beş vuruşlu, diyez ve bemol işaretlerinden sonra portede 32/4 şeklinde gösterilen büyük bir usûl.

heft genc: (<Fars. *heft+genc*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

heptatonika: bkz. septatonika.

herati: (<[Afganistan'daki Herat şehrinin adından]) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Herâtî, Mir Muhsin Nevvâb ve hanende Hacı Hüsû'nün verdiği bilgilere göre Şuşa müzik meclislerinde icra edilmiştir. Herâtî aynı zamanda Mansurov ailesinin kurduğu Bakü müzik meclisinde, Mâhûr-Hindî destgâhı içerisinde icra edilmiştir.

herbi: (<Ar. *harbî*) Güney Azerbaycan'da XIX. yüzyılın sonlarından itibaren kurulmaya başlanan müzik meclislerinde, Rast ve Mâhûr destgâhları içerisinde seslendirilen muğam.

herec: (<?) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan usûllerden biri. 4 vuruşludur. 2 vuruşu ağır, 2 vuruşu hafiftir.

herec'ê kebir: (<?+Ar. *kebir*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan usûllerden biri. 24 vuruşludur. Sultan Melikşah tarafından tertip edilmiştir.

hermherê: (<?) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da icra edilen nefesli çalgılardan biri. Bu çalgının nasıl çalındığı, teknik imkânlarının ve yapısal özelliklerinin neler olduğu hakkında herhangi bir bilgimiz yoktur.

hêsabi-novruz: (<Fars. *hisâb-i nevrûz*) Meşedî Melik Mansurov'un kurucusu olduğu Bakü müzik meclislerinde seslendirilen muğamlardan biri.

hesir: (<Ar. *hasr* (?)) Mir Muhsin Nevvâb'ın yazmış olduğu Vuzûhu'l-Erkam adlı risalede vermiş olduğu listede adı geçen gûşelerden biri.

hêyderi: (<Ar. *hayder* [Hz. Ali'nin lakabı olan Haydar'dan]) Bakü müzik meclislerinde Şûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

hezan: (<Fars. *hazân*) Safiyüddin Urmevî'nin nazariyesine göre var olan 24 şûbeden biri. Hazân, aynı zamanda XX. yüzyılda Güney Azerbaycan'da icra edilen muğamlardan olmuştur ve Çahângâh destgâhı içerisinde icra edilmiştir.

hêzare-azerbaycan: (<Fars. *hezâre-i âzerbâycân*) Mansurov ailesinin kurucusu olduğu Bakü müzik meclislerinde Şûr destgâhı içerisinde cira edilen muğamlardan biri.

hêzare-irag: (<Fars. *hezâr-i 'irāk*) Mansurovlar'ın kurucusu olduğu Bakü müzik meclislerinde Şûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

hezin: (<Ar. *hazîn*) Güney Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde Şûr, Rast ve Mâhûr destgâhları içerisinde seslendirilen muğam.

hezra: (<Ar. *hazrâ*) Ali Cürcânî'nin adından bahsettiği muğamlardan biri.

hicaz: (<Ar. *hicâz*) 1.Türk müziği ses dizisinde Çârgâh ve Nevâ perdeleri arasında yer alan, Çârgâh perdesine 5, Nevâ perdesine ise 4 komalık mesafede bulunan, küçük mücenneb diyezi ya da bakiye bemolü ile gösterilen perde. 2.Türk müziğinde Safiyüddin Urmevî'den beri kullanılmakta olan ve bütün Doğu dünyasında günümüzde de sıkça icra edilen basit makam. Hicâz makamı, inici-çıkıcı bazen de çıkıcı karakter gösteren bir makam olup Dügâh perdesinde karar verir. Dügâh'ta Hicâz dörtlüsü üzerine Nevâ'da Rast beşlisinin eklenmesiyle meydana gelir. Hicâz, Azerbaycan-Türk müzik geleneğindeki 12 esas muğamdan biridir.

hicaz-buselik: (<Ar. *hicâz*+Ar. *bûselik*) Türk müziğinde Hicâz ve Bûselik makamlarının birleşmesiyle oluşan birleşik makam. Hicâz makamını seyrini icra eder, sonrasında Nevâ ve Hüseyinî perdeleri üzerinde asma kalış yapar. En son olarak Bûselik makamına geçer ve bu makamın seyrini icra ettikten sonra Dügâh'ta Bûselik çeşnili tam kararını verir.

hicazi büzürg: (<Fars. *hicâz-i buzurg*) Behcetü'l-Rûh adlı eserde adı geçen makamlardan biri.

hicazi ecem: (<Fars. *hicâz-i 'acem*) Hicâz ve Acem makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir. Hicâz-ı Acem ya da Hicâz Acemî makamı, seyre Nevâ perdesinden

başlar, Hicâz makamını icra ettikten sonra Muhayyer ve Acem perdelerinde gezinerek Acem makamına geçer ve Hüseyinî, Nevâ, Çârgâh perdelerini kullanarak Dügâh perdesinde karar verir.

hicazkar: (<Fars. *hicâz-kâr*) Türk müziğinde, karar perdesi Rast olan, inici seyir gösteren ve dizi bakımından Zîrgûleli Hicâz makamının Rast dizisindeki şeddi olan makam. Hicâzkâr inici bir makam olduğu için birinci güçlü perdesi tîz durak Gerdâniye perdesidir. Makamın diğer güçlü perdesi Nevâ'dır. Hicâzkâr, seyre Gerdâniye civarından başlar. Hicâz ve Bûselik çeşnilerini gösterdikten sonra Gerdâniye'de Hicâz'lı ya da Bûselik'li yarım karar yapar. En son olarak çeşitli perdelerde gezindikten sonra Rast perdesinde Zîrgûleli Hicâz çeşnili tam karar verir.

hicazkari-kürdi: (<Fars. *hicâzkâr-i kurdî*) Türk müziğinde, karar perdesi Rast olan, inici seyir gösteren makam. Hicâzkâr-ı Kürdî ya da Kürdî'li Hicâzkâr makamı, Acem ve Gerdâniye perdeleri civarından seyre başlar, Muhayyer ve Nîm Sünbûle perdelerini kullanarak Gerdâniye perdesi üzerinde kısa duruşlar yaptıktan sonra aynı şekilde Nevâ perdesine iner. Burada kısa bir duruş yaptıktan sonra Çârgâh, Nîm Kürdî ve Nîm Zîrgûle perdelerini kullanarak Rast'ta karar verir.

hiddet: (<Ar. *hiddet*) Safiyüddin Urmevî'nin, müzikte sesin şiddetinin, gürlüğüünün artması olayına verdiği ad.

hinsak: (<?) bkz. bisun kök.

hisar buselik: (<Ar. *hisâr*+Ar. *bûselîk*) Türk müziğinde, Hisâr ve Bûselik makamlarının birleşmesiyle oluşmuş birleşik makam. Hisâr Bûselik makamı, Hisâr makamının seyrini gösterdikten sonra Dügâh ve Hüseyinî perdesinde kısa bir kalış yapar. En son olarak Bûselik makamına geçer ve kısaca Bûselik makamının perdelerinde gezindikten sonra Zîrgûle perdesini kullanarak Dügâh perdesinde Bûselik'li tam kararını verir.

hisar: (<Ar. *hisâr*) 1.Türk müziğinde, Nevâ perdesi ile Hüseyinî perdesi arasında yer alan, Nevâ'ya 5, Hüseyinî'ye 4 komalık mesafede bulunan perde. 2.Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. Hisâr, Abdülkadir Merâgî'nin nazariyesine göre 24 şûbeden olup, bir yedili aralığı oluşturacak dizide 8 sesin (bu dizide iki adet "si" sesi kullanılmıştır) bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Hisâr makamı, Dügâh perdesinde karar eden, inici-çıkıcı bir makamdır. Hüseyinî perdesi üzerindeki inici Zîrgûleli Hicâz dizisinin bir kısmı ile yerinde Hüseyinî veya Acem'li Hüseyinî dizisinin birbirine eklenmesinden meydana gelmiştir. Hisâr, Azerbaycan muğam sanatı geleneğinde de önemli bir konumdadır ve Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde Çahârgâh destgâhının bir muğamı olarak icra edilmiştir.

hisarek: (<Fars. *hişārek*) XVIII. yüzyılda Azerbaycan’da icra edilen muğamlardan biri. Hisārek, Dügâh destgâhı içerisinde yer almış ve icra edilmiştir.

hizi~huzi: (<Fars. *hūzî*) Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. Bu makam, Abdülkadir Merâgî’nin nazariyesine göre 24 şûbeden biridir. Daha sonraki yüzyıllarda Osmanlı-Türk müziğinde makam kimliğini kazanmıştır. Hûzî makamı, Çârgâh ve Nevâ perdelerinden seyre başlar, daha sonra Segâh ve Dügâh perdeleriyle Rast perdesine iner. En son olarak Nevâ, Hüseyinî, Acem, Çârgâh ile Uşşâk makamında kullanılan Segâh perdelerine gelerek Dügâh perdesinde karar verir.

hoceste: (<Fars. *huceste*) Behcetü’l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ’da icra edilen makamlardan biri. Hoceste, daha sonra, XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başlarında Azerbaycan’da kurulan müzik meclislerinde Rast destgâhı içerisinde icra edilmiştir.

hodi: (<Fars. *hōd*) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde var olan muğamlardan biri. Mir Muhsin Nevvâb’ın Vuzûhu’l-Erkam adlı eserinde adı geçen muğamlardan olup, Şuşa müzik meclisinde Çârgâh destgâhı içerisinde icra edilmiştir.

holavarlar: (<?) Çiftçilerin, ekincilerin okudukları mahnı. Aynı zamanda nazım birimi dörtlük olan halk edebiyatı türü.

homa hosrov: (<Fars. *humāy*>*humā*) S.Nefîsî’nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde yazmış olduğu, Sâsânîler dönemine ait muğamlardan biri.

hor: (<Rus.<Yun. *choros*) Herhangi bir sözlü eseri aynı anda icra eden ses sanatçıları topluluğu, koro.

horasan tenburu: (<Fars. *hurasân*+Fars. *tenbūr*) Ebû Nâsır Muhammed bin Fârâbî’nin yazmış olduğu Kitâbü’l-Mûsıkî’l-Kebîr adlı müzik kitabının müzik aletlerine ayrılan 2. bahsinde, Fârâbî’nin açıklamalarda bulunduğu çalgı. Fârâbî’nin verdiği bilgilere göre Horasan tanburunun üzerinde iki tel ve sapında çok sayıda perde bağı mevcuttur. Bu perde bağlarının bir kısmı hep aynı yere bağlanmaktadır, sabittir, diğer perde bağları ise memleketten memlekete, icracıdan icracıya değişiklik göstermektedir.

horasan: (<Fars. *hurasân* [Horasan şehrinin adından]) XVIII. yüzyılda icra edilen makamlardan biri. Horasan, Hüseyinî destgâhı içerisinde icra edilir.

horasanek: (<Fars. *hurasānek*) XVIII. yüzyılda icra edilen makamlardan biri. Horasānek, Evc destgâhının içerisinde yer alıp icra edilmiştir.

hosrov: (<Fars. *husrev*) Hüsrev Pervîz’in adından geldiği ihtimal dâhilinde bulunan, S.Nefîsî’nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

hosrovani: (<Fars. *husrevānî*) 1.Sâsânî hükümdarı Hüsrev Pervîz’in şanına yazılmış olan müzik eseri. Bu eserler destgâhların biçimlenmesinde önemli bir yere sahip olmuştur. Bu Hüsrevânîler, içerisinde, sözleri Sâsânî hükümdarını öven bir çok

mahnıdan, melodiden oluşmaktadır. 2.Gerek Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ve Şîrîn adlı eserinde, gerekse de Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adı geçen lahinlerden biri.

hosrovi: (<Fars. *husrevî*) Mir Muhsin Nevvâb'ın Vuzûhu'l-Erkam'ında vermiş olduğu cetvelde adı zikredilen gûşelerden biri.

hoşsera: (<?) Safiyüddin Urmevî'nin nazariyat sistemine göre var olan 24 şûbeden biri.

hromatik: (<Fra. *chromatique*) Aralarında yarım ton bulunan, isimleri aynı sesleri farklı olan iki ses arasındaki mesafe.

humayun: (<Fars. *humâyûn*) Türk müziğinin en eski makamlarından biri olan Hümâyûn, Hicâz makamı ailesinden biri olan basit bir makamdır. Dügâh'ta Hicâz dörtlüsü üzerine Nevâ'da Bûselik beşlisinin eklenmesiyle meydana gelmiştir. Hümâyûn, Azerbaycan'da da çok kullanılmış, özellikle XIX. yüzyılda Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde sıklıkla icra edilmiştir. Hümâyûn, günümüzde de muğam sanatı geleneğini devam ettiren Azerbaycan'da muğam destgâhlarını teşkil eden 7 temel diziden biridir.

husrub sarvad: (<?) bkz.uramani.

hüseyni: (<Ar. *huseynî*) 1.Türk müziği ses dizisinde Nevâ ve Acem perdeleri arasında yer alan, Nevâ perdesine bir tanînî (9 koma), Evc perdesine de bir bakiye (4 koma) aralığı mesafesinde bulunan perde. 2.Türk müziğinde Safiyüddin Urmevî'den bu yana kullanılan ve hâlen de sıkça kullanılmakta olan basit makamlardan biri. Hüseyinî makamı, inici-çıkıcı karaktere sahip bir makam olup, Dügâh perdesinde karar eder. Güçlü perdesi ise makama adını veren Hüseyinî perdesidir ve bu makam, seyre bu perde civarından başlar. Hüseyinî, Azerbaycan-Türk klasik müzik geleneğindeki 12 esas muğamdan biridir.

hüseyni-eşiran: (<Ar. *huseynî*+Ar. *‘aşîrân*) Türk müziğinde, Hüseyinî Aşîrân perdesinde karar veren, inici seyir gösteren birleşik makam. Hüseyinî makamı dizisine Hüseyinî Aşîrân perdesinde bir Uşşâk dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Hüseyinî perdesi civarından seyre başlar. Daha sonra bu perde üzerinde asma karar yapar ve Dügâh perdesinde yarım karar vererek Hüseyinî makamı sona erer. En son olarak ise Hüseyinî Aşîrân üzerinde Uşşâk dörtlüsü gösterilir ve makam bu şekilde tam kararını yapar.

hüseyni-kürdi: (<Ar. *huseynî*+Ar. *kurdî*) XVIII. yüzyılda, Hüseyinî destgâhı içerisinde yer alıp icra edilen makamlardan biri.

hüsəyniyə ecem: (<Fars. *huseynī-yi ‘acem*) 1799 yılında Azərbaycan Türkçesiyle yazılmış olup müellifi bilinmeyen bir risaleye göre Ortaçağ’da kullanılan makamlardan biri.

hüsəyniyə kebir: (<Fars. *huseynī-yi kebir*) Behcetü’l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ’da icra edilen makamlardan biri.

hüsniye: (<Ar. *husniyye*) Meşedî Melik Mansurov’un Bakü müzik meclisinde Mâhûr-Hindî destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

hüzzam: (<Fars. *huzzām (?)*) 1.Türk müziğinde Segâh perdesinde karar veren makamlardan biri. Çoğunlukla Çârgâh, Nevâ veya makama uygun başka bir perdeden seyre başlayıp Hisâr, Evc, Gerdâniye ve Muhayyer perdeleri üzerinde gezinerek sonrasında Nevâ perdesi üzerinde kısa asma kalıplarda bulunur ve Segâh perdesi üzerinde Nîm Kürdî perdesini kullanarak karar verir. 2. Türk müziğinde, karar perdesi Segâh olan; pestten tize doğru Segâh, Çârgâh, Nevâ, Hisâr ve Evc perdelerinin sıralanmasıyla oluşan beşli, pentakord.

hüzzami-rumi: (<Fars. *huzzām-i rûmî*) XVIII. yüzyılda icra edilen makamlardan biri. Hüzzâm-ı Rûmî, Segâh destgâhı içerisinde icra edilmiştir.

hüzzarêket: (<Ar.?) Behcetü’l-Rûh adlı eserde adı geçen makamlardan biri.

hüzzarê-ouc: (<?+Fars. *evc*) 1799 yılında Azərbaycan Türkçesiyle yazılmış olan, müellifi bilinmeyen bir esere göre Ortaçağ’da kullanılan makamlardan biri.

ibrahimi: (<Ar. [Kişi adı olan İbrahim’den]) Hanende Hacı Hüsü ve Mir Muhsin Nevvâb’ın vermiş olduğu bilgilere göre Kuzey Azerbaycan’da, Şuşa’da kurulan müzik meclisinde icra edilen muğamlardan biri.

ifa: (<Ar. *ifā*) Bir işi icra etme, yerine getirme. Güzel sanat dallarından birini icra etme, uygulama.

ifaçı: (<Ar.+Tür.) Güzel sanatlardan herhangi birini icra eden, uygulayan kişi.

ifaçılığ: (<Ar.+Tür.) Herhangi bir müzik eserini seslendirme ya da tiyatro oyununu oynama işi.

iğbal: (<Ar. *ikbāl*) Mir Muhsin Nevvâb’ın 1884 yılında Karabağ/Şuşa’da kaleme aldığı Vuzûhu’l-Erkam adlı risalesinde vermiş olduğu cetvelde adı zikredilen gûşelerden biri.

ihlâti: (<?) Behcetü’l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ’da kullanılan usûllerden biri. Selçuklu sultanı Melikşah tarafından askerler ve nakkare çalan müziyenler için terkip edilmiştir. 13 vuruştan ibarettir. 5 vuruşu ağır, 9 vuruşu hafiftir.

ika: (<Ar. *ikā*) İslâm müzik kültüründe ritmlere, ritmik devirlere verilen ad. İkalalar, prozodiyle yani seslerle hecelerin uyumu ile yakından ilişki içerisinde ve

birçok kuralları aruzun temellerinden kaynaklanırken usûller de eski aruz bahirleriyle ilişkilidir.

ıkrı: (<Tür. *ıklığ~ıklık* (?)) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da icra edilen yaylı çalgılardan biri. Bu çalgının, Türk müzik tarihinde adı "ıklığ" ya da "ıklık" olarak geçen yaylı çalgı olabilme ihtimali vardır. Rauf Yekta Bey'in vermiş olduğu bilgiye göre, 15. yüzyılda yaşamış Türk müzik bilgini Ahmedoğlu Şükrullah, yazmış olduğu kitabında ıklık adlı çalgının şeklini çizmiş ve açıklamalarda bulunmuştur. Bu bilgilere göre ıklığ iki telli bir çalgıdır.

ıkyat: (<?) Behcetü'l-Rûh adlı eserde adı geçen makamlardan biri.

ıkyatê serf: (<?+Ar. *şarf*) Behcetü'l-Rûh adlı eserde adı geçen makamlardan biri.

instrumental musığı: (<Fra. *instrumental*+Yun. *mousike*) Hanendenin, şarkı okuyanın olmadığı, sadece saz heyetinin çalgılarıyla icra ettiği müzik.

intêrval: (<Lat. *intervallum*) bkz. fasile.

intonasiya: (<Lat. *intonare*) 1.Ses tonunun yükselip alçalması; ses tonu, telaffuz hususiyeti. 2.Müzik aleti çalarken ya da şarkı okurken tonun düzgün veya yanlış seslendirilmesi.

ir: (<Tür.) bkz. dola.

irag~erag: (<Ar. *'arâğ*) Türk müziğinin en az 5-6 yüzyıllık birleşik makamlarındandır. Önceleri daha sıklıkla kullanılmasına rağmen son yüzyıllarda daha az kullanılmıştır. Makam Segâh dörtlüsüyle Irak perdesinde karar eder. Irak, Azerbaycan klasik müziğinin 12 esas muğamından biridir.

iragê-ecem: (<Fars. *'irâğ-ı 'acem*) 1799 yılında Azerbaycan Türkçesiyle yazılmış olup müellifi bilinmeyen bir esere göre Ortaçağ'da kullanılan makamlardan biri.

isfahan: (<? *işfahân*) Türk müziğinde Safiyüddin Urmevî'den bu yana kullanılagelen makamlardan biri. Urmevî'nin nazariyesine göre 12 makamdan biri olan İsfahan, Bûselik beşlisi, Dügâh perdesine göçürülmüş bir Rats dörtlüsü ve Beyâtî makamından meydana gelmiştir. Beyâtî'nin durak ve güçlü perdesi olan Dügâh ve Nevâ perdeleri, İsfahan'ın da durak ve güçlüsüdür. İsfahan, Azerbaycan-Türk müzik kültüründe 12 esas muğamdan biridir.

isfahanê ehed: (<Fars. *işfahân-i ehad*) Abdülkadir Merâgî'nin eserlerine göre Ortaçağ'da icra edilen makamlardan biri.

isfahanê esgel: (<Fars. *işfahân+?*) Abdülkadir Merâgî'nin eserlerine göre Ortaçağ'da icra edilen makamlardan biri.

isfahanê esl: (<Fars. *işfahân-i asl*) Abdülkadir Merâgî'nin eserlerine göre Ortaçağ'da icra edilen makamlardan biri.

isfahanek: (<Fars. *işfahānek*) Türk müziğinde birleşik İsfahân makamı dizisine yerinde bir Sabâ dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Bu Sabâ dörtlüsü seyre zaman zaman karışır ve hattâ bir çok eserlerde karar, bu Sabâ dörtlüsüyle yapılır. Bütün İsfahânek eserler bu yapıdadır. Makam, çıkıcı-inici karaktere sahiptir.

işretgah: (<Ar. *‘işret*’ten Fars. *‘işret-gāh*) Mir Muhsin Nevvâb’ın yazmış olduğu Vuzûhu’l-Erkam adlı risalede vermiş olduğu cetvelde adı geçen gûşelerden biri.

janr: (<Fr. *genre*<Lat.) 1.Güzel sanatların herhangi bir alanında şekil ve üslup bakımından belli bir niteliğe, karaktere sahip olan eser türü. 2.Üslup, tarz.

kabuli: (<[Afganistan’ın Kâbil şehrinin adından]) Mir Muhsin Nevvâb ve hanende Hacı Hüsû’nün verdiği bilgilere göre, Şuşa müzik meclisinde icra edilen muğamlardan biri. Kâbîlî, ayrıca Bakü müzik meclisinde Mâhûr-Hindî destgâhı içerisinde seslendirilmiştir.

kamança: (<Fars. *kemānçe*) Çok geniş bir coğrafyada yüzyıllardan beri kullanılmakta olan yaylı çalgıya verilen muhtelif adlardan biri. Kemençe, kamança ya da kemâne adı verilen birçok çalgının yapısal özellikleri ve teknik imkânları, coğrafya farklılıklarına ve icra edildiği sosyal ortama göre değişebilmektedir. Örneğin Türkiye’de Klasik Türk Müziği’nde kullanılan kemençe ile Türk Halk Müziği’nde Doğu Karadeniz Bölgesi’nin türkû ve oyunlarına eşlik eden kemençe; gerek yapı bakımından gerekse çalma üslubu ve tını bakımından bariz farklılıklara sahiptir. İran ve Azerbaycan’da günümüzde icra edilen “kamança” (kemençe) ise yine farklı özelliklere sahip bir çalgıdır. Kamança’nın gövdesi su kabağından olup, çalgının uzunluğu 65 ilâ 90 cm. kadardır. Azerbaycan’da, Ortaçağ’dan beri kullanıldığını bildiğimiz kamançadan başka, Rafig İmrani, bu dönemde kullanılan çalgıların listesinde kamança adı altında iki farklı çalgıdan daha bahsetmektedir. Bunlardan Keşmir adıyla bahsettiği kamançanın, günümüzde Hindistan’da kullanılan en önemli yaylı çalgı olan “sarangi” olma ihtimali yüksektir. Yine, yazarın diğer bir kamança türü olarak listede verdiği, Yugoslavya ve özellikle Bosna’da icra edildiğini söylediği yaylı çalgı, bize göre günümüzde Balkanlar’da çok popüler bir yaylı çalgı olan “gusli” olsa gerektir.

kamançaçı: (<Fars.+Tür.) Kamança (kemençe) adı verilen yaylı çalgıyı çalan saz sanatçısı.

kamanlı aletler: (<Fars. *kemân*+Ar.) Yayla çalınan enstrümanlar, yaylı çalgılar.

karçızar~garçıgaz: (<?) Türk müziğinde, karar perdesi Dügâh olan, inici-çıkıcı seyir gösteren basit makam. Karcıgar makamının ana dizisi şöyledir: Dügâh perdesinde Uşşâk dörtlüsü üzerine Nevâ’da Hicâz beşlisi. Nevâ perdesi bu makamın güçlüsüdür ve bu perde üzerinde Hicâz çeşnili yarım karar yapılır. Karcıgar makamı seyre Nevâ perdesinden başlar. Dizinin iki tarafındaki çeşnilerde karışık gezindikten sonra güçlü

üzerinde Hicâz çeşnisi ile yarım karar yapılır. Asma karar perdeleri olan Çârgâh ve Segâh perdelerinde asma kalışlar gösterilir ve Karcıgar eya Beyâtî makamının dizisiyle Dügâh perdesinde karar verilir.

kasa: (<Fars. *kāse*) Azerbaycan’da, Ortaçağ’da kullanılan vürmalî çalgılardan biri. Gövdesinin darbukaya benzediği ve elle vurmak suretiyle çalındığı söylenmektedir.

kasé kerî: (<?) S.Nefisî’nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

kebri: (<Ar. *kibrî* (?)) Mansurovlar’ın Bakü’de kurdukları müzik meclisinde Şûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

kebz deri: (<Fars.?) Azerbaycanlı şair Nizâmî-i Gencevî’nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde adı geçen 30 lahinden biri.

keraney: (<Fars. *kerrenāy*) Eski bir nefesli çalgı olan kerrenay, bas ses veren büyük tunç veya gümüş borudur. Nefirin ucu kıvrık şeklidir. Evliya Çelebi’nin verdiği bilgilere göre Osmanlı’da mehter takımına IV.Murad’ın Revan seferi sırasında girmiş fakat uzun süre kullanılmamıştır. Evliya Çelebi, bu sazın sesini mizahi bir dille eşek anırtmasına benzetmiştir. Günümüzde Özbekistan’da ve Doğu Türkistan’da kullanılmaktadır. Rafîg İmrani, bu çalgının Ortaçağ’da Azerbaycan’da kullanıldığını, 98. sayfadaki cetvelde vermiş, ancak bu çalgının karşılığının Türkçe “kara ney” olduğunu belirtmiştir. Ayrıca yazar, bu çalgının, vermiş olduğu cetvelde Batı müziğindeki “korno” çalgısıyla benzer olduğunu belirtecek şekilde parantez içinde vermiştir.

keremi: (<Ar. [Âşık Kerem’in adından]) Azerbaycan’da bilinen ve en çok okunan âşık havalarından biri. Keremî aynı zamanda Mir Muhsin Nevvâb ve hanende Hacı Hüsû’nün verdiği bilgilere göre Şuşa müzik meclisinde icra edilen muğamlardandır.

kêrêşmê: (<Tür.?) Güney Azerbaycan müzik meclislerinde Şûr, Mâhûr ve Rast destgâhları içerisinde icra edilen muğam.

kêrêşmêyi-şur: (<Fars. *kereşme-i şûr*) XX. yüzyılın başlarında Güney Azerbaycan’da, Şûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

kerkük: (<[Irak’taki Kerkük şehrinin adından]) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Mir Muhsin Nevvâb’ın Vuzûhu’l-Erkam adlı risalesine göre Rast, Çârgâh ve Nevâ destgâhları içerisinde icra edilmiştir.

kermil: (<?) Azerbaycan coğrafyasında, Ortaçağ’da icra edilen nefesli çalgılardan biri. Bu çalgının sahip olduğu teknik imkânlar ve yapısal özellikleri hakkında bilginiz yoktur.

kiçik oktava: (<Tür.+Rus.<Lat.) Yükseklik bakımından büyük oktavdan sonra gelen oktav grubu küçük oktavdır. Müzikte oktav grupları pestten tize şu adlar altında

sıralanmaktadır: Subkontra oktav, Kontra oktav, Büyük oktav, Küçük oktav, Birinci oktav, İkinci oktav, Üçüncü oktav, Dördüncü oktav ve piyanoda tek sesi olan, tamamlanmamış Beşinci oktav.

kiçik tertsia: (<Tür.+Lat. *tertsia*) Diatonik ses dizisinde bir ton ile bir yarım tonun birleşmesiyle oluşan üçlü aralık. Ör: do-mi bemol, re-fa, si-re, fa-la bemol v.s.

kifara: (<Yun. *kithara*) Bu Antik Yunan çalgısı, Lir'in (Lyra) eski şeklidir. Avrupa'nın harpa, kitara, luth, zither gibi çalgılarının işte bu eski çalgıdan geldiği kabul edilmektedir. Fakat, istihalelerin çoğu zaman Avrupalılar'dan önce yine doğu milletleri elinde vuku bulduğu ve Batılı çalgı yapımcılarının işte o türeme tipleri inceledikleri muhakkaktır. Örneğin, Lyra'nın iki kolu arasında gerili tellerin arkasına tek sap takılıp kolların atılmasından ud meydana gelmiş, uddan da lavta (Luth) çeşitleri çıkmıştır. Arp'ın (Harpa) atası Asya "Çeng"idir. Zaten kitabın yazarı da Kifara için Çeng tabirini kullanmıştır. Telli klavyeli çalgıların prototipleri Doğu'nun santur ve kanun türünden çalgılarıydı (yatuğan v.s.)

kileki: (<?) Mansurov ailesinin kurmuş olduğu müzik meclislerinde, Şûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

kiné irec: (<Fars. *kîn-i ĩrec*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

kine siyavuş: (<Fars. *kîn-i siyāvūş*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

koma: (<Yun. *komma*) Bir büyük ikili aralığının (örneğin sol-la, do-re) dokuzda birine tekabül eden müzikal aralık.

konsonans: (<Fra. *consonant*) bkz. müttəfiqat.

korned~kerned: (<İtal. *cornetto* (?)) Azerbaycan'da, Ortaçağ'da kullanılan nefesli çalgılardan biri olduğunu öğrendiğimiz korned ya da kerned adlı çalgının, Avrupa'da çok sesli müzik orkestralarında çalınan kornet ile herhangi bir ilgisi olup olmadığı hakkında bilgi sahibi değiliz.

koroğlu: (<Tür. [Türk halk şairi Köroğlu'nun adından]) Azerbaycan'da, Türkiye'de ve aynı zamanda Türk dünyasının birçok köşesinde yüzyıllardır söylenilegelen Türk destanlarından biri. Köroğlu aynı zamanda gerek Şuşa'da gerekse de Güney Azerbaycan'da Mâhûr ve Şûr destgâhları içerisinde icra edilen muğamlardandır.

kök: (<Tür.) Abdülkadir Merâğî'nin verdiği bilgilere göre, Eski Türkler'in ve Moğollar'ın besteledikleri enstrümantal ezgilere verilen ad. Hıtaylar'a göre kökleri sayısı bir yıl içerisindeki günlerin sayısına eşittir ve 366'dır.

kube: (<?) Azerbaycan'da Ortaçağ'da kullanılan vurmali çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri, ne ile ve nasıl çalındığı, sahip olduğu teknik imkânlar hakkında herhangi bir bilgimiz yoktur.

kuçek: (<Fars. *kūçek*) Türk müziğinde Gerdâniye ve Sabâ makamlarının birleşmesiyle oluşmuş olan birleşik makam. İnci bir seyir gösterir. Genellikle Gerdâniye ve Evc perdeleri civarından seyre başlar ve Gerdâniye makamının seyriyle Hüseyinî perdesine indikten sonra buradan Sabâ makamına geçer ve Sabâ'nın da seyrini gösterdikten sonra Dügâh perdesinde karar verir.

kulado: (<?) bkz. bisun kök.

kus: (<Fars. *kūs*) Kös, eskiden savaşlarda ve alaylarda at, deve veya fil üzerinde taşınan, askeri müzikte ve mehterhâne-i hakanîde kullanılan, madenden büyük bir kâse üzerine gerilmiş deve derisinden ibaret büyük davul.

kuştê: (<Fars. *gūşt* (?)) Güney Azerbaycan müzik meclislerinde Mâhûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

kutadğu: (<?) bkz. bisun kök.

küllünniğem: (<Ar. *kulli'n-nağam*) Abdülkadir Merâgî'nin yaşadığı dönemde var olan ve Merâgî'nin adını zikrettiği müzik formlarından biri.

küllüz-zürub: (<Ar. *kulli'z-zurub*) Abdülkadir Merâgî'nin yaşadığı dönemde var olan ve Merâgî'nin bahsettiği müzik formlarından biri. Bu form, bütün usûllerin kullanıldığı bir formdur. Enstrümantal bir girişten sonra ki bu girişe “tarika” denmiştir, “teşyia” denilen nakarat devreye girer. Eser, bütün îka devirlerinin ardı ardına kullanılmasıyla ve karar perdesine giderken başlangıçtaki usûle dönüşmesiyle sona erer.

kürdi: (<Fars. *kurdî*) 1.Türk müziğinde, Dügâh ve Bûselik perdeleri arasında bulunan, Dügâh perdesine bir büyük mücenneb, Bûselik perdesine ise bir bakiye aralığı mesafesinde bulunan perde. 2.Türk müziğinde, karar sesi Dügâh perdesi olan; Dügâh, Kürdî, Çârgâh, Nevâ ve Hüseyinî perdelerinin pestten tize doğru sıralanmasıyla oluşan beşli, pentakord. Eğer Hüseyinî perdesi seslendirilmezse Kürdî dörtlüsü denen tetrakord oluşmuş olur. Avrupa müzik kültüründe bu yapıya sahip dörtlülere Frigien (Friyen) adı verilmektedir. 3.Türk müziğinin en eski basit makamlarından biri. Dügâh perdesinde Kürdî dörtlüsü üzerine Nevâ perdesinde Bûselik beşlisinin eklenmesiyle oluşmuştur. Kürdî makamı, durak veya güçlü perdesi civarından başlar, Nevâ perdesi üzerinde yarım karar verir. Daha sonra ise Dügâh perdesinde Rast veya Nîm Zîrgûle perdesini de kullanarak Kürdî'li tam kararını verir.

kürdi-şahnaz: (<Fars. *kurdî*+Fars. *şehnâz*) Meşedî Melik Mansurov'un kurduğu Bakü müzik meclislerinde icra edilen muğamlardan biri.

küşad: (<Fars. *guşād*) Mir Muhsin Nevvâb'ın yazmış olduğu Vuzûhu'l-Erkam adlı eserinde vermiş olduğu cetvelde adı geçen gûşelerden biri.

kvarta: (<Lat.) Müzikte dörtlü aralık, diyatonik ses dizisinde dört komşu notanın birinci ve dördüncü dereceleri arasındaki mesafe. Ör: sol-do (sol-la-si-do), do-fa v.s.)

kvinta: (<Lat.) Müzikte beşli aralık, diyatonik ses dizisinde beş komşu notanın birinci ve beşinci dereceleri arasındaki mesafe.

lad: (<Rus.) Müzikte sesleri bir dizi halinde bir araya getirme, ses dizisi, gam oluşturma işi ya da bu iş sonucunda meydana gelen ses dizisi, gam, müzik eserinin yapısı.

lakkuti: (<?) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da icra edilen vurmali çalgılardan biri. Bu çalgının sahip olduğu teknik imkânlar, çıplak elle mi yoksa bir çubuk ya da tokmakla mı çalındığı ve yapısal özellikleri hakkında herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

lehn: (<Ar. *lahn*) 1.Belli kurallara göre sıralanan düzgün ve âhenkli ses, ezgi, nağme, melodi. 2.Sistemci Okul'a göre, "Cem"e bir nağme yani ses eklenmesiyle oluşan ses dizisi. Lahin aynı zamanda, Safiyüddin tarafından şedd adı verilen dizilere daha sonraki yıllarda verilen adlardan biridir.

lêyli-mecnun: (<[Leylâ ve Mecnûn hikâyesinin kahramanlarının adından]) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Mir Muhsin Nevvâb ve Hacı Hüsû'nün verdiği bilgilere göre Şuşa müzik meclisinde icra edilen muğamlardan olan Leylâ ve Mecnûn, bu şehirdeki mecliste Şehnâz destgâhı içerisinde icra edilmiştir. Güney Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde ise bu muğam, Rast destgâhı içerisinde seslendirilmiştir.

lezginka: (<Rus. *lezginka*) Oldukça hızlı oynanan Dağıstan oyun havalarından biri. Adını Dağıstan'da yaşayan Lezgi adlı halktan alır.

lima: (<Yun. *limma*) Sisamlı ünlü bilgin Pythagoras'ın (Fisagor) 24 perdeli ses sisteminde küçük yarım perdeye verilen ad.

lokun: (<?) bkz. uramani.

luri: (<[İran'ın Lûristan bölgesinin halkının adından]) Mir Muhsin Nevvâb ve Hacı Hüsû'nün vermiş olduğu bilgilere göre Şuşa müzik meclisinde icra edilen muğamlardan biri. Rafîg İmrani'ye göre bu muğam, Lûristan halkının adından gelmektedir.

madêh: (<?) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

maderê rouşenan: (<Fars. *mâder-i rûşenân*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

mah-ber kuhan: (<Fars. *māh+ber+kūh*) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

mahnı: (<Ar. *ma'nā*>Fars. *ma'nī* den (?)) Nağme, hava, şarkı.

mahur: (<Fars. *māhūr*) 1.Türk müziğinde Geveşt perdesinin bir oktav yukarısında yer alan, Acem perdesine 5, Gerdâniye perdesine ise 4 komalık mesafede bulunan ve Mâhûr makamı dizisinin 7.derecesi olup bu makama adını veren perde. 2.Türk müziğinde yüzyıllardır kullanılagelen makam. Mâhûr makamı, Arel-Ezgi sistemine göre Çârgâh makamının Rast perdesine göçürülmüş hâli yani şeddidir. Ancak bu makam, yapısına değişik ve çok çeşitli çeşnileri aldığı için Mâhûr'u aynı zamanda birleşik bir makam olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Karar perdesi Rast olan Mâhûr makamı incidir. Mâhûr, Ali Cürçânî'ye göre makam olmakla birlikte Abdülkadir Merâgî'ye göre 24 şûbeden biridir. Mâhûr aynı zamanda XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başlarında Kuzey ve Güney Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde en çok icra edilen destgâhlardan olmuştur.

mahur-buselik: (<Fars. *māhūr*+Ar. *būselik*) Türk müziğinde, Mâhûr ve Bûselik makamlarının birleşmesiyle meydana gelen birleşik makam. Öncelikle Mâhûr makamını icra eder, daha sonra Nevâ ve Hüseyinî perdeleri üzerinde asma karar yapar, en son olarak ise Bûselik makamına geçer ve Bûselik makamına uygun seyir göstererek, Zîrgûle perdesiyle Dügâh perdesinde tam kararını verir.

mahurek: (<Fars. *māhūrek*) XVIII. yüzyılda icra edilen makamlardan biri. Mâhūrek, Rast destgâhı içerisinde icra edilmiştir.

mahur-seğir: (<Fars. *māhūr-i sağīr*) Güney Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde Mâhûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

manendi-mühâlif: (<Fars. *mānend-i muhālif*) Azerbaycan muğam sanatı geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Özellikle, Muharrem ayında düzenlenen Kerbelâ olaylarını anma törenlerinde icra edilmiştir.

manze: (<?) Rafig İmrani'nin kitabının 25.sayfasında verdiği bilgilere göre Sümerler'de, tanburun eski türlerinden sayabileceğimiz telli bir çalgıdır. Bu çalgı, çeşitli törenlerde ve asilzadelerin toplantılarında icra edilirmiş. Ayrıca halk arasında da popülerlik kazanmış.

marnay: (<Fars. *mār+nāy*) Ortaçağ'da Azerbaycan'da icra edilen nefesli çalgılardan biri olan Mârnây, "yılan kamışı, yılanlı kamış" gibi anlamlara sahiptir. Ancak bu çalgının yapısal özellikleri ve teknik imkânları hakkında bilğimiz yoktur.

matem mahnıları: (<Ar. *me'tem*>*mātem*+Ar. *ma'nī*) Ölüm gibi insanlara üzüntü veren çeşitli olaylar sonucunda düzenlenen törenlerde söylenen hüznü ezgiler, havalar.

maveren-un-nehr: (<Ar. *māverāu'n-nehr*) Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. Biri Devr-i Kebîr, diğeri Fahte usûlünde, bestekârı bilinmeyen iki peşrev ile yine bestekârı bilinmeyen bir saz semaisi günümüze ulaşabilmiştir. Mâverâünnehr aynı zamanda Azerbaycan Türklerince de kullanılmış, hattâ daha fazla rağbet görmüştür. Bu makam ya da muğam; Şuşa müzik meclisinde Rehâvî ve Çârgâh, Bakü müzik meclisinde Şûr ve Güney Azerbaycan'da kurulan meclislerde ise Rast destgâhı içerisinde seslendirilmiştir.

maye: (<Fars. *māye*) Māye ya da mûye olarak adlandırılan kelime Azerbaycan Türkçesinde, müzikte hem bir müzikal yapının, dizinin birinci karar perdesi anlamında hem de bir makam adı olarak geçmektedir. Karar perdesi anlamı Azerbaycan Türkçesine özgü olup, Türkiye Türkçesinde yalnızca makam adı olarak geçmektedir. Māye, Türk müziğinde Uşşâk ve Segâh makamlarının birleşmesinden oluşmuş bir birleşik makamdır. Māye, Safiyüddin Urmevî'nin nazariyesine göre 6 âvâzdan biridir.

maye-bayati: (<Fars. *māye*+Tür. *bayat*) XVIII. yüzyılda icra edilen makamlardan biri. Bir eski bir de yeni türü olduğunu öğrendiğimiz bu makam, Nevâ destgâhı içerisinde yer almıştır.

maye-hüzzam: (<Fars. *māye*+Fars. *huzzām*) Ağalarbey Eliverdibeyov ile Mir Muhsin Nevvâb'ın verdiği bilgilere göre XIX. yüzyılın sonuyla XX. yüzyılın başında Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinden Şuşa müzik meclisinde icra edilen muğamlardan biri.

mayeyi rast: (<Fars. *māye-i rāst*) T.Cenizâde ve Efrasiyab Bedelbeyli'nin vermiş olduğu cetvele göre Bakü müzik meclislerinde Rast destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

me'nevi: (<Ar. *ma'nevî*) Efrasiyab Bedelbeyli ile T.Cenizâde'nin verdiği bilgilere göre, Şamahı'da kurulan müzik meclisinde Rast destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

me'ruf: (<Ar. *ma'rûf*) Mir Muhsin Nevvâb tarafından 1884 yılında Şuşa'da yazılmış olan Vuzûhu'l-Erkam adlı risalede adı zikredilen gûşelerden biri.

me'sug: (<Ar. *ma'sūk*) Safiyüddin Urmevî'nin nazariyesine göre 24 şûbeden biri.

meclê-efruz: (<Fars. *mecl-i efrûz*) Güney Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde Şûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

meclisi efruz: (<Ar. *meclis*+Fars. *efrûz*) Safiyüddin Urmevî'nin nazariyesine göre 24 şûbeden biri. Meclis-i Efrûz aynı zamanda, Güney Azerbaycan'da XX. yüzyılın başlarında Mâhur destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan birinin adıdır.

meğam: (<Ar. *maḳām*) Müzikte, dörtlü ve beşlilerin birbirlerine eklenmesi sonucu belli bir ses dizisine sahip olan ve sahip olduğu bu sesleri, belli bir seyir göstermek koşuluyla icra eden melodik, ezgisel yapı.

meğlubat: (<Ar. *mağlūbāt*) Abdülkadir Merâgî'nin yazmış olduğu eserlere göre Ortaçağ'da mevcut olan makamlardan biri.

mêhdi-zerrabi: (<Ar.+Ar.?) Mansurovlar'ın Bakü'de kudukları müzik meclisinde Şûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

mêhribani: (<Fars. *mihr-bān*) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

mêhriğani hord: (<Fars. ?+*hūrd*) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

mêhriğani: (<Fars. ?) Azerbaycan müzik tarihinde kökeni Sâsânîler dönemine dek uzanan muğamlardan biri. Gerek Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde, gerekse de S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı kitabında yer alan Mihriğânî, Safiüddin Urmevî'nin nazari sisteminde, 24 şûbeden biri olarak geçmektedir.

mêhriğani-bozorg: (<Fars. *mihriğān-i buzurg*) S. Nefisî'nin "Sâsânî medeniyeti tarihi" adlı eserinde, Sâsânîler döneminde icra edildiği belirtilen, aynı zamanda Nevruz bayramı şenliklerinde sıklıkla icra edilen nağmelerden biri.

mêhter: (<Fars. *mih-ter>mehter*) Mir Muhsin Nevvâb'ın Vuzûhu'l-Erkam'ında vermiş olduğu cetvelde adı geçen gûşelerden biri.

mélodiya: (<Fra. *mélodie*<Lat.<Yun.) Farklı frekanslardaki seslerin, kulağa hoş gelecek şekilde ardı ardına sıralanması sonucu işitilen âhenkli ses dizisi, ezgi, nağme. Melodi, armoninin zıttıdır çünkü, armonide sesler aynı anda işitilirler.

mensuriyye: (<Ar. *manşûriyye*) Azerbaycan muğam sanatı geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Mir Muhsin Nevvâb'ın yazmış olduğu Vuzûhu'l-Erkam adlı risaleye göre, Şuşa müzik meclislerinde Rast ve Çârgâh destgâhları içerisinde icra edilmiştir.

mervayê nik: (<?) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

mesihi: ([Hz.İsa'nın adından]) Mir Muhsin Nevvâb'ın ve Hacı Hüsû'nün verdiği bilgilere göre Şuşa müzik meclisinde icra edilen muğamlardan biri. Mesîhî aynı zamanda Bakü müzik meclisinde Rast ve Mâhûr-Hindi destgâhları içerisinde seslendirilmiştir.

mesnevi: (<Ar. *meşnevî*) Mir Muhsin Nevvâb'ın Vuzûhu'l-Erkam adlı risalesinde adını zikrettiği, Şuşa müzik meclisinde Mâhûr destgâhı içerisinde, aynı zamanda Güney

Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde Mâhûr ve Şûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

mesneviyê-hefif: (<Ar. *meşnevî-yi hafîf*) Azerbaycan müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Bu muğam, Şuşa müzik meclisinde icra edilmiştir.

mesneviyê-seğil: (<Ar. *meşnevî-yi sakîl*) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde var olan muğamlardan biri. Mesnevî-yi Sakîl muğamı, Mir Muhsin Nevvâb'ın risalesinde adını verdiği, aynı zamanda kurucusu olduğu Şuşa müzik meclisinde Rehâvî destgâhı içerisinde icra edilmiştir.

mestane: (<Fars. *mestâne*) Mansurov kardeşlerin kurmuş oldukları Bakü müzik meclisinde, Rast destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

mezdekani: (<Fars. *mazdekânî* [Sâsânîler döneminde yaşamış siyasi karakterin adından]) Adını, 5. yüzyılın son yıllarında İran'da derebeylerine karşı bir hareket başlatan Mazdek'ten alan, Safiyyüddin Urmevî'nin nazariyesinde 24 şûbeden biri.

mezfe: (<?) Azerbaycan'da, Ortaçağ'da icra edilen nefesli çalgılardan biri. Bu çalgının teknik imkânları ve yapısal özellikleri hakkında, ayrıca nasıl çalındığı konusunda herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

mezhun: (<Ar. *mezhum*) Abdülkadir Merâgî'nin eserlerinde, Dokuz Bisun Kök içerisinde yer alan Kulado yerine kullandığı özel ad.

miksolidik lad: (<Fra. *mixolydien*) Ortaçağ kilise müziğinde, adını Eski Anadolu medeniyetlerinden alan çeşitli kilise modları (dizileri) oluşturulmuştur. Bunlar arasında bulunan miksolidyen dizi; sol majör dizisinden farkı, 7. derecesi yarım kromatik ses pest olan, bir majör ve bir minör tetrakorddan oluşan bir dizidir. Diğer kilise modları şunlardır: Doryen, Frigyen, Lidyen, İyonyen, Eolyen, Hipodoryen, Hipofrigyen, Hipolidyen, Hipoeolyen, Hipoilyonyen.

mirvarid: (<?) Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde adı geçen 30 lahinden biri.

mizmar: (<Ar. *mizmâr*) XVIII. yüzyıla kadar Türk müziğinde kullanılan, sonraları ise unutilan ney, kaval, düdük türünden nefesli çalgı. Hâlen Arap ülkelerinde neye benzeyen ve başpâresiz olarak çalınan çalgılara bu ad verilmektedir. Ney'de başpâre adlı boynuzdan yapılan ağızlığı yalnızca Türkler kullanmıştır.

mizrablı aletler: (<Ar. *mizrâb*+Ar. *âlet*) Telli çalgılar içerisinde, tellere dokunmak üzere kullanılan mızrap aracılığıyla icra edilen çalgılar.

mizrabsız aletler: (<Ar. *mizrâb*+Ar. *âlet*) Telli çalgılar içerisinde, tellere tırnak ve parmakla ya da çubuklarla dokunulmak suretiyle çalınan çalgılar.

molla-nazi: (<Ar. *molla*+Fars. *nâz*) Güney Azerbaycan müzik meclislerinde, Şûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

moş gıyê: (<Fars.?) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

moşkdanê: (<Fars. *muşk*<Sans. *muska*+Fars. *dâne*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

moşkdanêyê nimruz: (<Fars. *muşkdâne-i nîmrûz*) Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde adı geçen 30 lahinden biri.

moşkmali: (<Fars. *muşk-māl*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

mövsüm mahnıları: (<Ar. *mevsim*+Ar. *ma'na*) Yılın dört mevsiminin güzelliklerini anlatan şarkılar.

muğam: (<Ar. *mağām* (?)) Azerbaycan-Türk klasik müzik kültüründe, birkaç bölümden oluşan vokal-enstrümantal ya da enstrümantal müzikal yapı ve bu yapıları oluşturan ses dizisi. Muğam kelimesinin Arapça “makam”dan geldiği görüşü oldukça yaygındır. Azerbaycan müzik kültürünü oluşturan müzikal yapılar hakkında bilgiler veren Mir Muhsin Nevvâb'ın Vuzûhu'l-Erkam adlı, Azerbaycan Türkçesiyle yazılmış Arap harfli risalesinde, diğer Doğu-İslâm ülkelerinde olduğu gibi “makām” kelimesi (mim-kaf-elif-mim harfleri ile) kullanılmış, muğam olarak okunabilecek herhangi bir kelime mevcut olmamıştır. Bu eseri günümüz Azerbaycan Türkçesi'ne çeviren Zemfîra Seferova ise çevirisinde “makām”ları “muğam” olarak aktarmıştır. Hattâ, makamlar anlamına gelen Arapça “makāmāt” sözünü de “muğamat” olarak vermiştir. Hem Vuzûhu'l-Erkam'a hem de Zemfîra Seferova'nın çevirisine bakacak olursak, muğam kelimesinin, “makam”ın Azerbaycan Türkçesindeki telaffuzu olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Buna karşın, çevirmiş olduğumuz kitabın yazarı Rafîğ İmrani'ye göre, Azerbaycan Türkçesindeki muğam kelimesi adını, “makam”dan değil, İran'daki (Güney Azerbaycan) Muğan şehrinde ve Muğ kâhinleri döneminden beri icra edilen havalardan almaktadır.

muğam havaları: (<Fars. *muğân*+Ar. *hevā*) İran'ın kuzeyindeki Muğan şehrine özgü olan, bu şehirde icra edilen, okunan havalar, ezgiler.

musîğar: (<Ar. *mūsīkār~mūsīkāl~miskāl*) Efsaneye göre, Eski Yunan tanrılarında Pan'ın icat ettiği, kamışlarının büyükten küçüğe yani pestten tize doğru bir şekilde yapışık bir şekilde sıralandığı nefesli çalgı. Evliya Çelebi'ye göre bu çalgıyı ilk çalan kişi Fisagor'dur, bu çalgının Battal ve Girift adı verilen iki türü var olmuştur. Dünya müzik literatüründe “pan flute” ya da “panpipe” olarak geçen çalgının, Osmanlı Türkleri tarafından kullanıldığı, Levnî'nin (?-1732) yapmış olduğu minyatürden açıkça görülmektedir. Osmanlı Devleti'nin son yüzyıllarında unutulmuş ve Romanya ve Macaristan'da “nây” adıyla kullanılmaya başlanmıştır, hâlen de bu ülkelerin en popüler

nefesli çalgılarından. Benzer çalgılar, Peru'da, Güney Amerika yerlileri tarafından da günümüzde icra edilmektedir. Rafiq İmrani'nin verdiği cetveldən, bu çalgının Ortaçağ'da, Azərbaycan'da da kullanıldığını öğrenmekteyiz. Ancak, İmrani'nin vermiş olduğu listede bir de Pan flüt adı geçmektedir. Bu Pan flütün musikar ya da miskalden farklı özelliklere sahip bir çalgı olup olmadığını bilmemekteyiz.

musiği aletleri: (<Yun. *mousike*+Ar. *ālet*) Çalgılar, enstrümanlar.

musiği elmi: (<Yun. *mousike*+Ar. *ilm*) Müzik bilimi, müzikoloji.

musiği meclisleri: (<Yun. *mousike*+Ar. *meclis*) Azərbaycan'da XIX. yüzyılın sonuyla XX. yüzyılın başında kurulmuş olan, dönemin usta şair, edip ve müzisyenlerinin geniş katılımıyla toplanan, ünlü hanende ve sazendelerin hünerlerini gösterdikleri meclisler. Azərbaycan'da kurulmuş olan müzik meclisleri şunlardır: a) Şuşa-Karabağ Müzik Meclisleri b) Şamahı-Şirvan Müzik Meclisleri c) Bakü Müzik Meclisleri

musiği: (<Ar. *musīqī*+Yun. *mousike*) Duygu ve düşünceleri seslerle ifade etme sanatı.

musiğiçi: (<Yun.+Tür.) 1.Müzikle meşgul olan kişi, müzisyen, müzik icracısı. 2.Müzik aleti çalan sanatçı.

musiğişünas: (<Yun.+Fars. *şinās*) Mûsikîşinas kelimesi, Azərbaycan Türkçesinde müzik tarihini ve müzik nazariyatını; çeşitli halkların, ülkelerin sahip oldukları müzik medeniyetini araştıran kimse yani müzik bilimci, müzikolog anlamına gelmektedir. Kelime, Türkiye Türkçesinde ise müziği bilen ve müziği icra eden kişi yani icracı anlamına gelmektedir. Sözü'nün kıyası, Azərbaycan Türkçesinde müziğin teorik boyutu, Türkiye Türkçesinde ise pratik boyutu ön plandadır. Biz, yapmış olduğumuz tercümemizde bu kelimeyi Azərbaycan Türkçesinde sahip olduğu anlama göre, yani müzik bilimci olarak verdik.

mutéyê zal: (<?) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

müberriğe: (<Ar. *muberka*) Abdülkadir Merâgî'nin nazari sistemine göre 24 şûbeden biri. Müberka aynı zamanda, Kuzey ve Güney Azərbaycan'da XIX. yüzyılın sonlarıyla XX. yüzyılın başlarında kurulan müzik meclislerinde Şûr ve Rast destgâhları içerisinde icra edilen bir muğam olmuştur.

müberriğeyi rumi: (<Fars. *muberka-i rûmî*) XVIII. yüzyılda Azərbaycan'da icra edilen muğamlardan biri. Rast destgâhı içerisinde icra edilirdi.

mücenneb: (<Ar. *mucenneb*) Türk müziği ses dizisinde aralık adı. Bu aralık, Safiyüddin Urmevî'nin 17 perdeli ses sisteminde Cim (C) harfi ile gösterilen tek bir aralık olarak kabul edilmekteydi. Daha sonra, düzenlemesini Rauf Yekta Bey'in

başlattığı; Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murad Uzdilek'in yaptığı bazı değişiklikleriyle Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi adını alan 24 perdeli sistemde mücenneb aralığı; “Mücenneb-i Kebîr” (küçük mücenneb) ve “Mücenneb-i Sagîr” (büyük mücenneb) olmak üzere iki aralık şeklinde verilmiştir. Küçük mücenneb aralığı S harfi ile gösterilmektedir ve 5 koma değerinde olup, büyük mücenneb aralığı, K harfiyle gösterilmektedir ve 8 koma değereindedir.

mücenneb-i kebir: (<Fars. *mucenneb-i kebîr*) bkz. mücenneb.

mücenneb-i seğir: (<Fars. *mucenneb-i sagîr*) bkz. mücenneb.

mücri: (<Ar. *mucrā*) T.Cenizâde ve Efrasiyab Bedelbeyli'nin verdiği bilgilere göre, Şamahî'da kurulan müzik meclisinde Rast destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

mügeddem: (<Ar. *muḳaddem*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan usûllerden biri. 11 vuruşludur. 6 vuruşu ağır, 5 vuruşu hafiftir.

mügeddime: (<Ar. *muḳaddime*) Güney Azerbaycan'da Şûr, Mâhûr ve Çârgâh destgâhları içerisinde seslendirilen muğam.

müğenni: (<Ar. *muḡannî*) Güzel sesle ve müzik kurallarına uygun olarak şarkı söyleyen kimse, ses sanatçısı, hanende.

müğni: (<Ar. *muḡnî*) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da kullanılan telli çalgılardan biri. Bu çalgı hakkında İngiliz müzik bilimci Farmer, Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları adlı kitabında Rauf Yekta Bey'in şu sözlerine müracaat etmektedir: “Daha evvel adı geçen Ahmedoğlu Şükrullah bu çalgıyı tanımladıktan başka Safiyüddin Abdülmümin (Urmevî) (ölm.) İran'da icat ettiğini söylüyor. Bu çalgı rubab (başka bir tür ud), kanun (psaltery) ve nüzhe (başka bir tür kanun) prensiplerinin birleşiminden oluşuyordu ve bu yazara göre otuzdokuz teli vardysa da bir şeklini veremediğinden tellerinin nasıl düzenlendiğini söyleyemiyorum”.

mühâlif erâğ: (<Ar. *muḫālîf*-Ar. *ırâḳ*) XVIII. yüzyılda icra edilen makamlardan biri. Muhâlif Irâk, Evc/Eviç destgâhı içerisinde yer almıştır.

mühâlif: (<Ar. *muḫālîf*) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde var olan muğamlardan biri. Mir Muhsin Nevvâb'ın, Vuzûhu'l-Erkam adlı eserinde vermiş olduğu bilgilere göre, Çârgâh destgâhı içerisinde icra edilmiştir.

mühâlifek: (<Fars. *muḫālîfek*) 1799 yılında Azerbaycan Türkçesiyle yazılmış olup, müellifi bilinmeyen bir esere göre Ortaçağ'da kullanılan makamlardan biri.

mühâlifekê hicaz: (<Fars. *muḫālîfek-i hicāz*) Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. Bu makamı üç farklı ad altında görmekteyiz: Hicâz Aşîrân, Râhat-fezâ ve Hicâz-ı Muhâlif.

mühâlifekê-rumi: (<Fars. *muhâlifek-i rûmî*) XVIII. yüzyılda icra edilen makamlardan biri. Bu makam, Segâh destgâhı içerisinde icra edilmiştir.

mühecer: (<Ar. *muhâcîr*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan usûllerden biri.

mühemmes: (<Ar. *muhammes*) Türk müziğinde XV. veya XVI. yüzyıldan beri kullanılan, 32 zamanlı büyük usûl. 32/4'lük mertebesi en çok kullanılanıdır ve porteye donanımdan sonra bu şekilde yazılır. 32/8ve 32/2'lik mertebeleri daha az kullanılmıştır. Muhammes usûlü ile kâr, peşrev, ilahi ve beste formlarında eserler vücuda getirilmiştir. Behcetü'l-Rûh adındaki eser ise Muhammes usûlünün 10 vuruşlu olduğunu ve 5 vuruşun ağır diğer 5 vuruşun ise hafif vurulduğunu belirtmiştir. Buna göre Muhammes'in zamanla değişmiş olabileceğini düşünebiliriz.

mühey yer sünbüle: (<Ar. *muhayyer*+Fars. *sunbule*) Türk müziğinde Muhayyer ve Sabâ makamlarının birleşmesinden meydana gelmiş birleşik makam. Seyre Muhayyer makamının çeşnisi ile başlar, Daha sonra Hüseyinî perdesine inerek Kürdî makamına geçer ve bu makamın seyrine uygun olarak Kürdî perdesini kullanır ve Çârgâh perdesi üzerinde asma kalıŖlarda bulunarak Dügâh perdesinde tam kararını verir.

mühey yer: (<Ar. *muhayyer*) 1.Türk müziğinde Dügâh perdesinin bir oktav yukarısında yer alan perdenin adı. 2.Türk müziğinde, Hüseyinî makamının inici seyir gösteren şekli olup, tıpkı Hüseyinî makamı gibi Dügâh'ta Hüseyinî beşlisi üzerine güçlü perdesi olan Hüseyinî perdesinde Uşşâk dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Makam, seyrine Muhayyer perdesi üzerinden başladığı için Muhayyer perdesi Muhayyer makamının birinci güçlüsü olarak kabul edilir ve bu perde makama adını veren perdedir. Muhayyer makamı, Safiyüddin Urmevî ve Abdülkadir Merâgî'nin nazari sistemine göre 24 şûbeden biridir.

mühey yer-buselik: (<Ar. *muhayyer*+Ar. *bûselik*) Türk müziğinde, Muhayyer ve Bûselik makamlarının birleşmesiyle meydana gelmiş birleşik makam. Seyri şu şekildedir: Önce Muhayyer makamına özgü bir şekilde seyir yaptıktan sonra Dügâh ve Hüseyinî perdelerinde kısa asma kalıŖlarda bulunur. En son olarak Bûselik makamına geçer ve Bûselik'in de kısaca seyrini gösterdikten sonra Zîrgûle perdesini de kullanarak Dügâh perdesinde Bûselik çeşnili karar verir.

mühey yerê nazik: (<Fars. *muhayyer-i nâzik*) Azerbaycan Türkçesiyle yazılmış olan, 1799 yılına ait ve müellifi bilinmeyen bir risaleye göre Ortaçağ'da kullanılan makamlardan biri.

mühey yer-kürdî: (<Ar. *muhayyer*+Fars. *kurdî*) Türk müziğinde, Muhayyer ve Kürdî makamlarının birleşmesinden meydana gelen birleşik makam. Muhayyer makamı, seyre Muhayyer makamı ile başlar ve seyrini tamamlayıp Hüseyinî perdesine

iner, daha sonra ise bazen Nevâ ve Hisâr, bazen de Hüseyinî perdelerini seslendirerek Kürdî makamına geçer. Kürdî makamını da icra ederek bu makamın çeşnisiyle Dügâh'ta tam kararını verir.

müstear: (<Ar. *muste'âr*) 1.Türk müziğinde Segâh perdesi üzerine kurulan özel bir dörtlü ve beşli. Sırasıyla Segâh, Nîm Hicâz, Nevâ, Dik Hisâr ve Evc perdeleriyle beşli oluşur. Evc perdesi seslendirilmezse dörtlü olarak kalır. 2.Türk müziğinde, karar perdesi Segâh perdesi olan, çıkıcı seyir gösteren birleşik makam. Segâh makamına zaman zaman bir tam veya eksik Müstear beşlisinin katılmasından ibarettir.

müstear-rumi: (<Fars. *muste'âr-i rûmî*) XVIII. yüzyılda icra edilen makamlardan biri. Nevâ destgâhı içerisinde icra edilmiştir.

mütabadilat: (<Ar. *mutebâdilât*) Safiyüddin Urmevî'nin değişken seslere verdiği ad. Mütêbâdilât, kelime anlamı olarak “değişenler, değişkenler” anlamına sahiptir.

müteğarib: (<Ar. *mutekârib*) Abdülkadir Merâgî'nin eserlerinde bahsettiği Bisun Kökler'den Kutadgu'nun bestelendiği usûl, ritm.

mütenafirât: (<Ar. *mutenâfirât*) Safiyüddin Urmevî'nin, müzikte birbirleriyle müzikal uyum, âhenk oluşturmayan, uyuşmayan seslere verdiği ad, disonans sesler.

müttefîgat: (<Ar. *muttefîkât*) Safiyüddin Urmevî'nin, müzikte birbirleriyle müzikal uyum, âhenk içerisinde bulunan seslere verdiği ad, konsonans sesler.

nağus: (<Ar. *nâkîs*) Ortaçağ'da Azerbaycan'da icra edilen vurmali çalgı. Bu çalgının yapısal özellikleri ve sahip olduğu teknik imkânlar hakkında elimizde herhangi bir bilgi yoktur.

nağusi: (<Ar.) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

nağara: (<Ar. *naqqare*) Her iki tarafına deri gerilmiş, silindir biçimindeki vurmali çalgı.

nahib: (<Ar. *nâhib*) XIX. yüzyılın sonlarında Güney Azerbaycan'da kurulmaya başlanan müzik meclislerinde, Mâhûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

naléyi-zenbur: (<Fars. *nâle-i zenbûr*) Mir Muhsin Nevvâb ve hanende Hacı Hüsû'nün verdiği bilgilere göre Azerbaycan'da, Şuşa müzik meclisinde icra edilen muğamlardan biri. Nâle-i Zenbûr, ayrıca Bakû müzik meclisinde de seslendirilmiş, Şûr destgâhı içerisinde icra edilmiştir.

nar: (<Ar. *nâr*) Mir Muhsin Nevvâb'ın Vuzûhu'l-Erkam adlı risalesinde vermiş olduğu cetvelde adı geçen gûşelerden biri.

nayé bol-bolan: (<Fars.+Fars. *bulbulân*) Ortaçağ'da Azerbaycan'da kullanılan nefesli çalgılardan biri. Bu çalgının anlamı “bûlbüllerin neyi”dir.

nayê müzaif: (<Fars.+Ar. *muẓā‘af*) Azerbaycan coğrafyasında Ortaçağ’da kullanılan nefesli çalgılardan biri. Bu çalgının, neyin bir türü olup olmadığı ve yapısal özellikleri hakkında herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

nayi hik-tulum: (<Fars.+?+Tür.) Ortaçağ’da Azerbaycan’da kullanılan bu nefesli çalgının yapısal özellikleri ve teknik imkânları hakkında bilgimiz yoktur. Bu çalgının adına dikkat edildiğinde, ney ve tulum gibi iki müstakil nefesli çalgının adını bir arada olduğunu görürüz.

nayi sêfid: (<Fars.+Fars. *sepîd~sefîd*) Farsça’da “Beyaz Ney” anlamına gelen Nây-ı Sefîd hakkında bilgiler veren Abdülkadir Merâgî, bu çalgının ön kısmında sekiz, arka kısmında ise bir delik olduğunu söylemiştir. Merâgî nây-ı sefîdin arka deliğine şuca dendiğini ve bu deliğin başparmakla kapatıldığını belirtmiştir. Usta ve bilgili icracılar, delikleri çıkartılacak sese göre tam veya yarım açarak tüm dizileri gereği gibi icra ederler. Üflemenin şiddetine göre iki oktav ses elde edilir. Uzunluğu genelde 7,5 yumruk boyunda olup daha da uzatılabilmektedir.

nazik: (<Fars. *nāzûk*) Mir Muhsin Nevvâb’ın Vuzûhu’l-Erkam’ında verdiği cetvelde adını zikrettiği gûşelerden biri.

nazikêyi-erağ: (<Fars. *nāzike-i ‘ırak* (?) XVIII. yüzyılda icra edilen makamlardan biri. Nevâ destgâhı içerisinde yer almıştır.

nazin: (<Fars. *nāzîn*) Güney Azerbaycan’da kurulan müzik meclislerinde Şûr ve Mâhûr destgâhları içerisinde seslendirilen muğam.

nazi-novruz: (Fars. *nāz-i nevrûz*) 1.A.Recebov’un verdiği bilgiye göre, Nevruz bayramı şenliklerinde sıra hâlinde en çok icra edilen muğamlardan biri. 2.S.Nefîsî’nin “Sâsânî medeniyeti Tarihi” adlı eserinde, Sâsânîler döneminde icra edildiği belirtilen âhenglerden biri.

nebeti: (<Ar.-Fars. *nevbet*) Rafîğ İmrani’nin, S.Nefîsî’nin Babek hakkında yazmış olduğu Azerbaycan Kahramanı Babek Hürremdin adlı eserine dayanarak verdiği bilgiye göre İslam dininin İran’da yayılmaya başladığı yıllarda, bölgedeki bazı köylü kadınların su getirmek için çeşme başına giderken okudukları mahnının sahip olduğu ezgisel yapı, âheng.

necdi-horasani: (<Fars. *necd-i hurasânî*) XVIII. yüzyılda icra edilen makamlardan biri. Necd-i Horasânî, Evc destgâhı içerisinde icra edilmiştir.

nefesli aletler: (<Ar. *nefes*+Ar. *âlet*) Üflemek suretiyle çalınan müzik aletleri.

nefir: (<Ar. *nefir* “topluluk”tan Fars. *nefir* “toplanma borusu”) Üzerinde parmak basacak perde delikleri bulunmayan, pirinç, fildişi ve boynuzdan uzun bir boru şeklindeki nefir, savaşlarda uyarı, işaret ve hücum borusu olarak çalınırdı, aynı zamanda mehter takımında kullanılan bir çalgıydı.

neğmeyi-hindi: (<Fars. *nağme-i hindi*) Efrasiyab Bedelbeyli ile T.Cenizâde'nin verdiği bilgilere göre, Kuzey Azerbaycan'ın Şamahı kentinde kurulan müzik meclisinde Rast destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

neğmeyi-terz: (<Fars. *nağme-i tarz*) Güney Azerbaycan müzik meclislerinde Rast destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

nehavend: (<Fars. *nihâvend*) Türk müziğinin en eski makamlarından biri. Bu makamın adının geçtiği, bilinen ilk kaynak Sâsânîler dönemi hakkında yazılmış olan, S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı kitabıdır. Bu esere dayanarak, Nihâvend'in Sâsânîler döneminden beri bilindiği ve icra edildiğini söyleyebiliriz. Nihâvend, Nihâvend-i Kebîr'den ayırt edilmesi için Nihâvend-i Rûmî olarak da adlandırılmıştır. Nihâvend makamının sahip olduğu ana dizi, Batı müziğindeki sol minör dizisinin aynıdır.

nehavendi-kebir: (<Fars. *nihâvend-i kebîr*) Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. Karar perdesi Rast olan Nihâvend-i Kebîr makamı, inici-çıkıcı bir seyir gösterir. Nevâ perdesi üzerindeki Bûselik makamı dizisine Rast perdesindeki Bûselik dizisinin eklenmesiyle oluşmuştur. Güçlüsü Nevâ perdesidir. İki türlü seyir gösterir: a) Nevâ perdesindeki Bûselik dizisinden başlayıp bu dizide gezindikten sonra Rast perdesindeki Bûselik yani Nihâvend dizisine geçilip karar verilir. b) Rast perdesindeki Bûselik dizisinden yani Nihâvend makamından başlayıp Nevâ perdesindeki Bûselik dizisine geçilir. Daha sonra yine Rast perdesindeki Bûselik, yani Nihâvend dizisine dönülüp Rast perdesinde tam karar yapılır.

nehavendinek: (<Fars. *nihâvend-i nâk* (?) XVIII. yüzyılda icra edilen makamlardan biri. Nevâ destgâhının içerisinde yer alıp icra edilirdi.

nehavendi-rumi: bkz. nehavend.

nehavendi-seğirek: (<Fars. *nihâvend-i sağîrek*) XVIII. yüzyılda Azerbaycan'da icra edilen muğamlardan biri. Rast destgâhının içerisinde icra edilirdi.

nehçirgan: (<?) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

nehoft~nühüft: (<Fars. *nuhuft*) Osmanlı-Türk müziğinde yegâh makamına aşîrân perdesine nakledilmiş bir uşşâk dörtlüsü eklenmesiyle meydana getirilen bir birleşik makam. Bu makamın geçmişinin Sâsânîler dönemine kadar uzandığını Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiiriyle S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserlerden öğrenmekteyiz.

nesim: (<Ar. *nesîm*) Safiyüddin Urmevî'nin nazari sisteminde 24 şûbeden biri.

nesir-ḥani: (<Fars. *nesr-hân* (?) Güney Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde Mâhûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

neşibu-feraz: (<?) Mansurovlar'ın Bakü müzik meclislerinde Şûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

neşverat: (<?) 1799 yılında Azerbaycan Türkçesiyle yazılmış olan fakat müellifi bilinmeyen bir esere göre Ortaçağ'da kullanılan makamlardan biri.

neva: (<Fars. *nevâ*) 1.Nağme, âhenk, ses. 2.Osmanlı-Türk müziğinde Uşşâk dörtlüsüne Rast beşlisinin ilave edilmesiyle oluşan basit makam. Nevâ, Azerbaycan klasik müziğinin 12 esas muğamından biridir. 3.Türk müziğinde, Yegâh perdesinin bir oktav yukarısında yer alan, Çârgâh ve Hüseyinî perdelerine bir tanînî mesafede bulunan perde.

neva-buselik: (<Fars. *nevâ*+Ar. *bûselîk*) Türk müziğinde Nevâ ve Bûselik makamlarının birleşmesiyle meydana gelen birleşik makam. Nevâ Bûselik, önce Nevâ makamına uygun seyri icra ettikten sonra Nevâ perdesi üzerinde kısa bir duruş yapar. Nevâ perdesindeki bu kalıştan sonra Bûselik makamına geçer ve Bûselik çeşnisi ile, yeden Zîrgûle perdesini de kullanarak Dügâh perdesinde tam karar verir.

neva-kürdi: (<Fars. *nevâ*+Fars. *kurdî*) Türk müziğinde Nevâ ve Kürdî makamlarının birleşmesiyle oluşan birleşik makam. Öncelikle Nevâ makamının seyrini icra eden Nevâ-Kürdî makamı, daha sonra Hüseyinî veya Hisâr perdelerini kullanarak Kürdî makamına geçer. Bazı durumlarda Çârgâh perdesi üzerinde asma kalışlar yapan makam, daha sonra Kürdî perdesini seslendirerek Kürdî makamına geçer ve bu makamda, Dügâh perdesinde karar verir.

nevaser: (<Fars. *nev*+Ar. *eşer*) Türk müziğinde, Rast perdesinde karar veren, inici-çıkıcı seyir gösteren birleşik makam. Neveser, Nikrîz beşlisine Nevâ üzerindeki Hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmuştur. Seyre genelde güçlü perdesi olan Nevâ perdesinden, bazen de durak perdesi olan Rast perdesi civarından başlar. Daha sonra diziyi meydana getiren çeşnilerde karışık olarak gezinir ve Nevâ perdesinde yarım karar yapar. Gerekli perdelerde asma kalışlarda bulunduktan sonra, Nikrîz beşlisi ile Rast perdesinde yedenli kararını verir.

nevayê eşiran: (<Fars. *nevâ-yî 'aşîrân*) 1799 yılında Azerbaycan Türkçesinde yazılmış, müellifi bilinmeyen bir esere göre Ortaçağ'da icra edilen makamlardan biri.

nây ber serê behar: (<Fars. *ney ber ser-i kisrâ*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

nây ber serê kesra: (<Fars. *ney ber ser-i kisrâ*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

nây ber serê şişem: (<Fars. *ney ber ser-i şişem*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

n y  aver: (<Fars. *n y*+Fars.?) Ortaçağ'da Azerbaycan'da kullanılan nefesli çalgılardan biri.

n y enban: (<Fars. *n y*+Fars. *enb n*) Ortaçağ'da Azerbaycan'da icra edilen nefesli çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri ve teknik imk nları hakkında herhangi bir bilgi sahibi olmamakla birlikte, Farsça'da Enb n kelimesinin “me in, deri” anlamlarına geldiğini göz önünde bulundurarak bu ney çeşidinin ana maddesinin deri olabileceğini söyleyebiliriz. Gerçekte kamı  anlamına gelen ney ise, burada kamı  anlamından çıkmış ve nefesli çalgı anlamını kazanmış olabilir.

n y tenbur: (<Fars. *n y*+Fars. *tenb r*) Ortaçağ'da Azerbaycan'da kullanıldığını   rendi imiz bu  algı, Rafi  İmrani'nin vermiş olduğu listede nefesli bir çalgı olarak verilmiştir. Hem ney hem de tanbur adının bir arada bulunuşu dikkatimizi  ekmettedir ve bu çalgının yapısal özelliklerinin ve teknik imk nlarının nasıl olduğu hakkında herhangi bir bilgimiz yoktur.

n y: (<Fars. *n y*>*ney*) 1.Kamı . 2.Türk müziğinde, özellikle Mevlev  müziğinde çok yer tutmuş olan, dokuz bo umlu kamı tan yapılan, ön tarafında altı, arka tarafında bir deliği bulunan nefesli  algı. Neyin farklı boylarda farklı akortlarda türleri vardır. Mans r, Kız, D v d,   h, S p rde, Bol henk, bunlardan birkaçıdır.

n yriz: (<Fars. *n kr z*) 1.Türk müziğinde, Hic z dörtlüsünün pest tarafına bir tan n  ilavesiyle oluşturulan beşli, pentakord. Bu beşli, Avrupa müziğinde biarmonik minör adı verilen dizinin ilk be  perdesinin bir araya gelmesi şekliyle oluşur. 2.Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. N kr z, Abdülkadir Mer   'nin nazari sistemine göre 24   beden biri olup iki çeşittir: Birinci türünde be  ses vardır. Diğer türü ise N kr z-i Keb r adını alır ve bir oktav geni li indedir. N kr z makamı, yerinde N kr z be lisine 5. derece Nev  perdesi üzerinde bir Rast dörtlüsünün ve yine aynı perdede bir B selik dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmuştur. Karar perdesi Rast olup, inici-çıkıcı seyir gösterir. Seyre Nev  perdesi civarından veya bazen de N kr z be lisinin seslerinden ba lar. Farklı  e nilerde gezindikten sonra Nev  perdesinde yarım kalı  yapar. Daha sonra Rast perdesinde N kr z ve bazen de Rast  e nisiyle yedenli tam karar verir. N kr z, XIX. yüzyılın sonuyla XX. yüzyılın ba ında Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde de icra edilmiştir.

n yrizen: (<Fars. *n kr z n* (?)) Abdülkadir Mer   'nin eserlerine göre Ortaçağ'da icra edilen makamlardan biri.

n yrizi kebir: (<Fars. *n kr z-i keb r*) Abdülkadir Mer   'nin nazariyesine göre bir oktav geni li inde olan, yani bir dizi oluşturan, Ortaçağ'da icra edilen makamlardan biri.

nigarendi: (<Fars. *nigārendī*) Azerbaycan Türkçesiyle yazılmış olan, 1799 yılın ait ve müellifi bilinmeyen bir risaleye göre Ortaçağ'da kullanılan makamlardan biri.

nīm rast: (<Fars. *nīm+rāst*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

nīm seğil: (<Fars. *nīm-sağil*) Türk müziğinde 24 zamanlı büyük usûl. Sofyan, iki Yürük Semâî ve yine iki Sofyan'ın birleşmesiyle meydana gelmiştir. Porteye diyez ve bemol işaretlerinden sonra 24/4 şeklinde yazılır. 24/2'lik mertebesi ise daha az kullanılmıştır. Bu usûl ile peşrev, beste ve kârlar bestelenmiştir.

nimdur: (<Fars. *nīm+Ar. devr*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılmaya başlanan usûl. 18 zamanlı olan Nîm Devir usûlü daha ziyade peşrev ve bestelerde kullanılmıştır. Terkibinde 1 Yürük Semâî ile 3 Sofyan bulunduran usûl, porteye diyez ve bemollerden sonra 18/4 şeklinde yazılır.

nimruz: (<Fars. *nīm-rûz*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

nişabur: (<Fars. *nişâbûr~nişâbûr*) 1.Türk müziğinde, Bûselik perdesi üzerine kurulan; pestten tize doğru Bûselik, Nîm Hicâz, Nevâ, Hüseyinî ve Acem perdelerinin sıralanmasıyla oluşan beşli, pentakord. Eğer bu beşliden Acem perdesi çıkarılacak olursa, oluşacak dörtlü Nişâbûr dörtlüsü olur. 2.Türk müziğinde Bûselik perdesinde karar eden birleşik makam. Yerinde Nişâbûr dörtlüsüne, makamın 4.derecesi olan Hüseyinî perdesinde bir Kürdî dörtlüsünün, 5.derece olan Acem perdesinde bir Çârgâh dörtlüsünün ve 3.derece Nevâ perdesinde bir Bûselik dizisinin eklenmesiyle oluşmuştur. Güçlüsü Nevâ perdesidir. Çıkıcı seyir gösteren makam, seyre durak veya güçlü civarından başlar. Daha sonra makamı meydana getiren çeşnilerle asma kalışlar yapar ve Nevâ'da Bûselik çeşnili yarım karar verir. Diğer bazı perdelerde asma kararlar yapıldıktan sonra makam, Bûselik perdesinde tam kararını verir.

nişaburek: (<Fars. *nişâbürek*) Türk müziğinde Dügâh'ta Rast beşlisine Hüseyinî perdesinde bir Bûselik dörtlüsünün ve yine Hüseyinî perdesinde bir Rast dörtlüsünün ve yerinde Bûselik perdesinde Nişâbûr dörtlüsünün birbirine eklenmesiyle elde edilen birleşik makam. Karar perdesi Dügâh olup inici seyir gösterir. Seyre Hüseyinî perdesi civarından başlar ve Hüseyinî perdesinde yarım karar verir. Yine karışık gezinirken Nîm Hicâz perdesi de belli edilir. Bu arada Bûselik perdesinde Nişâbûr dörtlüsüyle asma karar yaptıktan sonra Dügâh perdesinde yedenli tam kararını verir.

nobahar: (<Fars. *nev-bahâr*) Safiyüddin Urmevî'nin nazariyesine göre var olan 24 şûbeden biri.

not: (<İtal. *nota*) Müzikte sesleri gösteren işaretlere verilen ad ve bu işaretlerden meydana gelen müzik yazısı.

novbahari: (<Fars. *nev-behārī*) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

novruz hordek: (<Fars. *nevrûz-hordek?*) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

novruzat: (<Ar. *nevrûzât*) Abdülkadir Merâgî'nin eserlerine göre Ortaçağ'da icra edilen makmalardan biri.

novruzé kây husrevi: (<Fars. *nevrûz-i key-husrevî*) Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde bahsettiği, Sâsânîler döneminde bilinen ve icra edilen 30 lahinden biri.

novruzé kâygubad: (Fars. *nevrûz-i keygubad*) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

novruzi hicazi: (<Fars. *nevrûz-i hicâz*) Abdülkadir Merâgî'nin yazmış olduğu eserlere göre Ortaçağ'da kullanılan makamlardan biri.

novruzi: (<Far. *nev-rûzî*) Nevruz olarak da bilinen bu makam, Türk müziğinin en eski birleşik makamlarındandır. Safiyüddin Urmevî'nin Kitâbü'l-Edvâr'ına dâhil ettiği Remel usûlündeki Arapça güfteli beste bu makamdadır ve bu beste, ebced notası adıyla bilinen en eski Türk müzik yazı sistemine göre yazılmış ilk ve elimize ulaşan tek eserdir. Sâsânîler döneminde, VI. yüzyılın son ile VII. yüzyılın başlarında mevcut olan 8 ana muğamdan biri.

novruzi-bozorg: (<Fars. *nevrûz-i buzurg*) Türk müziğinin en az altı yüzyıllık bir makamı olup günümüze ulaşmış herhangi bir örneği yoktur. Nevruz şenliklerinde sıklıkla icra edilen nağmelerden biridir. Nizâmî-i Gencevî'nin "Hüsrev ve Şîrîn" adlı şiirinde adını verdiği 30 lahinden biri.

novruzi-ecem: (Fars. *nevrûz-i 'acem*) Türk müziğinin en az altı yüzyıllık bir birleşik makamı olup örneği kalmamıştır.

novruzi-ereb: (<Fars. *nevrûz-i 'arab*) Yaklaşık 3-4 yüzyıl öncesine kadar kullanılmış bir makam olup günümüzde örneği kalmamıştır.

novruzi-esl: (<Fars. *nevrûz-i aşl*) Kitabın yazarının düşüncesine göre bu muğam, Sâsânîler döneminden beri var olan Nevruz muğamının daha sonraki yüzyıllarda ürettiği bir türüdür. Bunun gibi diğer muğamlar; Nevruz-ı Arab, Nevruz-i Acem gibi muğamlardır. Bizim düşüncemize göre de; Arab, Acem, Asl gibi Arap diline özgü ifadelerin, Sâsânîler döneminden sonrasına ait olması kuvvetle muhtemeldir.

novruzi-hara: (<Fars. *nevrûz-i hārā*) Türk müziğinin en az 3-4 yüzyıllık bir makamı olup günümüze ulaşabilmiş bir örneği yoktur.

novruzi-kuçek: (<Fars. *nevrûz-i kūček*) Türk müziğinin en az altı yüzyıllık bir birleşik makamı olup günümüzde örneği kalmamıştır.

novruz-revende: (<Fars. *nevrûz-revende*) Efrasiyab Bedelbeyli ve T.Cenizâde'nin vermiş olduğu cetvele göre Mansurovlar'ın kurmuş olduğu Bakü müzik meclislerinde, Rast destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

novruz-seba: (<Fars. *nevrûz-i şabâ*) Bakü müzik meclisinde Mâhûr-Hindî, Güney Azerbaycan müzik meclislerinde ise Rast destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

növbet-i müretteb: (Ar-Fars. *nevbet*+Ar. *muretteb*) Abdülkadir Merâgî'nin yaşadığı dönemde var olan ve Merâgî'nin, Celâyir Devleti sultanı Hüseyin'in huzurunda Ramazan ayının 30 gününün akşamında icra olunmak üzere bestelediği müzik formu. Nevbet-i Müretteb, o dönemin müzik formları içerisinde en uzun ve bestelenmesi en zor olanıdır. Nevbet-i Müretteb; Kavl, Gazel, Terâne ve Fûrûd adı verilen dört bölümden meydana gelmiştir.

nuşilebin: (<Fars. *nûş-i lebîn*) A.Recebov'un verdiği bilgilere göre, Buhara ve Soğd halkının Nevruz bayramı için icra ettiği özel mahnılardan biri. Recebov, bu kelimenin Türkçe karşılığını "Şirin dudak" olarak vermiştir.

nuşin bade: (<Fars. *nûşîn*+Fars. *bâde*) Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde adını vermiş olduğu, Sâsânîler döneminde bilinen ve icra edilen 30 lahinden biri.

nüzhe: (<Ar. *nuzhe*) Safiyüddin Urmevî'nin icat ettiği, yapı bakımından kanuna benzeyen telli çalgı. Bu çalgının dört köşe bir tahtaya üçer üçer yerleştirilmiş ve iki eşişe çekilmiş 81 teli mevcuttu. Azerbaycan'da Ortaçağ'da kullanıldığını bildiğimiz nüzhe, XV. yüzyıldan sonra kullanılmamıştır. Nüzhenin sahip olduğu en tiz perde tiz cârgâhtır.

oñşama: (<Tür.) Ölen bir kimsenin ardından söylenen, hüznü sözler içeren ezgiler, mersiye, ağıt.

oktava: (Rus.<Fra. *octave*<Lat.) 1.Müzikte, diatonik ses dizisinin birinci ve sekizinci dereceleri arasındaki mesafe. 2.Birinin frekansı diğerinin iki katı veya yarısı olan iki titreşim ya da ses arasındaki yükseklik.

omi ber serê behar: (<Fars.?) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

orkêstr: (<İtal. *orchestra*<Yun.) 1.Bir müzik eserini aynı sahnede farklı çalgılarla icra eden çalgıcılar topluluğuna verilen ad. 2.Tiyatrolarda, sahne önünde çalgılar ve çalgıcılar için ayrılmış olan yer.

osmani: (<Ar. [Kişi adı olan Osman'dan]) Mir Muhsin Nevvâb ve hanende Hacı Hüsû'nün verdiği bilgilere göre Şuşa müzik meclisinde icra edilen muğamlardan biri. Osmânî, Rehâvî ve Çârgâh destgâhları içerisinde kullanılmıştır.

ouc: (<Fars. *evc*) 1.Türk müziğinde, Ortaçağ ve Yeniçağ müzik kitaplarına göre ana dizi olarak kabul edilen Rast dizisinin 7. derecesi olan, Acem ve Gerdâniye perdeleri arasında yer alan ve aynı adlı makama adını veren karakteristik perde. 2.Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. Evc ya da Eviç, Abdülkadir Merâgî'nin nazari sistemine göre 24 şûbeden biridir ve bir oktav genişliğindedir. Evc/Eviç makamı, yerinde Uşşâk makamı dizisine Irâk perdesindeki Segâh dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Makam, inici bir seyir gösterir ve Evc perdesi civarından seyre başlar. Bu perdenin de bulunduğu tiz bölgede gezinildikten sonra Evc perdesinde Segâh'lı yarım kalış yapar. Daha sonra Hüseyinî, Nevâ, Çârgâh, Segâh, Dügâh ve Rast perdelerini kullanarak Irâk perdesinde tam karar verir.

ouc-ara: (<Fars. *evc-âra*) Türk müziğinde, karar perdesi Irâk olan, inici seyir gösteren ve dizisi Zîrgûleli Hicâz makamı dizisinin Irâk perdesindeki şeddi olan makam. Evcârâ, Şed makam olarak kabul edilmesine karşın, Evc perdesi üzerinde, Segâh, Müsteâr ve Ferâhnâk çeşnilerini gösterdiği için birleşik bir makam olarak da kabul görmektedir. Evc-ârâ'nın, "Evc perdesini süsleyen" anlamına sahip olduğunu da düşünecek olursak, makamın birleşik makam olduğu düşüncesi akla daha yakındır. Evcârâ makamı, seyre Evc perdesi civarından başlar, Evc üzerinde Segâh veya Müsteâr çeşnilerini gösterir, daha sonra ise Irâk perdesi üzerindeki Zîrgûleli Hicâz dizisine döner ve Irâk perdesinde makam, tam kararını verir.

ouc-buselik: (<Fars. *evc*+Ar. *bûselîk*) Türk müziğinde, Evc ve Bûselik makamlarının birleşmesiyle oluşmuş birleşik makam. Bu makamın seyri şu şekildedir: Önce Evc makamının seyrini icra edip Irâk ve Çârgâh perdesi üzerinde asma kalışlar yapar. Daha sonra Bûselik makamına geçer, bu makamın seyrini de kısaca gösterdikten sonra, Bûselik perdesinin yedeni olan Zîrgûle perdesini kullanarak Dügâh'ta Bûselik çeşnili kararını verir.

ouc-erağ: (<Fars. *evc*+Ar. *îrağ*) XVIII. yüzyılda icra edilen makamlardan biri. Evc-Irâk makamı Evc destgâhı içerisinde icra edilmiştir.

ouc-ğorasan: (<Fars. *evc*+Fars. *ğurasân*) XVIII. yüzyılda icra edilen makamlardan biri. Evc destgâhının içerisinde icra edilmiştir.

ovşarı: bkz. əfşari.

ozan: (<Tür.) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da kullanılan telli çalgılardan biri. Abdülkadir Merâgî'nin vermiş olduğu bilgilere göre ozanın teknesi diğer tüm sazlardan uzundur. Göğsünün altıda dördüne deri geçirilir, üç tel takılır, ağaç bir mızrapla çalınır. Türkçe şarkılara ozan çalınarak eşlik edilir.

övset: (<Ar. *evsaʔ*) Türk müziğinde 26 zamanlı ve 13 vuruşlu büyük usûl. Donanımdan sonra 26/4 veya 26/8 şeklinde yazılır. Evsât, özellikle ilahilerde en çok kullanılan usûllerden biridir. Ayrıca, peşrev, beste ve şarkılarda da kullanılmıştır.

palizban: (<?) Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde adı geçen 30 lahinden biri.

pandur: (<Yun. *pandora*) Ortaçağ'da Azerbaycan'da kullanıldığını öğrendiğimiz pandur hakkında şunları söyleyebiliriz: 7 ya da 8 madeni tele sahip olan bu çalgı, büyük bir mandolin biçimindedir. Özellikle İtalya'nın Napoli şehrinde kullanılan pandora, Ortaçağ'da Araplar aracılığıyla Avrupa'ya geçmiştir.

parnaban: (<?) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı kitabında adını verdiği, Sâsânîler dönemine ait muğamlardan biri.

payzen-kürdi: (<Fars. *pāyzen-i kurdî*) XVIII. yüzyılda Azerbaycan'da icra edilen muğamlardan biri. Bu muğam Dügâh destgâhı içerisinde icra edilirdi.

penc zerb: (<Fars. *penc*+Ar. *zarb*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan usûllerden biri. 5 vuruştan ibarettir. 2 vuruşu ağır, 3 vuruşu hafiftir.

pençgâh: (Fars. *penç-gâh*) Türk müziğinde rast ve beyâtî dizilerinden meydana gelen birleşik makam. Pençgâh makamı, Rast ve Beyâtî dizileri ile pençgâh beşlisinden ibarettir. İnici-çıkıcı karaktere sahip olan Pençgâh makamının karar perdesi Rast'tır. Pençgâh, Azerbaycan müzik kültüründe Rast destgâhının içerisindeki şûbelerden biridir.

pençgahi zaid: (<Fars. *pençgâh-i zâid*) Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. Pençgâh-ı Zâid hakkında ilk bilgileri Abdülkadir Merâgî vermiştir. Merâgî'ye göre, Pençgâh-ı Zâid iki türlü olan Pençgâh dizisinin ikinci çeşididir ve 24 şûbeden biridir. Pençgâh dizisi 5 sestem oluşurken Pençgâh-ı Zâid 6 sesli bir dizi meydana getirir. Pençgâh-ı Zâid makamının Pençgâh makamından farkı, Pençgâh beşlisinin daha sık kullanılmasıdır. Makam, incici-çıkıcı bir seyre sahip olup karar perdesi Rast'tır.

penctar: (<Fars. *penç-târ*) Azerbaycan'da Ortaçağ'da kullanılan telli çalgılardan biri. Bu çalgının beş teli olması dışında yapısının ve teknik imkânlarının ne olduğu, ayrıca ne ile ve nasıl çalındığı hakkında bilgimiz yoktur.

pendirê: (<Fars. *pendîr* (?)) Ağalarbey Eliverdibeyov ile Mir Muhsin Nevvâb'ın verdiği bilgilere göre XIX. yüzyılın sonuyla XX. yüzyılın başında kurulan müzik meclislerinden Şuşa müzik meclisinde icra edilen muğamlardan biri.

pentağord: (<Yun. *penta*+*korde*) Diatonik ses dizisinde, aralarında çeşitli müzikal aralıklar (ton, yarım ton) bulunan beş komşu derecenin sıralanmış hâline pentakord denir.

pëntatonika: (<Yun. *penta*+Fra. *tonique*) Beş sesli, beş dereceli ses dizisi. Birbirleri arasında tam beşli aralıklarla dizilebilen 5 sesin meydana getirdiği sistemdir. Burada ton kelimesi aralık değil derece anlamındadır. Pentatonik diziler özellikle Orta Asya, Üst Asya ve Batı Sibirya Türklerinin müzik eserlerinin temelini oluşturur. Kazak, Kırgız, Tuva, Hakas, Kazan ve Başkurt Türkleri bu dizi sistemine dayanan ezgilere sahiptir. Ayrıca Kuzey Avrupa, Güney Amerika, Afrika ve özellikle Çin ve Japonya gibi Uzakdoğu ülkelerinin müzikal yapısının temelini oluşturur.

perde: (<Fars.) 1.Bazı telli çalgıların (tar, bağlama v.s.) sapındaki bölmelerden her biri. Bu perdelerin üzerindeki tellere parmakla ya da mızrapla dokunularak ezgiler, melodiler elde edilir. 2.Sesin pestlik-tizlik derecesi. 3.Bir makamı oluşturan ses dizisindeki her bir unsur, ses, perde.

perdeyê hurrem: (<Fars. *perde-i hurrem*) Sâsânîler döneminde icra edilen, S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı kitabında adını zikrettiği muğamlardan biri.

perdeyê zenbur: (<Fars. *perde+zenbūr*) S.Nefisî'nin yazdığı Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adı geçen, Sâsânî dönemine ait muğamlardan bir.

pervane: (<Fars. *pervāne*) Güney azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde, rast destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

pêykê gord: (<Fars. *peyk+?*) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânî dönemine ait muğamlardan biri.

pille: (<Fars.) bkz. Perde.

pipa: (<Çin. *pi-pa*) Günümüzde Çin müziğinde önemli bir çalgı olma özelliğine sahip olan Pi-pa, Türkler tarafından da kullanılmıştır. Hattâ bu çalgının Hun Türkleri yoluyla Çin'e gittiği de söylenmektedir. Bazı kaynaklarda ise Çin kökenli bir çalgı olarak geçmektedir. Abdülkadir Merâgî ise bu çalgının Hitay Türkleri tarafından kullanılan bir saz olduğunu belirtmiştir. Yine Merâgî'nin verdiği bilgilere göre pi-panın teknesinin derinliği diğer çalgıların derinliğinden daha azdır. Göğüs tahtası çok ince ağaçtan yapılır, perdeleri yüksektir, dört tel takılır.

piş deramed: (Fars. *pîş-derāmed*) Mansurov ailesinin kurduğu Bakü müzik meclislerinde Rast destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

rah: (<Fars. *rāh*) Rafig İmrani'nin verdiği bilgilere göre Hüsrev Pervîz'in sarayında icra edilen havalardan biri. Râh, Hüsrevânî denilen ve Hüsrev Pervîz için bestelenmiş olan eserden sonra çalınan ağır karakterli bir ezgidir. Râhlar ağırbaşlı erkeklerin ve yaşlı kimselerin ruhuna yakındır.

rahê gol: (<Fars. *rāh-i gul*) Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde adı geçen bu lahin, Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserde de kendisine yer bulmuştur. Sâsânîler dönemine aittir.

rahè mavera-un nehriyè rehavi: (<Fars. *rāh*+Ar. *māverāū'n-nehr*+Fars. *rehāvī*) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

rahè ruh: (<Fars. *rāh-i rūh*) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

rahet ül ervahi-nelidi: (<Fars. *rāhetu'l-ervāh-i nelīdī*) XVIII. yüzyılda icra edilen makamlardan biri. Evc destgâhı içerisinde icra edilmiştir.

rak: (<? *rāk*) Meşedî Melik Mansurov'un Bakü'de kurduğu müzik meclislerinde Rast ve Mâhûr-Hindî; Güney Azerbaycan müzik meclislerinde ise Rast ve Mâhûr destgâhları içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

rak-abdulla: (<Fars. *rāk-i 'abdullah*) Mansurov ailesinin Bakü'de kurmuş olduğu müzik meclislerinde Rast; Güney Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde ise Rast ve Mâhûr destgâhları içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

rak-hindi: (<Fars. *rāk-i hindī*) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Râk-ı Hindî'nin adına ilk olarak Mir Muhsin Nevvâb'ın Vuzûhu'l-Erkam'ında rast gelmekteyiz. Mir Muhsin Nevvâb'ın kurucusu olduğu Şuşa müzik meclisinde ve diğer meclislerde icra edilen Râk-ı Hindî; Güney Azerbaycan'da Mâhûr ve Rast destgâhları içerisinde, Bakü'de kurulan müzik meclisinde ise Mâhûr-Hindî ve Şûr destgâhları içerisinde seslendirilmiştir.

rak-horasan: (<Fars. *rāk-i hurasân*) Efrasiyab Bedelbeyli ile T.Cenizâde'nin verdiği bilgilere göre, Şamahı'da kurulan müzik meclisinde Rast destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

rak-keşmir: (<Fars. *rāk-i keşmīr*) Güney Azerbaycan müzik meclislerinde Mâhûr ve Rast destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

ramêşê-har: (<Fars. *ārāmīş-i hār* (?) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

rast: (<Fars. *rāst*) 1.Osmanlı-Türk müziğinde rast beşlisi ve rast dörtlüsünün birleşmesinden meydana gelen, rast (sol) perdesinde karar kılan en eski ve basit makamlardan biri. 2.Osmanlı-Türk müziğinde orta sekizlideki ırak ve dügâh perdeleri arasında yer alan, portede ikinci çizgide gösterilen “sol” sesinin adı, rast perdesi. Rast, Azerbaycan-Türk müzik geleneğinde klasik 12 muğamdan biridir. 3.Türk müziğinde Rast, Dügâh, Segâh, Çârgâh, Nevâ perdelerinin sıralanmasıyla oluşturulan tam dörtlü ve bu dörtlünün bir tanînî yukarısına ilave edilen Hüseyinî perdesiyle birlikte oluşan tam beşli.

rasta-ayağ: (Fars.+Tür.) T.Cenizâde ve Efrasiyab bedelbeyli'nin vermiş oldukları cetvele göre Bakü müzik meclislerinde Rast destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

rasté hezac: (<Fars. *râst-i hezec*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan makamlardan biri.

rast-hindi: (<Fars. *râst+hindî*) Bakü Müzik Meclislerinde icra edilen, Mâhûr-Hindî destgâhının içerisinde yer alan şûbelerden biri.

ravil: (<?) Ağalarbey Eliverdibeyov ile Mir Muhsin Nevvâb'ın verdiği bilgilere göre XIX. yüzyılın sonuyla XX. yüzyılın başlarında Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinden Şuşa müzik meclisinde icra edilen muğamlardan biri.

raz: (<Fars. *râz*) Mir Muhsin Nevvâb'ın Vuzûhu'l-Erkam adlı risalesinde vermiş olduğu cetvelde adı zikredilen gûşelerden biri.

rêçitativ: (<İtal. *recitativo*) Bir müzik formu olmakla birlikte, konuşmaya yakın bir serbestlikte icra edilen vokal müziktir.

reğğas: (<Ar. *rağğâş*) Rakseden, dans eden erkek, köçek.

reğğase: (<Ar. *rağğâşe*) Raksetmeyi meslek edinmiş kadın, çengi.

reğs: (<Ar. *rağs*) 1.Müziğin temposuna uygun olarak ritmik beden hareketlerinden ibaret olan güzel sanatlardan biri. 2.Vücut hareketlerinin ritm, üslup ve hızına uygun olarak yazılan müzik eseri. 3.Katılımcıların vücutlarını hareket ettirerek icra ettikleri, içinde bulundukları şölen, eğlence.

rehavi~rehab: (<Fars. *rehāvî*) Türk müziğinin birleşik makamlarından olup en eski terkiplerdendir. Makam, Beyâtî ve Rast dizilerinin birleşmesinden meydana gelmiştir. Dizisi inici-çıkıcı olarak seyredir. Rast çeşnişiyle Rast perdesinde karar eder.

rehber: (<Fars. *reh-ber*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da mevcut olan makamlardan biri.

rehşende: (<Fars. *rahşende*) Meşedî Melik Mansurov'un kurmuş olduğu Bakü müzik meclislerinde Rast destgâhı içerisinde seslendirilmiş olan muğamlardan biri.

remel: (<Ar. *remel*) Türk müziğinde kullanılmış bir usûl olan Remel, aynı zamanda dîvan edebiyatında bir vezindir. Kalıpları ise şunlardır: a)fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün b)fâilâtün fâilâtün fâilün c)fâilâtün (feilâtün) feilâtün feilâtün feilün (fa'lün) d)fâilâtün (feilâtün) feilün (fa'lün). Remel usûlünün Türk müzik geleneğinde mevcut olan eski kullanımı, Safiyüddin Urmevî'nin Kitâbü'l-Edvâr adlı eserine dâhil ettiği Nevruz makamındaki eserdir. Bu eser, Türk müziğinin bilinen ilk nota yazı sistemi olan ebced notasıyla yazılmıştır. Ebced notasının özelliği, perdelerin en pestten en tize kadar olan sıralamasını ebced hesabındaki sıraya uygun olarak yapmasıdır.

remel-seğir: (<Ar. *reme*+Ar. *sağır*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan usûllerden biri.

remel-tebil: (<Ar. *reme*+Ar. *tabl*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan usûllerden biri.

reng: (<Fars. *reng*) Azerbaycan muğam sanatında tasniften sonra, bazen de bağımsız olarak çalınan müzik parçası.

revan: (<Fars. *revān*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan usûllerden biri.

revende: (<Fars. *revende*) Mansurov ailesinin kurmuş olduğu Bakü müzik meclislerinde Rast destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

rezevi: (<?) Meşedî Süleyman Mansurov'un Bakü'de kurduğu müzik meclisi ile Güney Azerbaycan müzik meclislerinde Şûr destgâhı içerisinde kullanılan muğamlardan biri.

roğ~reğ: (<?) Ortaçağ'da Azerbaycan'da icra edilen vurmali çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri, ne ile ve nasıl çalındığı, sahip olduğu teknik imkânlar hakkında herhangi bir bilgimiz yoktur.

roneğnema: (<Fars. *revnağ-numā*) Türk müziğinde Müsteâr ve Irâk makamlarının birleşmesiyle meydana gelen birleşik makam. İlk olarak Müsteâr makamının seyrini gösterir, sonrasında Kürdî perdesiyle Rast perdesine iner. En son olarak Irâk makamına geçer ve Irâk perdesinde tam kararını verir.

roşen çerağ: (<Fars. *rūşen+çerāğ*) Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde adı geçen bu lahinden, Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı kitabın yazarı S.Nefîsî de bahsetmiştir.

rud: (<Fars. *rūd*) Nizâmî-i Gencevî'nin Makedonyalı İskender dönemi müziğinden bahsederken adından söz ettiği telli çalgı. Bu çalgının Azerbaycan'da Ortaçağ'da da kullanıldığını, Rafig İmrani'nin kitabının 98. sayfasında verdiği müzik aletleri cetvelinden öğreniyoruz.

ruh efza: (<Fars. *rūh-efzā*) Ortaçağ'da Azerbaycan'da kullanılan telli çalgılardan biri olan Ruh-efzâdan bahseden Abdülkadir Merâgî, bu çalgının portakal biçiminde bir gövdeye sahip olduğunu, altı telinin dördünün ipekten olup iki çift hâlinde Türk tanburu gibi akort edildiğini, pirinçten yapılan diğer iki telin ise icracının isteğine bağlı olarak herhangi bir sese çekildiğini belirtmiştir.

ruhul ervah: (<Ar. *rūhu'l-ervāh~rāhetu'l-ervāh*) Uzzâl ve Irâk makamlarının birleşmesiyle meydana getirilen birleşik makam. Râhatü'l-Ervâh makamı, seyre Hicâz ve Nevâ perdelerinden başlar, Uzzâl makamının seyrine uygun olarak gezindikten sonra

Dügâh perdesine iner. Sonrasında Segâh ve Çârgâh perdeleri ile Irâk makamına geçer, bu makamın seyrini icra ettikten Irâk perdesinde karar verir.

ruhul-er vahibergah: (<Ar.?) XVIII. yüzyılda icra edilen makamlardan biri. Bu makam, Evc destgâhı içerisinde yer almıştır.

rumi-erag: (<Fars. *‘ırāk-ı rûmî*) 1799 yılında Azerbaycan Türkçesinde yazılmış, müellifi bilinmeyen bir esere göre Ortaçağ’da kullanılan makamlardan biri.

ruyi-irag: (<Fars. *rûy+Ar.*) Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. İnici bir özelliğe sahip olan Rûy-i Irâk makamı, yerindeki Segâh makamı dizilerine Irâk perdesindeki Hicâz ve Segâh dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Makam, Irak perdesinde Irak dörtlüsüyle karar eder. Güçlü perdesi, Segah makamın da güçlüsü olan Nevâ perdesidir. Rûy-i Irâk, Murat Bardakçı’nın verdiği bilgilere göre Irak Türkmenleri’nin, Mûtedil adını verdikleri beste formunu oluştururken Nevâ, Uşşâk ve Segâh ile birlikte kullandıkları bir makamdır.

rûbab: (<Ar. *rubāb*) Türk müzik kültüründe çok önemli bir yere sahip olan, Osmanlı Türkleri döneminde ve günümüzde Arap ülkelerinde yayla çalınan bir çalgı. Rebab ya da Rubab adı verilen bu çalgı, Endonezya’da Gamelan adı verilen vurmali çalgı orkestrasının da yegâne yaylı çalgısıdır. Ancak Afganistan, Özbekistan ve Tacikistan’da rebab ya da rubab denildiğinde karşımıza mızrapla çalınan bir çalgı çıkmaktadır.

rûbabi pencgah: (<Fars. *rubāb-i pencgāh*) Behcetü’l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ’da kullanılan makmalardan biri.

rûbayende: (<Fars. *rubāyende*) Mir Muhsin Nevvâb’ın 1884 yılında Şuşa’da yazmış olduğu Vuzûhu’l-Erkam adlı risalede vermiş olduğu cetvelde adı zikredilen gûşelerden biri.

rûkeb: (<Ar. *rekb*) Abdülkadir Merâgî’nin nazariyesine göre 24 şûbeden biri. İki çeşittir, birincisinde üç ses vardır.

rûkebi novruz: (<Fars. *rekb-i nevrûz*) Behcetü’l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ’da kullanılan makmalardan biri.

safire-rak: (<Fars. *şafîr-i rāk*) Güney Azerbaycan’da kurulan müzik meclislerinde Mâhûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

sağiname: (<Fars. *sākī-nāme*) Efrasiyab Bedelbeyli ile T.Cenizâde’nin verdiği bilgilere göre, Şamahı’da kurulan müzik meclisinde Rast destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

sali-novruz: (<Fars. *sāl-i nevrûz*) Kitabın yazarının düşüncesine göre Sâsânîler döneminde mevcut olan Nevrûz muğamının, daha sonraki yüzyıllarda ürettiği bir türüdür. Nevruz şenliklerinde en çok icra edilen muğamlardandır.

sambuk: (<?) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da icra edilen nefesli çalgılardan biri. Bu çalgının sahip olduğu teknik imkânlar, yapısal özellikleri, ses sahası, icra tarzı gibi konularda herhangi bir bilgimiz bulunmamaktadır.

saray musigisi: (<Fars. *serāy*+Ar.) Büyük devletlerin hükümdarlarının, aynı zamanda bazı derebeyleri ve hanların saraylarında icra edilen müzik.

savabit: (<Ar. *savābit*) Safiyüddin Urmevî'nin, müzikte değişmeyen, sabit olan seslere verdiği ad. Zira kelime, anlam olarak da "Sabitler, sabit olanlar" anlamını içermektedir.

sayaçı mahnıları: (<Tür.+Ar. *ma'nī*) Koyunlar hakkında mahnı okuyan kişiye Azerbaycan Türkçesinde sayaçı adı verilmektedir. Sayaçı mahnıları ise, Rafig İmrani'nin de kitabının 18. sayfasında vermiş olduğu üzere, nazım birimi dörtlük olan ve koyun, keçi gibi hayvanlardan bahseden edebi bir türdür.

sayêgah: (<Fars. *sāye-gāh*) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

saz dulab: (<Fars. *sāz-i dōlāb*) Abdülkadir Merâgî'nin bahsettiği, Ortaçağ'da Azerbaycan'da icra edilen vurmali çalgı. Merâgî'nin verdiği bilgilere göre çok eski bir çalgı olan sâz-ı dolab, davulu andıran bir yapıya sahiptir. İç kısmında boydan boya gerili teller bulunur, dış kısmında ise tellere içeriden dokunan parçaların bağlı olduğu anahtarlar vardır. Yine içeride bulunan bir tekerlek, dışarıya uzanan bir kol aracılığıyla çevrilince teller, üstlerindeki mızrap görevi gören çıkıntılara takılarak ses verirler.

saz ruded: (<Fars.+?) Azerbaycan'da, Ortaçağ'da icra edilen nefesli çalgılardan biri. Bu çalgının ne şekilde çalındığı, yapısal özelliklerinin ve teknik imkânlarının neler olduğu konusunda bilgimiz yoktur.

saz: (<Fars. *sāz*) 1.Her çeşit müzik aletine verilen isim, çalgı. 2.Mızrapla çalınan, armûdî bir gövdeye sahip olan telli halk çalgısı. Türkiye Türk Halk müziğinde bağlama ailesine verilen genel ad olan saz, Azerbaycan Halk müziğinde, özellikle de âşık müziğinde önemli bir yere sahiptir. Rafig İmrani, kitabında, bazen ud, bazen de genel olarak müzik aleti anlamında sazdan bahsetmiştir.

sazê novruz: (<Fars. *sāz-i nevrūz*) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

sazê moresse'yê gayêbi: (<Fars. *sāz*+Ar. *murassa*+Ar.?) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da kullanılan telli çalgılardan biri. Rafig İmrani, bu çalgıyı perdesiz saz olarak tanımlamıştır. Çalgının mızrapla, parmaklarla ya da yayla çalınıp çalınmadığı hakkında bilgi sahibi değiliz.

sazende: (<Fars. *sāzende*) Herhangi bir müzik aletini çalan kimse, saz sanatçısı, çalgıcı.

sazkeri rumi: (<Fars. *sāzkār-i rūmī*) XVIII. yüzyılda Azerbaycan'da icra edilen muğamlardan biri. Rast destgâhı içerisinde icra edilirdi.

sazkeri~sazkar: (<Fars. *sāzkār*) Türk müziğinde Segâh makamı ile Dügâh Mâyê ve Rast makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir. Bu duruma göre makamı meydana getiren diziler, Segâh makamı dizileri, Uşşâk makamı dizisi, Rast ve Acemli Rast makamı dizileridir. Sâzkâr makamının Sâsânîler döneminden beri kullanıldığını, S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde, o dönemde mevcut olan âhengler arasında adının zikredilmesidir.

seba buselik: (<Ar. *şabâ*+Ar. *bûselik*) Türk müziğinde Sabâ ve Bûselik makamlarının birleşmesiyle oluşan birleşik makam. Seyre önce Sabâ makamını icra ederek başlar, daha sonra Bûselik ve Çârgâh perdelerini kullanarak Bûselik makamına geçer. Bûselik makamına özgü seyri kısaca gösterdikten sonra, Bûselik'in yedeni olan Zîrgûle perdesini kullanarak Dügâh'ta kararını verir.

seba: (<Ar. *şabâ*) 1.Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. Çârgâh perdesi üzerindeki Zîrgûleli Hicâz dizisine yerinde Sabâ dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. İnici-çıkıcı özelliğe sahip olan Sabâ makamı, Dügâh perdesinde Sabâ çeşnili karar verir. Sabâ, Safiyüddin Urmevî ve Abdülkadir Merâgî'nin nazari sisteminde makam addolunmayıp 24 şûbeden biri olarak kabul edilmiştir. 2.Türk müziğinde 22 koma değerinde olup, eksik bir dörtlü aralığı oluşturan, karar perdesi Dügâh olan; sırasıyla Dügâh, Segâh, Çârgâh ve Hicâz perdelerinden oluşan özel bir dörtlü.

sebai-müharaşê: (<Fars. *şabâ-i muhâreşe*) XVIII. yüzyılda Azerbaycan'da icra edilen muğamlardan biri. Bu muğam, Dügâh destgâhı içerisinde icra edilirdi.

sebz bahar: (<Fars. *sebz-i behâr*) Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde adını zikrettiği 30 lahinden biri.

sebz ender sebz~sëbz dër sëbz: (<Fars. *sebz ender sebz*) Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde adından bahsettiği, Sâsânîler döneminde bilinen ve icra edilen 30 lahinden biri. Bu lahin ya da mahnı, 19. yüzyılda Şuşa'da kurulan Şuşa müzik meclislerinin kurucusu olan Mir Muhsin Nevvâb tarafından, yazmış olduğu Vuzûhu'l-Erkam adlı risalede, bu meclislerde icra edilen muğamlardan biri olarak verilmiştir. Bu da göstermektedir ki, bu muğam ya da makam, yüzyıllar boyunca varlığını sürdürmüştür.

sedayi-nağusi: (<Fars. *şadâ-i nâķisî*) Mir Muhsin Nevvâb ve hanende Hacı Hüsû'nün verdiği bilgilere göre Şuşa müzik meclisinde icra edilen muğamlardan biri.

sèdem: (<?) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da kullanılan nefesli çalgılardan biri. Çalgının yapısal özellikleri, sahip olduğu teknik imkânlar ve ne şekilde icra edildiği konularında bilgimiz yoktur.

sefir: (<Ar. *şafir*) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da kullanılan nefesli çalgılardan biri. Safir hakkında bilgiler veren Evliya Çelebi, bu çalgıyı kukla oynatan kimselerin çaldığını, çalgının iki kemik parçasından ibaret olup bu iki kemik parçası arasına deri bir ağızlık konulup buraya havanın üflendiğini söylemiştir. Bununla birlikte, çalgının 100 adet çalıcısı olduğunu da belirten Evliya Çelebi sayesinde, safirin 17. yüzyılda da kullanıldığını öğrenmekteyiz.

sefir-fernek: (<Ar. *şafir*+?) XX. yüzyılın başında Güney Azerbaycan'da Şûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

ségah: (<Fars. *se-gāh*) 1.Türk müziğinde Dügâh perdesinin bir büyük mücenneb aralığı yukarısında yer alan perde. Donanımda “si koma bemolü” ile gösterilir. 2.Türk müziğinde Segâh perdesi üzerinde kurulup; Segâh, Çârgâh, Nevâ, Dik Hisâr ve Acem/Evc perdelerinin sıralanmasıyla oluşturulan özel bir beşli, pentakord. Eğer beşinci ve son derecesi Acem perdesi olursa, Eksik Segâh beşlisi; son derece Evc perdesi olursa Tam Segâh beşlisi kurulmuş olur. 3.Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. Abdülkadir Merâgî'nin nazariyesine göre Segâh, makam değil 24 şûbeden biridir. Segâh makamı, karar perdesi Segâh perdesi olan, çıkıcı seyir gösteren bir makamdır. Güçlüsü, 3.derece olan Nevâ perdesidir. Seyre durak perdesi civarından başlar, değişik çeşni ve dizilerde karışık olarak gezindikten sonra Nevâ üzerinde yarım karar yapar. En son olarak, bazı perdelerde asma kararlar yaptıktan sonra Segâh perdesinde karar verir. Segâh, aynı zamanda Azerbaycan-Türk klasik müziğinde, en çok kullanılan muğamlarından ve muğamları meydana getiren 7 esas diziden biridir.

ségahè ecem: (<Fars. *segāh-i 'acem*) Azerbaycan Türkçesiyle yazılmış olup 1799 yılına ait olan fakat müellifi bilinmeyen bir esere göre Ortaçağ'da mevcut olan makamlardan biri.

ségah-zabul: (<Fars. *segāh*+Ar. *zāvil*) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Segâh Zabûl/Zâvil, özellikle Muharrem ayında düzenlenen Kerbelâ'yı anma törenlerinde sıkça kullanılmıştır.

seğil: (<Ar. *sağıl*) Safiyüddin Urmevî'nin, müzikte sesin şiddetinin yani gürlüğüünün azalması olayına verdiği ad.

séksta: (<Lat.) Müzikte altılı aralık, diatonik ses dizisinde altı komşu notanın birinci ve altıncı dereceleri arasındaki mesafe.

s kunda: (<Lat.) Müzikte ikili aralık, diyatonik ses dizisinde iki komşu nota arasındaki mesafe, ikili aralık. Do-re, fa-sol gibi ikili aralıklara b y k ikili aralığı (ton), mi-fa, fa diyez-sol gibi ikili aralıklara ise küçük ikili aralığı (yarım ton) denir.

selmek: (<Fars. *selmek*) Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. H seyn  ve Rast makamlarının birleşmesiyle oluşan Selmek makamı Rast perdesinde karar kılar. Bu makam son yüzyıllarda unutulmu ken, bestek r Refik Fersan, 1948 yılında bu makamın niteliğini Hüseyin Sadettin Arel’den öğrenip bir Selmek pe revi yazmıştır. Selmek, Safiyüddin Urmev ’nin nazariyesine göre makam addolunmayıp 6  v zden biri olarak verilmiştir.

semai revan: (<Ar. *sem ’r*+Fars. *rev n*) Behcetü’l-R h adlı esere göre Ortaçağ’da kullanılan us llerden biri.

semai sengin: (<Ar. *sem ’r*+Fars. *seng n*) Sengin Sem   us l , Türk müziğinde sıkça kullanılan ve 6 zamanlı olan bir us ld r. Farsça’da ‘‘Ağır’’ anlamına gelen Seng n kelimesi, bu us l n nasıl bir hızla vurulacağının ipucunu vermektedir. 6/8’lik mertebeye sahip olan us le Y r k Sem   denmektedir, Seng n Sem   ise 6/4’l k mertebeye sahiptir ve daha yavaş ve ağırbaşlı eserlerde icra edilir. Seng n Sem  ’den daha ağır olan ve aynı şekilde vurulan diğ r us l ise Ağır Seng n Sem   olup 6/2’lik mertebeye sahiptir.

semai: (<Ar. *sem ’r*) Türk müziğinde 3 zamanlı basit us l. Terkibinde başka hiçbir us l olmayan Sem  ’nin 3/8’lik, 3/4’l k ve 3/2’lik mertebeleri varsa da en çok kullanılanı 3/4’l k olanıdır. 3/2’lik olan üçüncü mertebesi ancak bazı Y r k Sem   eserlerin içinde bir iki us l kadar yer alır. 3/2’lik mertebeye Darb Us l  de denir.

semayi- ems: (<Fars. *sem ’-i  ems*) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Mir Muhsin Nevv b’ın verdiğı listeye göre  u a müzik mecliserinde icra edilen Sem -i  ems, Bak ’de kurulan müzik meclislerinde ise   r destg h  içerisinde seslendirilmiştir.

s nt: (< ng. *cent*) Batı müziğı ses siteminde, bir oktavın 1200 eşit kısma bölünmesi sonucu ortaya çıkan aralıklardan her biri. Sent hesabını bulan  ngiliz müzik nazariyat ısı ve fizikçisi Alexander J. Ellis’tir. Eski Yunan döneminde Fisagor’un bulmuş olduğı komanın (Komma) 1/23,27’sidir. Diğör bir tabirle, 1 koma 23,27 sent kadardır.

sentur: (<Fars. *sent r*) Tellerine iki küçük çubukla vurulmak suretiyle çalınan, günümüzde İran müziğinde çok önemli bir yere sahip olan, ancak Osmanlı Devleti’nin son yıllarında Türkiye’de kullanımdan d  en, kanun benzeri telli  alg . Santur’un Azerbaycan’da Ortaçağ’da kullanıldığını bilmekteyiz. Günümüzde ise Azerbaycan’da, İran’dan farklı olarak, santur yerini kanuna bırakmıştır. Rafig  mrani, Ortaçağ’da

Azerbaycan’da santur adı altında iki çalgıdan daha bahsetmektedir. Bunlardan, Orta Asya’da çalındığı söylenen çalgı, günümüzde Özbekistan’da “çeng” adı verilen çalgı olmalıdır. Diğer bir santur türü olarak verilen Keşmir çalgısının ise yapısal özellikleri ve teknik imkânlarından başka, hâlen kullanılıp kullanılmadığı hakkında herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

sépahan: (<Fars. *sipāhān*) S.Nefîsî’nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

sépehbođan: (<Fars. *sipeh+būd+ān* (?)) S.Nefîsî’nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

sépêhr: (<Fars. *sipîhr*) Türk müziğinde Ortaçağ’dan bu yana kullanılan birleşik makam. Şehnâz ve Hüseyinî makamlarının birleşmesiyle oluşmuştur. Sipîhr makamı, önce Şehnâz makamının seyrini icra edip bazen Hisâr, daha çok Nevâ perdesiyle Hüseyinî perdesine indikten sonra burada kısa bir duruş yaptıktan sonra Hüseyinî makamına geçer. Hüseyinî’ye geçince Acem, Hüseyinî, Nevâ, Çârgâh ve Uşşâk perdelerini kullanarak Hüseyinî makamının çeşnisiyle Dügâh perdesinde karar verir.

séptatonika~héptatonika: (<Yun. *hepta*+Fra. *tonique*) Yedi sesli diziye verilen ad. Do majör dizisini örnek verecek olursak do-re-mi-fa-sol-la-si sesleri bir heptatonik dizi meydana getirirler.

ser: (<Fars. *ser*) Mir Muhsin Nevvâb’ın 1884 yılında yazmış olduğu Vuzûhu’l-Erkam adlı risalede vermiş olduğu cetvelde adı geçen gûşelerden biri.

serendaz: (<Fars. *ser-endāz*) S.Nefîsî’nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

sêrêng~sarenc: (<Fars. *sāreng*) Azerbaycan klasik muğamlarından biri. Sâreng ya da Sârenc muğamı, XVIII. yüzyılda Segâh destgâhının bir birimi olup, XIX. ve XX. yüzyılın başlarında Azerbaycan’da kurulan müzik meclislerinde Şûr destgâhı içerisinde icra edilmiştir.

sergîn: (<?) Ortaçağ’da Azerbaycan’da kullanılan vürmalı çalgılardan biri. Bu çalgının yapısı, teknik imkânları, ne ile ve nasıl çalındığı konularında herhangi bir bilgimiz yoktur.

serkêş: (<Fars. *ser-keş*) S.Nefîsî’nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

servê bostan: (<Fars. *serv-i būstān*) S.Nefîsî’nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

servêstanê mah: (<Fars. *serv-istān-i māh*) Nizâmî-i Gencevî’nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde adı geçen 30 lahinden biri.

ses (<Tür.) Cisimlerin hava boşluğundaki titreşiminden meydana gelen fiziksel olay. Bu titreşimler esnek bir ortamda dalgalar hâlinde yayılarak kulağa gelir ve oradan beyne iletilerek ses işitilmiş olur. Sesler iki çeşittir: a) Ölçülü ve âhenkli sesler (Müzikal sesler), b) Ölçüsüz ve âhenksiz sesler (Anti-müzikal sesler yani gürültü).

sêta: (<?) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

sêtar: (<Fars. *se-târ*) Üç telli, mızrapla çalınan çalgı. Azerbaycan'da Ortaçağ'da kullanılan setar, günümüzde İran'da icra edilmektedir. Oldukça eski bir tarihe sahip olan setar, Hindistan'da çok popüler olan sitara adını veren çalgıdır.

simli aletler: (<Fars. *sim*+Ar. *âlet*) Telleri bulunan ve bunlar aracılığıyla ses çıkaran müzik aletleri. Ör: Ud, tanbur v.s.

sinc: (<?) bkz. deray.

sisem (<?) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

sivartir: (<?) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

siyah-leşker: (<Fars. *siyâh*+Fars. *leşker*) T.Cenîzâde ve Efrasiyab Bedelbeyli'nin verdiği bilgilere göre, Kuzey Azerbaycan'da Şamahı'da kurulan müzik meclisinde Rast destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

siyefi: (<?) Mansurov ailesinin Bakü'de kurmuş olduğu müzik meclislerinde Rast ve Şûr destgâhları içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

soltani hüzzam: (<Ar.+Ar.) Ağalarbey Eliverdibeyov'un Mûsîkî Tarihi adlı kitabında adını zikrettiği, Şuşa müzik meclislerinde icra edilen muğamlardan biri.

sufiname: (<Fars. *şūfi-nāme*) Güney Azerbaycan müzik meclislerinde Mâhûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

sultani-erag: (<Ar. *sultân*+Ar.) Türk müziğinde, Dügâh perdesinde karar veren, inici-çıkıcı seyir gösteren birleşik makam. Birleşik İsfahan makamı dizisine Irâk makamı dizisinin ve sonunda Uşşâk dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Güçlüsü Nevâ perdesidir. İsfahan makamı ile seyre başlar. Nevâ perdesinde Bûselik çeşnişiyle yarım karar verir. Sonra Irâk makamına geçer ve yerinde Uşşâk dörtlüsü ile Dügâh perdesinde Uşşâk çeşnili tam karar verir.

turna: (<?) bkz. deray.

turnay~turna: (<Fars. *turnāy*) Günümüzde Türkiye ve Azerbaycan'da halk müziğinin en yaygın nefesli çalgılarından biri olan turna, Ortadoğu'da ve bütün Asya kıtasında milattan önceki yüzyıllardan beri kullanılmış olup halen bu çok geniş coğrafyada icra edilmektedir. Tarihte çağlar boyu birçok farklı medeniyet ve ulus, bu

çalgıyı icra etmişlerdir. Zurna ya da Sûrnây daha çok askeri müzikte ve açık hava törenlerinde, halk oyunlarında, dini ve milli bayramlarda tercih edilmiştir. Adına Dede Korkut hikayelerinde ve Köroğlu destanında da rastladığımız zurnanın uzunluğu coğrafi farklılıklara göre değişebilmektedir. Örneğin Türkiye’de Trakya bölgesindeki kaba zurna adı verilen zurnanın boyu, Azerbaycan’da çalınan zurnadan oldukça uzundur. Bununla birlikte bu çalgının yapısal özellikleri bütün Asya kıtasında aynıdır. Ağaçtan yapılan ve alt kısma doğru genişleyen bir boru ile kamış bir ağızlıktan ibarettir.

suz-dilare: (<Fars. *sūz-i dilārā*) Türk müziğinde Rast perdesinde karar veren birleşik makam. Sûz-i Dilârâ, Rast çeşnişi ile seyre başlar ve Mâhûr makamına geçerek Mâhûr ve Hüseyinî perdelerini kullanır. Hüseyinî perdesi üzerinde kısa duruşlar yaptıktan sonra bu makama özgü çeşniyi meydana getirip yine Rast makamına döner ve Rast perdesinde karar verir.

suzgüdaz: (<Fars. *sūz-gudāz*) Mir Muhsin Nevvâb’ın Vuzûhu’l-Erkam adlı risalesinde, Mâhûr ve Rehâvî destgâhları içerisinde verdiği muğamlardan biri.

suzidil: (<Fars. *sūz-i dil*) Türk müziğinde, Hüseyinî Aşîrân perdesinde karar veren, dizi olarak Zîrgûleli Hicâz dizisine sahip olan ancak inici seyir gösteren makam. Sûz-i Dil inici bir makam olduğu için birinci derece güçlü perdesi Hüseyinî’dir ve seyre bu perde civarından başlar. Daha sonra bu perdenin pest ve tiz taraflarında karışık olarak gezinir Hüseyinî perdesinde Hicâz’lı yarım karar yapar. Dügâh perdesine Bûselik beşlisiyle inilince Hisâr Bûselik makamı sona erer. En son olarak Hüseyinî Aşîrân perdesinde Hicâz çeşnişiyle makam kararını verir.

suzinâk: (<Fars. *sūz-nāk*) Türk müziğinde Rast perdesinde karar veren basit makam. Yerinde Rast perdesi üzerine Nevâ’da Hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmuştur. Sûzinâk makamının iki ayrı türü vardır. İkinci türe Zîrgûleli Sûzinâk adı verilir ve bu durumda Rast perdesi üzerinde Zîrgûleli Hicâz dizisi kurulmuş olur.

sünbûle: (<Ar. *sunbule*) 1.Türk müziğinde Kürdî perdesinin bir oktav yukarısında yer alan perde. Sünbûle perdesi Gerdâniye ve Muhayyer perdeleri arasındadır ve Muhayyer’e 4, Gerdâniye’ye 5 komalık mesafededir. 2.Türk müziğinin en eski birleşik makmalarından biri. Bazı kaynaklara göre bu makam, Muhayyer Sünbûle makamının XIX. yüzyıldan önce kullanılan şeklidir.

sürur: (<Ar. *surūr*) Mir Muhsin Nevvâb’ın Vuzûhu’l-Erkam adlı risalesinde vermiş olduğu cetvelde adı geçen gûşelerden biri.

süzme: (<Tür.) Azerbaycan halk müziğinde belli ezgi kalıplarına sahip olan halk danslarından biri.

şad-bad: (<Fars. *şād-bād*) Nizâmî-i Gencevî’nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde adını zikrettiği ve Sâsânîler döneminde bilinen ve icra edilen 30 lahinden biri.

şadlıg neğmeleri: (<Tür.<Fars. *şād*+Ar.) Eğlence, düğün ya da bayramlarda okunan havalar, seslendirilen ezgiler.

şadrevan: (<Fars. *şādurbān*>*şādurvān* “çadır, gölgelik, sâyeaban”dan) Nizâmî-i Gencevî’nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde adını verdiği 30 lahinden biri.

şah hetai: ([Safevî Türk Devleti hükümdarı Şah İsmail Hatayi’nin adından]) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Mir Muhsin Nevvâb, Vuzûhu’l-Erkam adlı risalesinde verdiği listede bu muğamın Nevâ ve Şehnâz destgâhlarının içerisinde seslendirildiğini belirtmiştir.

şah nefir: (<Fars. *şāh*+Fars. *nefir*) Azerbaycan’da, Ortaçağ’da kullanılan nefesli çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri ve teknik imkânları hakkında fazla bir bilğimiz olmamakla birlikte, Henry George Farmer, Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları adlı kitabında bu çalgıyı İran çalgıları içerisinde göstermiştir.

şah nêy: (<Fars. *şāh*+Fars. *nây*) Türk müziğinin ve bütün Doğu dünyasının en gözde nefesli çalgılarından biri olan neyin farklı boy ve akorda sahip olan türlerinden biri. Şah ney, boy ve akort bakımından Mansûr ve Dâvûd neyler arasındadır. Ortaçağ’da Azerbaycan’da kullanılan “şah ney”in bu özelliklere sahip bir çalgı olup olmadığını bilmiyoruz.

şahensâh: (<Fars. *şāhinşāh*) Behcetü’l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ’da kullanılan makamlardan biri.

şahi: (<Fars. *şāhî*) S.Nefîsî’nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

şahin: (<Fars. *şāhîn*~*şāhin*) Azerbaycan’da, Ortaçağ’da kullanılan nefesli çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri, sahip olduğu teknik imkânlar ve ne şekilde icra edildiği konusunda bilgi sahibi değiliz.

şahnaz: (<Fars. *şehnâz*) 1.Türk müziğinde Gerdâniye ve Muhayyer perdeleri arasında yer alan, Gerdâniye perdesine 5, Muhayyer perdesine ise 4 komalık mesafede bulunan, küçük mücenneb bemolü ve bakiye diyeziyle gösterilen perde. 2.Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. Hüseyinî perdesindeki Hicâz Hümâyûyn dizisine yerinde Hicâz ailesini meydana getiren dizilerin, yani inici Hümâyûn, Hicâz, Uzzâl ve Zîrgûleli Hicâz’ın katılmasıyla meydana gelmiştir. Birinci mertebede güçlüsü Muhayyer, ikinci güçlüsü ise Hüseyinî perdesidir. İnici bir makam olan Şehnâz, Dügâh perdesinde Hicâz’lı karar verir. Şehnâz, Safiyüddin Urmevî’nin nazari sisteminde 6 âvâzedden biri olup, makamlar arasında gösterilmemiştir.

şahnaz-buselik: (<Fars. *şehnâz*+Ar. *bûselik*) Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. Makam, adından da anlaşılacağı üzere Şehnâz ve Bûselik makamlarının birleşmesiyle oluşmuştur. İnici seyir gösterir. Seyre Şehnâz makamının

seyrine uygun olarak Muhayyer perdesi civarından başlar; Hüseyinî ve Dügâh perdesine indikten sonra Bûselik makamına geçtikten sonra, yeden Zîrgûle perdesini de kullanarak Dügâh'ta Bûselik'li tam karar yapar.

şahnaz-ğara: (<Fars. *şehnâz-ğārâ*) Mansurovlar'ın Bakü müzik meclislerinde Şûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

şahrud: (<Fars. *şāhrūd*) Ortaçağ'da Azerbaycan'da kullanılan telli çalgılardan biri. Abdülkadir Merâgî'nin verdiği bilgilere göre şahrudun uzunluğu udun uzunluğunun iki katıdır ve gövdesi uda benzer. İhtiva ettiği sesler uddan bir oktav pestir, beş çift tel takılır.

şaverd: (<?) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

şear: (<Ar. *şî'ār*) Ağalarbey Eliverdibeyov ile Mir Muhsin Nevvâb'ın verdiği bilgilere göre XIX. yüzyılın sonuyla XX. yüzyılın başında Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinden Şuşa müzik meclisinde icra edilen muğamlardan biri.

şebab: (<Ar. *şebāb* (?) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

şebabe: (<Ar. *şebāb~şebābet*) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da icra edilen nefesli çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri, sahip olduğu teknik imkânlar ve ne şekilde çalındığı gibi konular hakkında herhangi bir bilgimiz yoktur.

şebdiz: (<Fars.?) Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde adı geçen 30 lahinden biri.

şebê ferruh: (<Fars. *şeb-i ferruh*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

şedd: bkz. şüdüd.

şehid: (<Ar. *şehīd*) Mir Muhsin Nevvâb'ın 1884 yılında yazmış olduğu Vuzûhu'l-Erkam adlı risalede vermiş olduğu cetvelde adı geçen gûşelerden biri.

şehraşub: (<Fars. *şehr-āşūb*) Bakü müzik meclislerinde Şûr, Güney Azerbaycan müzik meclislerinde ise Mâhûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

şehri: (<Ar.~Fars. *şehr*) Bakü müzik meclisinde, Şûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

şehr-rud: (<Fars. *şehr+rūd*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

şeker noin: (<Fars. *şeker*<Hint.+Fars. *nevīn*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

şenceh: (<?) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

şenrak: (<?) bkz. bisun kök.

şêşhane: (<Fars. *şes-hâne*) Ortaçağ'da Azerbaycan'da kullanılan telli çalgılardan biri. Evliya Çelebi'nin verdiği bilgilere göre bu çalgının mucidi Şirvanlı Rızaeddin isminde biridir. Ud gibi eğri bir sapı olan fakat sapı daha uzun olan şêşhânenin çalınması zordur. 17. yüzyılda da kullanılan Türk çalgılarından.

şêştar: (<Fars. *şes-târ~şestâ*) Azerbaycan'da, Ortaçağ'da kullanılan bu telli çalgı, Evliya Çelebi'nin verdiği bilgilere göre 17. yüzyılda Osmanlı ülkesinde icra edilmiş, ayrıca Rauf Yekta Bey'in verdiği bilgiler temelinde, 19. yüzyılda yalnızca İran, Azerbaycan ve Kafkasya'da kullanılmış. Adından da anlaşılacağı üzere altı teli olan şêştar hakkında bilgiler veren Rauf Yekta Bey, Abdülkadir Merâgî'nin üç tür şêştardan bahsettiğini belirtmektedir.

şêştay: bkz. şêştar.

şett-erban: (<Fars. *şedd-i 'arabân*) Türk müziğinde, Nevâ perdesindeki Zîrgûleli Hicâz dizisinden ibaret olan Arabân makamının bir oktav peste yani Yegâh perdesine göçürülmesi ile oluşan makam. Karar perdesi Yegâh olan makam, inici seyir gösterir. Şeddi Arabân ya da Şedarabân makamı, seyre Nevâ perdesi civarından başlar ve Nevâ perdesi üzerinde Zîrgûleli Hicâz dizisiyle yarım karar yapar. Diğer asma karar perdelerini de gösterdikten sonra, Yegâh perdesinde Zîrgûleli Hicâz Hümâyûn dizisiyle tam karar verir.

şetti-şahnaz: (<Fars. *şedd-i şehnâz*) Meşedî Melik Mansurov'un kurucusu olduğu Bakü müzik meclislerinde Şûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

şeyhur: (<?) Ortaçağ'da Azerbaycan'da kullanılan nefesli çalgılardan biri olan "şeyhur"un, Ahameniler döneminde icra edilen şeypur adlı çalgıyla herhangi bir ilgisinin olup olmadığı hakkında bilgimiz yoktur.

şeypur: (<?) bkz. deray.

şeyşem: (<?) S.Nefisî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

şikeste: (<Fars. *şikeste*) Azerbaycan müzik kültüründe Segâh makamı içerisinde yer alan, belli bir ritm, usûl eşliğinde çalınan muğam şûbesi. Güney Azerbaycan'da XIX. yüzyılın sonuyla XX. yüzyılın başlarında kurulan müzik meclislerinde Mâhûr destgâhının içerisindeki muğamlardan biri olarak icra edilmiştir.

şikestêyi-fars: (<Fars. *şikeste-i fârs*) Azerbaycan'da XIX. yüzyılın sonuyla XX. yüzyılın başlarında kurulan müzik meclislerinde; Mâhûr-Hindî ve Şûr destgâhları içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

şikestèyi-şirvan: (<Fars. *şikeste-i şîrvân*) Mir Muhsin Nevvâb'ın Vuzûhu'l-Erkam adlı risalesinde adını zikrettiği, Nevâ destgâhı içerisinde yer alan ve seslendirilen muğamlardan biri.

şirazi: (<Fars. *şîrâz* [İran'daki şehir adından]) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan usûllerden biri. 19 vuruşludur. 10 vuruşu ağır, 9'u hafiftir. Selçuklu Sultanı Melikşah tarafından askerler ve nakkare çalan müzisyenler için tertip edilmiştir.

şirvan tenburu: (<Fars. [Azerbaycan'da bir bölge adından]+Fars. *tenbûr*) Şirvan tanburu ya da Tanbûr-i Şîrvînân'dan bahseden Evliya Çelebi, bu çalgının 100 çalıcısı olduğunu söylemiştir. Rauf Yekta Bey ise, Abdülkadir Merâgî'ye dayanarak Şirvan tanburunun armûdî gövdeli ve iki telli olduğunu belirtmiştir. Daha çok Tebriz'de kullanılır, sapına perdeler bağlanır. Türk ve İran sanatında, minyatürlerde karşımıza çıkan bu çalgı, Azerbaycan'da Ortaçağ'da kullanılan telli çalgılardandır.

şoğ-aver: (<Fars. *şevk-āver*) Türk müziğinde, Arazbar ve Acem Aşîrân makamlarının birleşmesinden meydana gelen birleşik makam. Acem ve Gerdâniye perdeleri civarından seyre başlar. Arazbar makamının seyrini icra ederek Çârgâh perdesi üzerinde biraz durduktan sonra Dügâh perdesine iner. Daha sonra ise Acem Aşîrân makamına geçerek Acem Aşîrân perdesinde karar verir.

şoğ-dil: (<Fars. *şevk-i dil*) Türk müziğinde, Mâhûr ve Sûzinâk makamlarının birleşmesinden meydana gelen birleşik makam. Seyre Mâhûr makamını icra ederek başlar, daha sonra Rast perdesine inerek sûzinâk makamına geçer. Evc ve Hisâr perdeleriyle Segâh perdesinde Dügâh makamına küçük bir geçki yapak Zîrgûlesiz Sûzinâk gibi Çârgâh, Segâh ve Dügâh perdelerini kullanarak Rast perdesinde karar verir.

şoğ-efza: (<Fars. *şevk-efzâ*) Türk müziğinde Çârgâh ve Acem Aşîrân makamlarının birleşmesiyle oluşan birleşik makam. Şevkefzâ makamı, seyre Acem ve Gerdâniye perdelerinden başlar, Çârgâh ve Acem Aşîrân makamlarını karışık olarak kullanır, Çârgâh makamı çeşnisini kullanarak Dügâh perdesine kadar iner ve sonrasında Acem Aşîrân makamına geçerek Acem Aşîrân perdesinde tam kararını verir.

şoğ-tereb: (<Fars. *şevk-i tarab*) Türk müziğinde, Acem Aşîrân perdesinde karar veren, Çârgâh ve Acem Aşîrân makamlarının birleşmesiyle meydana gelen birleşik makam. Seyre Çârgâh perdesinden başlar, Dik Şehnâz perdesine kadar çıktıktan sonra Dügâh perdesine iner. Daha sonra Acem Aşîrân makamına geçerek Acem Aşîrân perdesinde karar verir.

şö'be: (<Ar. *şu'be*) Müzikte her bir muğamın, makamın ya da destgâhın içerisindeki daha küçük yapıdaki melodik motif, hisse, parça.

şudurğu: (<? *şidirğu*) Ortaçağ'da Azerbaycan'da kullanıldığını öğrendiğimiz telli çalgılardan olan şidirgu hakkında Abdülkadir Merâgî şu bigileri vermiştir: “Teknesi, göğsü ve sapı uzundur. Göğsünün yarısına deri geçirilir, dört telli olup akordu ud gibidir. Hıtaylar arasında yaygındır.

şufar: (<?) Rafig İmrani'nin kitabının 98. sayfasında verdiği listeye dayanarak, Azerbaycan'da Ortaçağ'da kullanıldığını öğrendiğimiz şufar ya da şofar, adı Tevrat'ta geçen ve Müsevîler'in milattan önceki dönemlerden itibaren dini törenlerinde kullandıkları boynuz şeklindeki nefesli çalgıya verilen addır. Ancak, Azerbaycan'da kullanılan “şufar”ın, Müsevîler'in kullandıkları bu “şofar” ile isim benzerliğinin ötesinde yapısal bir benzerlik ya da ortaklığı olup olmadığı hakkında herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

şur~şuri: (<Fars. *şūr*) XIII. yüzyılda yaşamış olan ünlü Azerbaycanlı-Türk müzik bilgini Safiyüddin Urmevî'nin bir oktavı 17 eşit olmayan aralığa bölen sisteminde, Rast perdesinden sonra gelen perdeye verilen isim olan Şûrî, Azerbaycan'da özellikle XIX. yüzyıldan itibaren, çeşitli müzik meclislerinde icra edilen bir destgâh olmuştur. Günümüzde de Azerbaycan muğam destgâhlarını teşkil eden 7 temel ses dizisinden birisi Şûr dizisidir. Diğer diziler; Rast, Segâh, Şüşter, Çahargâh, Bayatı-Şiraz ve Hümâyûn'dur.

şuri-şahnaz: (<Fars. *şūr-i şehnâz*) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Şûr-i Şehnâz, Kerbelâ'yı anma törenlerinde icra edilen muğamlardan olmuştur. Ayrıca, Mir Muhsin Nevvâb ve Hacı Hüsû'nün vermiş olduğu listeye esasen, bu kişilerin kurduğu Şuşa müzik meclisinde de seslendirilmiştir.

şüdüd: (<Ar. *şudūd*) Safiyüddin Urmevî tarafından “devir” adı verilen, makamları oluşturan ve yine Safiyüddin Urmevî tarafından üçe ayrılan ses dizilerinin birine verilen adın, yani “Şedd”in çoğulu. Şeddler tam bir dizi kimliği taşırlar, her biri bir özellik arzeder ve özel adları vardır. Sayıları 12 olan şeddler, sonraki dönemlerde makam, nağme ve lahin olarak da geçerler. Abdülkadir Merâgî “makam” adını tercih etmiştir.

şüşter: (<Fars. *şuşter*) Azerbaycan klasik müziğinde, muğam destgâhlarını meydana getiren 7 esas diziden ve bu destgâhlar içerisinde icra edilen muğamlardan biri. XIX. yüzyılın sonunda ve XX. yüzyılın başlarında Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde Mâhûr ve Rehâvî destgâhları içerisinde icra edilmiştir.

şütürmurğ: (<Fars. *şutur-murğ*) Azerbaycan'da, Ortaçağ'da icra edilen telli çalgılardan biri. Bu çalgının nasıl bir yapıya sahip olduğu, kaç telli olup ne ileve nasıl çalındığı gibi konularda elimizde herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

tahir: (<Ar. *tāhir*) Türk müziğinde, Nevâ makamının inici şekli olan basit makam. Tıpkı Nevâ makamı gibi Dügâh perdesinde Uşşâk dörtlüsü ve Nevâ perdesinde Rast

beşlisinin eklenmesiyle meydana gelmiştir. Tâhir makamı, seyre tiz durak Muhayyer perdesi civarından başlar, bu perde üzerinde Uşşâk'lı yarım karar yapar, en son olarak da Hüseyinî ve özellikle Nevâ perdeleri üzerinde gezindikten sonra Dügâh perdesinde Uşşâk dörtlüsüyle tam karar verir.

tahir-buselik: (<Ar. *tâhir*+Ar. *bûselîk*) Türk müziğinde, Tâhir ve Bûselik makamlarının birleşmesiyle oluşan birleşik makam. Tâhir Bûselik, seyre Tâhir makamını icra ederek başlar, Nevâ perdesinde asma kalış yaptıktan sonra Bûselik makamına geçer ve Dügâh'ta Bûselik çeşnili tam karar verir.

tahté erdeşir: (<Fars. *taht-i erdeşir*) Sâsânî hükümdarı Erdeşir Papakan'ın adından gelen bu lahnin, hem Nizâmî-i Gencevî'nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde, hem de S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adı geçmiştir.

tahté tağdis: (<Fars. *taht*+Ar. *takdîs*(?)) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını zikrettiği, Sâsânî döneminde bilinen ve icra edilen muğamlardan biri.

tal: (<?) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da icra edilen vurmali çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri, sahip olduğu teknik imkânlar ve ne ile, ne şekilde çalındığı hakkında herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

tar: (<Fars. *târ*) 1.Tel. 2.Azerbaycan'da Ortaçağ'dan beri gerek halk müziği gerekse de klasik muğam müziğinde çok önemli bir yere sahip olan telli çalgı. Azerbaycan'da başka, İran'da ve bazı Orta Asya ülkeleriyle Türkiye'de Kars havalisinde icra edilen tarın gövde, kol ve kelle olmak üzere üç ana bölümü vardır. Biri büyük diğeri küçük iki çanaktan oluşan gövde dut, kol ve kelle ceviz ağacından yapılır. Tarda iki bölüm tel bulunur. Birinciler ikişerden üç öbek olmak üzere asıl ezgiyi çalmaya yarayan teller, ikinciler ise tınının zenginleşmesini sağlayan, dem tutmaya, armonik sesler elde etmeye yarayan kök ve zeng adı verilen tellerdir.

tas: (<Ar. *tās*<Fars. *tās*) Azerbaycan'da, Ortaçağ'da kullanıldığını bildiğimiz vurmali çalgılardan biri. Bu çalgının, adından anlaşıldığı üzere, tıpkı Türk tasavvuf müziğinde kullanılan kudüm, mehter müziğinde kullanılan nakkare ve Hint müziğindeki tabla gibi kâse, tas şeklinde olabileceğini düşünmekteyiz.

tebege sani: (<Ar. *tabaka*+Ar. *şânî*) Safiyüddin Urmevî'nin, Kitâbü'l-Edvâr'ında devr adını verdiği makam dizilerini meydana getiren ikinci tetrakorda verdiği ad. Tabaka-i Sâni, "İkinci Tabaka" anlamındadır.

tebege ulya: (<Ar. *tabaka*+ulyâ) Safiyüddin Urmevî'nin, Kitâbü'l-Edvâr'ında devr adını verdiği makam dizilerini meydana getiren birinci tetrakorda verdiği ad. Tabaka-i Ulyâ, "Birinci tabaka" anlamına gelmektedir.

tebil bas: (<Ar.+?) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da icra edilen vurmali çalgılardan biri. Bu çalgının sahip olduğu teknik imkânlar, yapısal özellikler ve nasıl çalındığı hakkında herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

tebil: (<Ar. *ṭabl*) Davul ve benzeri büyük gövdeli vurmali çalgılara verilen eski ad.

tebire: (<?) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da kullanılan vurmali çalgılardan biri. Bu çalgının nasıl bir yapısının olduğu, ne ile ve nasıl çalındığı ve sahip olduğu teknik imkânlar hakkında bilgimiz yoktur.

tehtgah: (<Fars. *taht-gāh*) Mir Muhsin Nevvâb'ın yazmış olduğu Vuzûhu'l-Erkam adlı müzik risalesinde vermiş olduğu cetvelde adı zikredilen gûşelerden biri.

tekav: (<?) S.Nefîsî'nin adını Sâsânî Medeniyeti tarihi adlı kitabında zikrettiği, Sâsânîler döneminde bilinen ve icra edilen muğamlardan biri.

têmpêrasiya: (<Fra. *temperation*) Avrupa müziğinde bir sekizliyi 12 eşit aralığa bölen ses sistemi, tampere sistem. Bu sistem; Werckmeister, Mersenne, Sporato, Ramis de Pareje gibi müzikçiler tarafından ortaya atılmış, Johann Sebastian Bach tarafından da benimsenerek bu sistemde eserler meydana getirmek suretiyle kabul edilmiş ve yerleşmiştir.

tenbur: (<Ar. *ṭanbūr*<Fars. *tenbūr*) 1.Armûdî bir gövdesi olan eski Doğu çalgısıdır. Azerbaycan'da günümüzde bu ad altında bir çalgı yoktur. İran ve Türkistan'da ise armûdî gövdeli ve uzun saplı, adına tanbur adı verilen çalgılar mevcuttur. 2.Osmanlı-Türk klasik müziğinin başlıca çalgılarından biri olan, mızrapla çalınan, ince uzun sapı perdeli, yuvarlak gövdeli telli çalgı. Tanbur 100 yıla yakın bir zamandan beri yayla da çalınmaktadır, tanburun bu türüne ise yaylı tanbur denmiştir.

tenini: (<Ar. *ṭanîn*) Tınlama anlamında Arapça ses taklidi bir kelime olan “tanîn” kelimesinden gelen tanînî, Türk müziğinde 9 koma değerindeki tam aralığa verilen addır. Bu aralık aynı zamanda Avrupa klasik çok sesli müziğinde diatonik ses dizisindeki büyük ikili aralıktır.

tereb elfeth: (<Ar. *ṭarabu'l-feth*) Azerbaycan'da Ortaçağ'da kullanılan telli çalgılardan biri. Bu çalgıdan bahseden Abdülkadir Merâgî, çalgıya beş ya da altı tel takıldığını, bu tellerin beşinin ud gibi akort edilip altıncısının ise ezgileri süslemek amacıyla çalanın isteğine bağlı olarak herhangi bir sese çekildiğini belirtmiştir.

tereb-engiz: (<Ar. *ṭarab*+Fars. *engîz*) Güney Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde Mâhûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

terebud: (<Ar. *ṭarab+rûd*) Azerbaycan'da, Ortaçağ'da icra edilen telli çalgı. Abdülkadir Merâgî'nin verdiği bilgilere göre iki ana teli bulunan Tarab-rûd'un her iki tarafta 30 yani 60 âhenk teli vardır. Teller, çift olarak akort edilirler.

terekeme: (<Ar. *terākime*) Azerbaycan halk müziğinde belirli ezgi kalıpları eşliğinde oynanan halk danslarından biri.

terkib: (<Ar. *terkīb*) Mir Muhsin Nevvâb'ın verdiği bilgilere göre Şuşa müzik meclisinde icra edilen muğamlardan biri. Terkīb, Rehâvî destgâhı içerisinde seslendirilmiştir.

terkibê seba: (<Fars. *terkīb-i şabâ*) 1799 yılında Azerbaycan Türkçesiyle yazılmış, ancak müellifi bilinmeyen bir esere göre Ortaçağ'da mevcut olan makamlardan biri.

têrsiya: (<Lat. *tersia*) Müzikte üçlü aralık, diyatonik ses dizisinde üç komşu notanın birinci ve üçüncü dereceleri arasındaki mesafe. Ör: do-mi, re-fa v.s.

terz: (<Ar. *tarz*) Güney Azerbaycan müzik mecislerinde Rast destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

terzê noin: (<Fars. *tarz-i nevîn*) Türk müziğinde Çârgâh ve Kürdî'li Hicâzkâr makamlarının birleşmesiyle oluşmuş olan birleşik makam. Tarz-ı Nevîn makamı, seyre Acem, Gerdâniye, Dik Şehnâz perdelerini kullanarak Çârgâh perdesine iner ve daha sonra Nîm Kürdî ve Nîm Zîrgûle perdelerini kullanarak Kürdî'li Hicâzkâr makamına geçer ve Rast perdesinde karar verir.

terzi-cedid: (<Fars. *tarz-i cedîd*) Türk müziğinde, İsfahan ve Acem Aşîrân makamlarının birleşmesinden meydana gelmiş birleşik makam. Öncelikle İsfahan makamının seyrini icra eden Tarz-ı Cedîd, Dügâh perdesine indikten sonra Nîm Kürdî, Çârgâh, Nevâ ve bazen de Nîm Hisâr perdelerini kullanarak Acem Aşîrân makamına geçer ve Acem Aşîrân perdesinde karar verir.

tesnif: (<Ar. *taşnîf*) Destgâh şûbeleri arasında, önceki şûbeye son verip sonrakine geçmek için icra edilen, mahnı biçimine benzer, hızlı ve sabit ölçülü nağme.

tétrahord: (<Yun. *tetra+korde*) Diyatonik ses dizisinde, aralarında çeşitli müzikal aralıklar (ton, yarım ton) bulunan dört komşu derecenin sıralanmış hâline tetrakord adı verilir. Eski Yunanca'da türlü tiplerdeki ses dizilerini ifade eden terimlerin kord (tel) kelimesi eklenerek yapılmış olduğunu, çünkü lyra çalgısının telleri sayısına göre adlandırıldıklarını görüyoruz.

têy kelenc: (<?) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adı geçen, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

tirendaz: (<Fars. *tîr-endâz*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan makamlardan biri.

tizek: (<Fars. *tîzek*) Mansurovlar'ın kurduğu Bakü müzik meclislerinde kullanılan muğamlardan biri. Tîzek, Rast destgâhı içerisinde seslendirilmiştir.

tizi rast: (<Fars. *tîz-i rāst*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde bahsettiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

tof: (<?) Mir Muhsin Nevvâb'ın yazmış olduğu Vuzûhu'l-Erkam adlı risalede verilen cetvelde adı geçen gûşelerden biri.

tohfetenşedügelud: (<Ar. *tuḥfe*+?) Azerbaycan'da, Ortaçağ'da icra edilen telli çalgılardan biri. Bu çalgının yapısal özellikleri, teknik imkânları, ne ile ve nasıl çalındığı hakkında herhangi bir bilgiye sahip bulunmamaktayız.

ton: (<Yun. *tonos*) 1.Türlü kalınlık ve incelik derecelerindeki müzikal seslerden her biri. Örneğin, “do tonu” dediğimizde do sesi ve do notası aklımıza gelir. Bu anlamda kullanıldığında, pentatonik=beş sesli, beş perdeli gibi örnekler verilebilir. 2.İki komşu notanın, perdenin arasındaki mesafe. (do-re ve sol-la birer ton teşkil ederler). Bu anlamıyla ton, büyük ikili aralığı demektir. 3.Ses dizisi. Ör: do majör tonu=do majör dizisi. 4.Tonalite tabiri, ton terimine bağlıdır. Burada ton, dizi ve tonların kuruluşunda esas olan teorik kuralların tümü demektir. 5.Estetik kavramı esas alındığında ton, bazı eserlerde besteci tarafından ve bir eserin icrasında ses sanatçısı veya sazende tarafından sağlanabilen ifade gücü.

tonika: (<Fra. *tonique*) Müzikte, diyatonik ses dizisinin ilk notası. Adını o diziye ve o dizinin tonuna verir. Örnek olarak do majör dizisinin ilk notası olan do sesi ya da la minör dizisinin ilk sesi olan la sesi, diziye ismini vermiştir.

torantay: (<? *terentāy*) Azerbaycan'da, Ortaçağ'da icra edilen telli çalgılardan biri. Abdülkadir Merâgî, bu çalgının altıgen gövdeli, 1 gez (104 cm.) uzunluğunda saplı ve bir ipek telli olduğunu söylemiştir.

tornayi rumi: (<Fars. *tornā-yi rûmî*) Azerbaycan'da, Ortaçağ'da kullanılan telli çalgılardan biri. Bu çalgının sahip olduğu teknik imkânlar ve yapısal özellikleri hakkında herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

tusi: ([Tûs şehrinin adından]) Güney Azerbaycan müzik meclislerinde Mâhûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

türk tenburu: (<Tür.+Fars.) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da kullanılan telli çalgılardan biri. Abdülkadir Merâgî, Türk tanburunun teknesinin ve göğsünün Şirvan tanburundan küçük, sapının ise daha uzun olduğunu belirtmiştir. Göğsü düzdür, isteğe bağlı olarak iki ya da üç tel takılır.

türk: (<Tür.) Mir Muhsin Nevvâb'ın Vuzûhu'l-Erkam'ında vermiş olduğu cetvelde adı geçen gûşelerden biri.

türki hicaz: (<Tür. *türkî hicâz*) 1799 yılında Azerbaycan Türkçesiyle yazılmış olup müellifi bilinmeyen bir esere göre Ortaçağ'da kullanılan makamlardan biri.

tütek~düdek: (<Tür.) Azerbaycan'da en sık kullanılan nefesli çalgılardan biri. Uzunluğu yaklaşık 24-35 cm. kadar olup, yedi perde deliğine sahiptir. Genellikle erik, kayısı ya da dut ağacından yapılır. Önceleri yalnızca çobanlar ile kırsal alanda yaşayan

müziyenlerin çaldığı tütek, sonradan Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri topluluğuna dâhil olmuştur.

ud: (<Ar. *ūd*) 1.Odun, ağaç. 2.Teknesi yarım armudu andıran, dilim adı verilen 17 ilâ 27 ahşap şeridin birbirine yapıştırılmasından meydana gelen, göğsü ladin ağacından, perdesiz, kısa saplı, beşi çift, biri tek on bir telli, mızraplı çalgı.

ud-gedim: (<Ar.+Ar. *kadīm*) Azerbaycan’da, Ortaçağ’dan bu yana kullanılmakta olan udun eski, kadim şekli. Abdülkadir Merâgî bir de “ud-ı kâmil” adlı bir çalgıdan bahsetmiş, ud-ı kadîme dört çift tel takıldığını, yani çalgının sekiz telli olduğunu belirtmiştir.

ufar: (<?) Behcetü’l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ’da kullanılan usûllerden biri. 5 vuruştan ibarettir. 2 vuruşu ağır, 3 vuruşu hafiftir.

undésima: (<Lat. *undetsima*) Müzikte, diyatonik ses dizisinde, sıralanan 11 komşu notanın birinci ve on birinci dereceleri arasındaki mesafe, on birli aralık.

uramani: (<?) Rafig İmrani’nin verdiği bilgilere göre Sâsânîler döneminde Barbed adındaki müziyenin meydana getirdiği bir dizi mahnıdan biri. Lokun, Husrub Sarvad gibi mahnılar da bu mahnılardandır.

üsul zerbür-rebi: (<Ar.+Ar. *zarbu’r-râbi*) Abdülkadir Merâgî’nin, ilkbaharın gelmesi münasebetiyle Tebriz Devlet sarayında Sultan Hüseyin için bestelediği eser.

üsul: (<Ar. *usûl*) Türk müziğinde vuruşlarının değerleri birbirlerine eşit olan ya da olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar hâlindeki sayı veya vuruş grupları.

üşşâğ: (<Ar. *uşşāk*) Osmanlı-Türk müziğinde, Uşşâk dörtlüsüne Nevâ perdesinde Bûselik beşlisinin eklenmesiyle oluşan ve düğâh perdesinde karar eden basit makam. Aynı zamanda Azerbaycan klasik muğamlarındandır.

üzzal ecem: (<Fars. *‘uzzāl-i ‘acem*) Azerbaycan Türkçesiyle yazılmış olan, 1799 yılına ait ve müellifi bilinmeyen bir risaleye göre Ortaçağ’da kullanılan makamlardan biri.

üzzal: (<Ar. *‘uzzāl*) Türk müziğinde Düğâh perdesinde Hicâz beşlisi üzerine Hüseyinî perdesinde Uşşâk dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelen, Hicâz ailesinden olan inici-çıkıcı karaktere sahip basit makam. Makamın güçlüsü Hüseyinî perdesidir, seyre bu perde civarından başlanır ve diğer perdelerde gerekli asma kararlar yapıldıktan sonra Düğâh perdesinde Hicâz çeşnisiyle yam karar yapılır.

üzzari: (<Ar. *‘uzzāl*) XX. yüzyılın başında Güney Azerbaycan’da Şûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

vahid: (<Ar. *vāḥid*) Birim anlamındadır, müzikte ise koma (<Yun. Komma) denilen en küçük aralığı ifade etmektedir.

vamig: (<Ar. *vāmīk* [Vâmık ve Azrâ hikâyesinin erkek kahramanının adından]) Ali Cürcânî'nin adından bahsettiği makamlardan biri.

vec'e arazbar: (<Fars. *vech-i 'arāzbār*) Türk müziğinde Aarazbar ve Segâh makamlarının birleşmesinden meydana gelen birleşik makam. Seyre Acem ve Gerdâniye perdeleri civarından başlar, Arazbar makamını icra eder. Daha sonra Segâh makamına geçer, bu geçiş esnasında Çârgâh perdesi üzerinde asma karar yapar. Segâh perdesi üzerinde Segâh çeşniyle tam kararını verir.

vechê hüseyîni: (<Fars. *vech-i huseynî*) Hüseyîni Aşîrân makamına verilen eski ad. Vech-i Hüseyîni, Behcetü'l-Rûh adlı eserde adı geçen makamlardan biridir.

verşan: (<?) Abdülkadir Merâgî'nin eserlerine göre Ortaçağ'da mevcut olan makamlardan biri.

vesaiti: (<Ar. *vesâit*) Mansurov ailesinin kurduğu Bakü müzik meclislerinde Rast destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

vesl: (<Ar. *vasl*) Safiyüddin Urmevî'nin nazariyesine göre 24 şûbeden biri.

vilayeti: (<Ar. *vilâyet*) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Mir Muhsin Nevvâb tarafından kurulan Şuşa müzik meclisinde Rast destgâhı içerisinde icra edilmiştir. Bu meclisin kurucusu olan Mir Muhsin Nevvâb'ın yazmış olduğu Vuzûhu'l-Erkam adlı risalede de, Vilâyetî'nin adına Rast destgâhı listesinde rastlamaktayız.

vokal: (<Fra. *vocale*<Lat.) Sadece insan sesiyle yapılan müzik icrası, sözlü müzik.

vokal-instrumental: (<Fra. *vocale*+Fra. *instrumentale*) İnsan sesiyle çalgıların birlikte yaptıkları müzik icrası.

vosta ferec: (<Ar. *vusṭā*+Ar. *ferec*) Abdülkadir Merâgî'nin, Fârâbî'nin ses sistemini inceleyerek özel araştırma yaptığı, yaklaşık 303 sentlik bir ölçüye sahip olan müzikal aralık.

vosta zelzel: (<Ar. *vusṭā*+Ar. *zelzāl* (?)) Abdülkadir Merâgî'nin, Fârâbî'nin ses sistemini inceleyerek özel olarak araştırdığı, yaklaşık 355 sent ölçüsüne sahip olan müzikal aralık.

yallı: (<Tür.) Azerbaycan halk müziğinde, grup hâlinde ve el ele tutuşularak oynanan Azerbaycan halk dansı.

yatoğan: (<Moğ. *yatugan* (?)) Ortaçağ'da, Azerbaycan'da kullanıldığı öğrendiğimiz yatugan Abdülkadir Merâgî'nin verdiği bilgilere göre Hıtaylar tarafından kullanılmıştır. Yatugan uzun bir tahta şeklinde olup bir uçtan diğer uca uzanan 17 teli vardır, sapı olmayıp tellerin altında eşikler bulunmaktadır. Teller sağ elin parmaklarıyla çekilirken sol elin parmakları eşikleri ileri-geri oynatır. Bu tanımlamaya uyan, aynı zamanda isim olarak da bu çalgının adıyla benzerlik arzeden bir çalgı, günümüzde

Kazakistan’da “jetigen” adıyla yaşamaktadır. Bu çalgının yedi eşikten ibaret olduğu göz önünde bulundurulduğunda, kelimenin Türkçe “yedi” (Kazak Türkçesinde “jetî”) kelimesinden gelme olasılığı da bizce mevcuttur.

yèddi delikli nêy: (Tür.+Tür.+Fars.) Rafig İmrani, kitabının 28.sayfasında Eski Sümerler’de yedi delikli bir üflemeli çalgının varlığından bahsetmiştir. Gerek Sümerler’de üflemeli çalgının ana maddesinin kamış olması gerekse de günümüzde bir çok Ortadoğu ve Orta Asya ülkesinde kullanılan ney çalgısının yedi perde deliğine sahip olması gibi ortak özellikler, neyin geçmişini Sümerler’e kadar götürebilmemizi sağlamaktadır. Francis Galpin’in The Music of Sumerians And Their Successors The Babylonians&Assyrians adlı kitabında *Tigi* ve *Kagi* adlarıyla verdiği Sümer flütünün bir benzeri hâlen Philadelphia Üniversitesi müzesinde bulunmaktadır.

yegâh: (<Fars. *yek-gâh*) 1.Türk müziğinde, Kaba Çârgâh ile Hüseyinî Aşîrân perdeleri arasında bulunan, bu perdelere bir tanînî aralığı mesafesinde bulunan ve portenin 1.çizgisinin hemen altına yazılan (re notası) perde. Yegâh perdesi, Sistamci Okul olarak bilinen ekolün kurucusu olan Safiyüddin Urmevî’nin nazari sistemine göre birinci ve en pest perde olup, ebced nota sistemine göre ilk işaret olan elif harfiyle gösterilmiştir. 2.Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. Karar perdesi Yegâh perdesi olup, inici seyir gösterir. Nevâ makamı dizisine Yegâh perdesindeki rast dizisinin eklenmesiyle meydana gelmiştir. Makam, Nevâ perdesi civarından seyre başlar, bu dizinin çeşnilerinde karışık gezindikten sonra Nevâ perdesinde Rast çeşnili yarım karar yapar. Daha sonra, gerekli yerlerde gereken asma kalıflarda bulunduktan sonra Uşşâk çeşnisi ile Nevâ makamı sona erer. En son olarak Yegâh perdesine iner ve bu perdede Rast çeşnili tam kararını verir.

yêktayi ereb: bkz. ek tar.

yurs: (?) bkz. bisun kök.

zabul: (<Ar. *zâvil*) Türk müziğinde Abdülkadir Merâgî’den beri kullanılmakta olan birleşik makam. Abdülkadir Merâgî’nin nazariyesine göre 24 şûbeden biridir. Günümüzde Zâvil makamı, Türkiye’de kullanılmayıp, Zabûl adıyla Azerbaycan muğam sanatında icra edilmektedir. XIX. yüzyılın sonuyla XX. yüzyılın başlarında birçok şehirde kurulan Azerbaycan müzik meclislerinde Zabûl, Rast ve Çahârgâh destgâhları içerisinde icra edilen muğamlardan olmuştur. Osmanlı Türkleri’nin icra ettikleri Zâvil makamının yapısı ve seyri şöyledir: Karar perdesi Rast’tır ve seyri inicidir. Rast perdesindeki Çârgâh yani Mâhûr dizisine seyrin ortasında ve sonunda Nikrîz makamı dizisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Nikrîz geçkisi seyrin başında yapılmaz, Mâhûr makamı ile seyre başlanır, daha sonra makam, Nikrîz çeşnisi ile Rast perdesinde karar verir.

zabul-ê sê: (<Fars. *zāvil-i se*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da icra edilen makamlardan biri.

zağ: (<Fars. *zāğ*) S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri. Zağ, aynı zamanda Şuşa'da kurulan müzik meclisinde Şûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardandır.

zemare: (<Ar. *zenbūr*) Çifte sipsi biçiminde bir tür üflemeli çalgı olan argula Hatay'ın bazı köylerinde verilen ad.

zemin-ḥara: (<Fars. *zemîn+hārâ*) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Zemîn-Hârâ, XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başında Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde, Rast ve Şûr destgâhları içerisinde icra edilmiştir.

zemirê: (<Ar.?) Siyah ney anlamına gelen bu enstrüman, Ortaçağ'da Azerbaycan'da kullanılan nefesli çalgılardandır.

zemzeme~zümlüme: (<Ar. *zemzeme*) 1.Nağmeli, âhenkli, güzel ses, ezgi. 2.Türk müziğinde XVIII. yüzyıldan beri kullanılan makamlardan biri. Bu makamın yapısını ve nasıl bir seyir gösterdiğini bilmemekteyiz. Ancak Zemzeme adı, bazı makam adlarının yanına getirildiğinde (Ör: Sabâ Zemzeme), o makam Kürdî dörtlüsüyle karar ediyor demektir.

zenburê: (<Ar. *zenbūr*) Azerbaycan'da, Ortaçağ'da kullanılan nefesli çalgı. Zenburenin nasıl bir yapıya sahip olduğu, teknik imkânları, ses sahası gibi konularda herhangi bir bilğimiz yoktur.

zencir: (<Fars. *zincir*) Azerbaycan'da Ortaçağ'da kullanıldığını öğrendiğimiz zencirin, yapı olarak bugün anladığımız ve günlük hayatta kullandığımız şekliyle kullanılan bir çalgı olup olmadığını bilmemekteyiz.

zeng: (<Fars.) Zil, çingirak.

zengi-şütür: (<Fars. *zeng-i şutur*) Azerbaycan klasik müzik geleneğinde mevcut olan muğamlardan biri. Mir Muhsin Nevvâb'ın Vuzûhu'l-Erkam adlı risalesine göre Rast, Rehâvî, Çârgâh ve Nevâ destgâhları içerisinde icra edilmiştir. Güney Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde ise bu muğam yine Rast ve Çârgâh destgâhları içerisinde ve Çârgâh içerisinde icra edilirken "Kadîm Zeng-i Şütür" ve "Taze Zeng-i Şütür" gibi iki ayrı ad altında karşımıza çıkmaktadır.

zengüle: (<Fars. *zengûle*) 1.Türk müziği ses dizisinde Rast ve Dügâh perdeleri arasında yer alan, Rast perdesine 5, Dügâh perdesine ise 4 komalık mesafede olan perde. 2.Türk müziğinde Zengûleli/Zîrgûleli Hicâz olarak da bilinen ve Hicâz ailesine mensup olan basit makamlardan biri. Bu makam, Safiyüddin Urmevî'nin ve Abdülkadir

Merâgî'nin nazariyesine göre 12 makamdan biridir ve bu nedenle Azerbaycan müzik kültüründe de 12 esas muğam içerisinde yer almaktadır.

zengulêyi-müteradifi: (<Fars. *zengûle-i muterâdifî*) Mir Muhsin Nevvâb ve Hacı Hüsû'nün verdiği bilgilere göre Kuzey Azerbaycan'da, Şuşa'da icra edilen muğamlardan biri.

zerb aletleri: (<Ar. *zarb*+Ar. *âlet*) Vurularak çalınan davul, def, kudüm, daire gibi müzik aletleri.

zerb: (<Ar. *zarbe*) Vurma, vuruş, ritm anlamlarına gelen bu kelime, aynı zamanda Ortaçağ'da, Azerbaycan'da icra edilen vurmali çalgılardan birinin adıdır. Ancak bu çalgının yapısal özellikleri, sahip olduğu teknik imkânlar ve ne şekilde çalındığı konusunda herhangi bir bilgiye sahip bulunmamaktayız.

zerbêyn: (<Ar. *zarbeyn*) 1.Abdülkadir Merâgî'nin yaşadığı dönemde var olan ve Merâgî'nin adını zikrettiği müzik formlarından biri. Bu eserlerde, aynı anda iki usûl kullanılmıştır. Birinci usûl sağ elle, ikinci usûl ise sol elle vurulur. Örneğin sağ el 24 zamanlı Sakîl-i Remel usûlünü vururken sol el 16 zamanlı Sakîl-i Evvel usûlünü vurur. 2.Türk müziğinde, iki usûl anlamında olup, gidişi birbirine uygun bazı büyük usûllerden ikisinin bir veya ikişer defa peşpeşe vurulması suretiyle meydana getirilen usûl, ritm. Osmanlı-Türk müzik geleneğinde bu usûller kâr, beste ve peşrevlerde kullanılmıştır.

zerbi: (<Ar. *zarbî*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan usûllerden biri. 7 vuruşludur. 2 vuruşu ağır, 5 vuruşu ise hafiftir. Selçuklu sultanı Melikşah tarafından tertip edilmiştir.

zerbi-bozorg: (<Fars. *zarb-i buzurg*) A.Recebov'un verdiği bilgilere göre, Buhara ve Soğd halkının Nevruz bayramı için icra ettiği özel mahnılardan biri.

zerbi-muğam: (<Ar. *zarbî*+Ar. *mağām* (?)) Azerbaycan muğam sanatında, belirli bir diziye sahip olan, belli başlı ritmik kalıpları vurmali çalgılar eşliğinde çalınan, destgâhlar içerisinde icra edilen muğam ya da şûbeler.

zerbi-üzzal: (<Fars. *zarb-i 'uzzāl*) Güney Azerbaycan'da kurulan müzik meclislerinde Şûr destgâhı içerisinde seslendirilen muğamlardan biri.

zerbule: (<Ar.?) Azerbaycan'da, Ortaçağ'da icra edilen vurmali çalgılardan biri. Bu çalgının ne şekilde icra edildiği, yapısal özellikleri ve sahip olduğu teknik imkânlar hakkında herhangi bir bilgimiz yoktur.

zerbül-fetih: (<Ar. *zarb+feth*) Türk müziğinde 88 zamanlı büyük usûl. Darb-ı Fetih usûlü peşrevlerde ve bestelerde kullanılmıştır. Bu usûlle ölçülmüş olan peşrevler genellikle beş hanelidir. Peşrevlerin her hanesi 1 usûldür ve teslim, usûlün Nîm Hafîf kısmı ile başlar ve onun sonunda biter. Bestelerde ise yine mısra terennümü ile birlikte 1

usûldür. Porteye donanımdan sonra 88/4 ya da 88/2 şeklinde yazılır. 88/2’lik mertebesi “Ağır Darb-ı Fetih” olarak adlandırılır.

zerbül-ğedim: (<Ar. *zarbu’l-kadīm*) Behcetü’l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ’da kullanılan usûllerden biri. 8 vuruşludur. 4 vuruşu ağır, 4 vuruşu hafiftir.

zerbül-mülük: (<Ar. *zarbu’l-mulūk*) Behcetü’l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ’da kullanılan usûllerden biri. 4 vuruşludur. 2 vuruşu ağır, 2 vuruşu hafiftir.

zerfi-beyat: (<Fars. *zarf-i beyāt*) Mir Muhsin Nevvâb ve hanende Hacı Hüsû’nün vermiş olduğu bigilere göre Azerbaycan’da, Şuşa müzik meclisinde icra edilen muğamlardan biri.

zıngırov: (<?) Çan, çingirak, zil. Zıngırovların, kastanyet benzeri mi olduğu yoksa def ya da daire gibi vurmali çalgıların çevresine takılan küçük ziller mi olduğu hakkında kesin bir bilgiye sahip değiliz. Azerbaycan Türkçesinde bu kelime daha ziyade çobanların, baktıkları hayvanların boyunlarına taktığı çan ya da çingirak olarak geçmektedir.

zil: (<Fars. *zīr* “sazda ince sesli tel”den [?]) 1.Azerbaycan Türkçesinde; müzikte ince, tiz ses, müzik aletlerinin en yüksek tonu. 2.Küçük bir çanla buna vuran bir tokmaktan oluşan, elle veya başka bir düzenle işletilen haber verme ve uyarma aracı. 3.Teflerin kenarına takılan veya köçeklerin parmaklarına takarak oynadıkları, birbirlerine çarpmasıyla ses çıkaran madeni pullar, kastanyet. 4.Türk müziğinde maden veya pirinçten yapılan usûl vurma aleti.5.Orkestra ve bandolarda iki elle arkalarından tutularak birbirine vurmak suretiyle çalınan çalgı.

zir: (<Fars. *zīr*) Mir Muhsin Nevvâb’ın Vuzûhu’l-Erkam adlı risalesinde verdiği cetvelde adı geçen güşelerden biri.

ziré bozorgan: (<Fars. *zīr-i buzurgān*) S.Nefisî’nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

ziré geyseran: (<Fars. *zīr+?*) S.Nefisî’nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

ziré hord: (<Fars. *zīr-i hord*) S.Nefisî’nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı eserinde adını verdiği, Sâsânîler döneminde mevcut olan muğamlardan biri.

zirefkend: (<Fars. *zīr-efkend*) Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. Genel özellikleri şöyledir: Muhayyer, Mâhûr, Hicâzkâr ve Hüseyinî Aşîrân makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir. Muhayyer perdesinden seyre başlar, daha sonra Mâhûr ve Hicâzkâr makamına geçer ve bu dört makamı karışık bir şekilde birkaç defa kullandıktan sonra Hüseyinî Aşîrân makamına geçer. Bu makamın da pest tarafındaki seyrini kısaca icra ettikten sonra Hüseyinî Aşîrân perdesinde karar verir. Zîrefkend’in Sâsânîler döneminden beri kullanılan bir makam olduğunu Nizâmî-i

Gencevî'nin Hüsrev ve Şîrîn adlı şiirinde ve S.Nefîsî'nin Sâsânî Medeniyeti Tarihi adlı kitabında adının zikredilmesiyle öğrenmekteyiz.

zirefkendi büzürg: (<Fars. *zîrefkend-i buzurg*) Türk müziğinde eskiden kullanılmış olup 5-6 yüzyıllık bir geçmişe sahip olan birleşik makam. Günümüze bu makamda bestelenmiş herhangi bir eser ulaşmamakla birlikte, makamın Ortaçağ'da kullanıldığını 1799 yılında Azerbaycan Türkçesiyle yazılmış, müellifi bilinmeyen bir eserden anlamaktayız.

zirefkendi kuçek: (<Fars. *zîrefkend-i kûçek*) Safiyüddin Urmevî'nin nazari sistemine göre 24 şûbeden biri.

zirkêşi eşiran: (<Fars. *zîrkeş-i 'aşîrân*) Behcetü'l-Rûh adlı esere göre Ortaçağ'da kullanılan makamlardan biri.

zirkêşi hâveran: (<Fars. *zîrkeş-i hâverân*) 1799 yılında Azerbaycan Türkçesinde yazılmış olan ve müellifi bilinmeyen bir esere göre Ortaçağ'da kullanılan makamlardan biri.

zirkêşi selmek: (<Fars. *zîrkeş-i selmek*) Güney Azerbaycan müzik meclislerinde Şûr destgâhı içerisinde icra edilen muğamlardan biri.

zırkeşide: (<Fars. *zîr-keşide*) Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri. Segâh ve Rast makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir. Zırkeşide makamının seyri şu şekildedir: Karar perdesi olan Rast perdesi civarından seyre başlar, daha sonra Dügâh ve Segâh perdelerinde gezinir. Arada bir Segâh makamının seyrini gösterir ve en sonunda Rast makamına dönerek Rast perdesinde Rast çeşnili karar verir.

zoğ-tereb: (<Fars. *zevķ-i tarab*) Türk müziğinin birleşik makamlarından biri. Zevk-i Tarab makamı, önce Gerdâniye ve Muhayyer perdeleri civarından seyre başlar, sonra Araban makamı gibi Sünbûle ve Tîz Çârgâh perdelerini de kullanarak Evc ve Hisâr perdeleriyle Nevâ perdesine iner ve burada kısa bir duruş yaptıktan sonra Hicâz ve Kürdî perdelerini kullanarak Nikrîz makamı çeşnisi ile Rast perdesine iner. Aynı perdelerle yine Gerdâniye perdesine kadar yükselerek Hicâz ve Nevâ perdeleri üzerinde kısaca kalır. Daha sonra Hisâr, Nevâ, Çârgâh, Gerdâniye ve Dügâh perdelerini kullanarak ve Kürdî makamını da göstererek Rast perdesine iner, burada da kısa bir kalış yaptıktan sonra Dügâh perdesinde tam kararını verir.

zurna: bkz. surnay.

zül küll bil (val) erba: (<Ar. *zul-kull bi'l-erba'*) Sistemci Okul'a göre on ikili aralığına verilen ad.

zül küll bil (val) hems: (<Ar. *zul-kull bi'l-hams*) Sistemci Okul'a göre on üçlü aralığına verilen ad.

zül küll: (<Ar. *zul-kull*) Sistemci Okul'a göre oktava yani sekizli aralığına verilen ad. Zül-küll, bütün eski nazariyat kitaplarında eşit olmayan 17 aralığa ayrılır, diğer bir deyişle bir oktav içerisinde 18 ses yani perde bulunmaktadır.

zül küll-i marratéyn: (<Ar. *zul-kull-u merreteyn*) Sistemci Okul'a göre iki oktavlık aralığa verilen ad.

zül'erba: (<Ar. *zu'l-erba*) Sistemci Okul'a göre dörtlü aralığa verilen ad.

zül'hems: (<Ar. *zu'l-hams*) Sistemci Okul'a göre beşli aralığa verilen ad.

KAYNAKÇA

- AYVERDİ, İlhan, *Asırlar Boyu Târihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük I-II-III*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2006.
- AZERBAYCAN DİLİNİN İZAHLI LÜĞETİ I-II-III-IV, Azerbaycan SSR Elmler Akademiyası Nesimi Adına Dilçilik İnstitutu, “Elm” Neşriyatı, Bakı.
- BARDAKÇI, Murat, *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul 1986, Pan Yayıncılık.
- DEVELLİOĞLU, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara 1970.
- EREB VE FARS DİLLERİ LÜĞETİ (Azerbaycan Klasik Edebiyatını Okumak İçin), Azerbaycan SSR Elmler Akademiyasının Neşriyatı, Bakı 1996.
- FARMER, Henry George, *Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları*, Çeviri: Dr. M. İlhami Gökçen, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 1999.
- GAZİMİHAL, Mahmut R., *Musiki Sözlüğü*, M.E.B. Yayınları, İstanbul Millî Eğitim Basımevi, 1961.
- HACİBEYOV, Üzeyir, *Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları*, Bakı, 1985, Azerbaycan SSR Elmler Akademiyası Me’marlık ve İncesenet İnstitutu, Dördüncü Neşri, Yazıcı.
- HACİEV, Paraşkev, *Temel Müzik Teorisi*, Çeviri: Atilla Sağlam/Bedri Koçancı, Pan Yayıncılık, Birinci Basım: Temmuz 1996, İstanbul.
- KARADENİZ, Ekrem, *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Genel Yayın No: 238, Sanat Dizisi: 37, Ajans-Türk Matbaacılık Sanayi/Ankara.
- MİR MUHSİN NEVVAB, *Vuzûhu’l-Erkam* (Tenkidli Basım), [Hazırlayan: Zemfira Seferova], Bakı, 1989, Azerbaycan SSR Elmler Akademiyası Me’marlık ve İncesenet İnstitutu, Elm Neşriyatı.

- ÖZBEK, Mehmet, *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- ÖZKAN, İsmail Hakkı, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1998.
- ÖZTUNA, Yılmaz, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi I-II*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- RAHMETOV, Avaz, *Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri ve Onların Orkestrada Yeri*, “Işık” Neşriyatı, Bakı, 1980.
- RAUF YEKTA BEY, *Türk Musikisi*, Fransızcadan Çeviren: Orhan Nasuhioğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul 1986.
- TURA, Yalçın, *Türk Mûsikîsinin Mes’eleleri*, Pan Yayıncılık, Kasım 1988, İstanbul.
- ÜNGÖR, Etem Ruhi, “Unutulmuş Çalgılarımızdan Miskal İhya Edilmelidir”, *Musiki Mecmuası-Aylık Müzikoloji Dergisi*, Nisan 1970, Yıl: 23, Nu. 257, s. 15, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

21 Eylül 1982 tarihinde İstanbul-Kadıköy’de doğdum. 1992 yılının Ekim ayında Hacettepe Üniversitesi’nin düzenlemiş olduğu ilkokullar arası Türkiye genelinde “Dengeli Beslenme” konulu kompozisyon yarışmasında birincilik ödülü aldım. Ödülü aldıktan bir yıl sonra (1993), okumakta olduğum Mustafa Aykın İlkokulu’nu bitirdim. Aynı yıl Melâhat Şefizâde İlköğretim Okulu’na girdim ve 1996 yılında bu okuldan mezun oldum. Lise öğrenimimi ise Göztepe İhsan Kurşunoğlu Lisesi’nde 1999 yılında mezun olarak tamamladım. 2000 yılının Eylül ayında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü’nü kazandım. Tamamlamış olduğumuz 2003-2004 öğrenim yılının sonunda ise konservatuar ikincisi ve bölüm birincisi olarak mezun oldum. Şu anda ise Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili Bilim Dalı’nda Yüksek Lisans öğrencisiyim. 4 yıllık üniversite yaşamım boyunca çeşitli dergilerde yayınlanmış makalelerim şunlardır:

Yayınlanmış Makalelerim:

- Müzikoloji Nedir; “Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı-Hakemli Kitap”, s. 181-187, S. 132, Haziran 2001, İstanbul.
- Bir Motifti Pazarola Hasan Bey (Osmanlı harflerinden yeni Türk harflerine çeviri), “Motif Halk Oyunları Dergisi”, İstanbul 2001, s. 28-31, S. 26.
- Geçmiş Zaman Olur Ki (Osmanlı harflerinden yeni Türk harflerine Antiye [Kartpostal] arkasından çeviri), “Motif Halk Oyunları Dergisi”, s. 36-37, S. 28, İstanbul 2002.
- Girift-Unutulmuş Bir Nefesli Saz, “Shell İlgi Dergisi”, s. 11-13, S.106, İstanbul 2003.
- Ali Emîrî Yazma Eserler Bölümünde Adı Bilinmeyen Bir Güfte Mecmuâsı; “Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı-Hakemli Kitap”, s. 217-234, S. 145, Ağustos 2003, İstanbul.
- XIII. Yüzyıl ve Öncesi Türk Müziği; “Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi”, s. 16-19, S. 201, Eylül 2003, İstanbul.

Yayına Hazır Durumda Olan Çalışmalarım:

- Mir Muhsin Nevvab’ın “Vuzûhu’l Erkam” Adlı Risâlesi ve Şerhleri (Bitirme Çalışması), İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, İstanbul 2004.
- Fotoğraf Rehberi (Osmanlı harflerinden yeni Türk harflerine çeviri), Eser müellifi: Lumière, Mütercimi: Süleyman Süreyya, Akşam Matbaası 1928.
- Türk Mûsikîsinde Ermeni Müzisyenler
- Kazak Müzik Aletleri, Bolat Sarıbayev (Kazak Türkçesinden çeviri), Almatı-1978

M. Oğuzhan Kuşoğlu
M.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
Türk Dili Bilim Dalı- Yüksek Lisans Öğrencisi