



Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında
Elmin İnkişafı Fondunun qrant layihəsi
çərçivəsində nəşr olunmuşdur

Könül Bünyadzadə

MUĞAM FƏLSƏFƏSİ

BAKİ – ELMİN İNKİŞAFI FONDU – 2018

Elmi redaktor:
Teymur KƏRİMLİ
AMEA-nın həqiqi üzvü

Rəyçi:
Nərgiz AXUNDOVA
AMEA-nın həqiqi üzvü

K.Y.Bünyadzadə. Muğam fəlsəfəsi. – Bakı: Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Elmin İnkişafı Fondu, 2018. – 161 səh.

Kitabda Universal Səsin bir təzahürü olaraq təqdim edilən muğam əsasən düşüncə tərzini kimi araşdırılır. Bu məqsədlə onunla fəlsəfi cərəyanlar, xüsusilə təsəvvüf arasında fəlsəfi müqayisələr aparılır. Muğamın milli düşüncə tarixi ilə paralel şəkildə tədqiq edilməsi milli təfəkkürün bir sıra əhəmiyyətli məqamlarına da aydınlıq gətirir.

Müasir dövrün ruhuna uyğun olaraq kitabda həmçinin muğamın multikultural mahiyyəti də araşdırılır. Bununla çox əhəmiyyətli bir həqiqət vurğulanmış olur: öz təsir gücünə və daşdığı missiyasına görə muğam Azərbaycanın “yumşaq gücüdür”.

Kitab mütəxəssislər, gənc araşdırmaçılar və geniş oxucu kütləsi üçün nəzərdə tutulmuşdur.

**Monoqrafiya Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında
Elmin İnkişafı Fondunun qrant layihəsi çərçivəsində çap olunmuşdur:
Qrant № EİF/MQM-3-Şuşa-2014-7(22)-05/01/5**

**Bu əsər 06 aprel 2015-ci il tarixində Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında
Elmin İnkişafı Fondu tərəfindən Azərbaycan Respublikası Müəllif Hüquqları
Agentliyində qeydiyyatdan keçirilmiş və əsərin qeydiyyatı haqqında 8433 nömrəli
Şəhadətnamə (qeydiyyat nömrəsi: 04/C-16/C-7925-15) verilmişdir.**

ISBN: 978-9952-516-00-5

© Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında
Elmin İnkişafı Fondu, 2018
© K.Y.Bünyadzadə, 2018

MÜNDƏRİCAT

Ön söz. MUĞAM - MİLLİ TƏFƏKKÜRÜN NADİR İNCİSİ KİMİ	5
GİRİŞ	8
MUĞAM - TƏFƏKKÜR TƏRZİ KİMİ	15
Düşüncə tarixi və musiqi.....	15
Muğam – düşüncənin səslənməsi, yoxsa səsin düşünməsi?.....	40
MUĞAM VƏ TƏSƏVVÜF:	
PARALELLƏR VƏ ORTAQ NÖQTƏLƏR	57
Muğam – nöqtə, yoxsa dairə?	57
Muğam və təsəvvüfdə hal-məqam prinsipi	85
Muğam və səma`	91
“Mən”in ifadəsi – Muğam və Təsəvvüf.....	95
MUĞAM - DƏYƏRLƏRİN QORUYUCUSU	100
Muğam – milli ruhun ritmi kimi	101
Muğam – musiqi ilə yazılmış epos.....	105
Muğam ifa alətlərinin fəlsəfi mahiyyəti.....	112
MUĞAMIN MULTİKULTURAL MAHİYYƏTİ	120
Muğamın mənəvi gücü	123
Muğam – Şərqi və Qərbi ehtiva edən xəzinə	127
NƏTİCƏ	146
ƏDƏBİYYAT	154

Ön söz

MUĞAM – MİLLİ TƏFƏKKÜRÜN NADİR İNCİSİ KİMİ

Muğam zəngin bir dəryadır ki, hər qəvvas ora baş vurub öz düşüncəsinin, mənəviyyatının səviyyəsinə uyğun olan incini tapa bilir. Dünyanın qarışıq mənzərəsində, geosiyasi çaxnaşmaları arasında Azərbaycan sakit və əmin-aman bir adanı, muğam isə bu əmin-amanlığın səsinə, avazını xatırladır. Bu səs millətimizi digər millətlər arasında fərqləndirir, tanıdır və bununla da onun özgüvənini sabitləşdirmiş olur. Bu gün dünyanın istənilən məkanında muğam deyəndə Azərbaycan və onun zəngin, özündə min bir hikmət qoruyub saxlayan mədəniyyəti yada düşür. Odlar Yurdu bu gün yalnız maddi nemətləri ilə deyil, mənəvi xəzinəsi ilə də insanlığa öz dəyərli bəhrəsini verməkdədir. Başqa sözlə desək, Azərbaycanın yalnız muğam kimi bir sərvəti yetərli olardı ki, digər millətlər arasında ona layiqli yerini qazandırsın.

Muğamın tarixi bir millətin tarixidir və fərqli dövənlərdə fərqli traektoriyalar üzrə hərəkət edib. Bununla belə, istənilən zaman kəsiyində az qala əzəli olan bu tarixə nüfuz edən hər bir şəxs həmin an bir ecazkarlığa, qədimliyə, nağıllar aləminə düşür və muğamın özü kimi zaman, məkan fəvqünə qalxır. Tarixi baxımdan Azərbaycan öz müstəqillik yolunda gənc olsa da, içində muğam kimi bir dünyanı daşdığına görə, o, bir çox qədim xalqlarla çiyin-çiyinə addımlaya bilir. Onun bu layiqli yerini təsdiq etmək, sabitləşdirmək məqsədi ilə Birinci Vitse-Prezident, Heydər Əliyev Fondunun və Azərbaycan Mədəniyyət Fondunun prezidenti Mehriban xanım Əliyeva XXI əsrin əvvəlindən başlayaraq Muğama nəinki ikinci nəfəs verib, həm də onu beynəlxalq səviyyədə tanıتماğa və sevdirməyə nail olub. Bu, bir millətin mənəvi sərvətini, ülvi gözəlliyini bəşəriyyətlə paylaşmaqdır. Axı, sevgi, gözəllik paylaşdıqca artıq, parlayır.

Əlbəttə, muğamdan nə qədər yazsan, nə qədər danışsan da azdır, çünki hələ nə qədər xəzinə kəşf olunmadığını gözləyir. Təqdim olunan kitab muğam dəryasından bir incidir və özündə onun dəyərlərindən bəzilərini ehtiva edir.

Hər şeydən əvvəl, muğamın öz mürəkkəb sistemini nəzərə alaraq kitabın müəllifi, AMEA-nın müxbir üzvü, professor Könül Bünyadzadə də məhz bir kompleks yanaşmaya üstünlük verib. Özünün fəlsəfə sahəsinin mütəxəssisi olması Könül xanıma imkan verib ki, muğamı həm düşüncə sistemi kimi təhlil etsin, həm onun inkişaf trayektoriyasında bir qanunauyğunluq sezsən, həm də, ən başlıcası, muğamı bir musiqi janrından daha çox, düşüncə konsepsiyası kimi nəzərdən keçirtsin. Başqa sözlə desək, Könül xanım muğamın mahiyyətinə bir neçə aspektdən işıq salmağa cəhd edib və uğurlu alınıb.

Əsərdə muğam Şərq musiqisindən daha çox, Şərq hikmətinin daşıyıcısı kimi təhlil edilir. Məlum olduğu kimi, hələ Antik çağda Platon, Demokrit, Plotin və başqa dahi filosoflar öz dünyagörüşlərini Şərqdən aldıkları hikmətlərlə zənginləşdirir və bununla da fəlsəfəyə yeni nəfəs gətirə bilirdilər. Könül xanım muğamı məhz dünya fəlsəfəsində yeni istiqamətlərə yol açan hikmətin musiqi ilə, avazla təcəssümü kimi təqdim edir və öz fikirlərini əsaslandırır. Təbii ki, əsərdə muğam ayrıca İslam fəlsəfəsi kontekstində də araşdırılır. Bu gün təsəvvüf dünyada bir sülhün, barışıqın, sevginin simvolu kimi qəbul edilir. Maraqlıdır ki, müəllif muğamı təsəvvüflə müqayisə edəndə, onları eyni mənbədən qaynaqlanan iki şüa kimi nəzərdən keçirir və əslində Muğamın da eyni missiyanın daşıyıcısı olmasını vurğulayır.

Əsərin dəyərli tərəflərindən biri də onun sanki iki qatlı olmasıdır. Bir tərəfdən, burada muğamın az qala hər şöbəsi, hətta notları da təhlil edilir, tarixi araşdırılır, digər tərəfdən, o, millətin tarixini bir növ özünə hopdurmuş bir salnamə kimi təqdim edilir. Bununla müəllif muğamda bir notun, bir səsin də təsadüf olmayıb, bir məna yükünə malik olduğunu göstərməyə çalışır. Həqiqətən də, əgər muğam bir düşüncə sistemdirsə, deməli, öz qanunauyğunluğu olmalıdır və Könül xanım Bünyadzadə həmin qanunauyğunluğu ortaya çıxardır.

İstənilən tarixilik müasirliklə səsleşəndə, ona dayaq ola biləndə, həm mənəvi bağ qırılmadan davam edə bilir, həm də müasirlik daha sabit, daha

dayanıqlı olur, çünki yad olmur, öz mahiyyətindən doğulur. Könül xanım Bünyadzadə də məhz belə bir mənəvi əlaqəyə işıq salmağı bacarıb. Əsərdə muğam yalnız keçmişin pozulmayan bir kitabəsi, salnaməsi kimi deyil, həm də yeni istiqamətlərin, ideyaların zəngin mənbəyi kimi təqdim edilir. Məsələyə bu prizmadan yanaşanda müəllifin muğamda multikultural cəhətləri tapması və onlara xüsusi diqqət ayırması təəccüb doğurmur. Bəli, muğam bir millətin düşüncəsinin, mənəvi hikmətinin avazla ifadəsdirsə, o zaman onun bütün məziyyətlər burada öz əksini tapmalıdır – səmimiyyəti, xoşgörülü olması, mərdliyi, yeniliyə açıq olması, ən uzaq bir xalqın da mənəvi səsi ilə harmoniya tapması.

Bəli, Azərbaycan gənc bir Respublikadır, lakin artıq müəyyən gücə sahibdir. Onun gücü öz mənəvi dünyasından, öz tarixi potensialından gəldiyinə görə, yad qüvvələr ona təsir göstərə bilmir. Könül xanım Bünyadzadə muğamı da bu güc siyahısına əlavə edir və onu müasir siyasətdə böyük əhəmiyyətə malik olan “yumşaq güc” adlandırır. O, muğamı Azərbaycanın öz söz kürsüsü və buradan özünü bütün möhtəşəmliyi ilə tanımaq qüdrətində olduğunu vurğulayır. Həqiqətən də, dövlət, xüsusilə Birinci 1-ci Vitse-Prezident, Heydər Əliyev Fondunun və Azərbaycan Mədəniyyət Fondunun prezidenti, Mehriban xanım Əliyevanın muğama göstərdiyi qayğı, ayırdığı diqqət və zaman və bir mədəniyyət hadisəsindən daha çox, millətin gələcəyi üçün taleyüklü bir addımdır.

Bu, təqdim olunan əsərə sadəcə qısa bir baxışdır. Bununla yanaşı, həm də inanırıq ki, muğamın mahiyyətindən gələn güc bu tədqiqat əsərində də özünü qoruyub saxlayacaq və kitab daha neçə dəyərli araşdırmalar üçün ideya mənbəyi ola biləcək. İnanırıq ki, milli düşüncəmizin ən dəyərli məqamlarına işıq salmaqla, bu əsər özü də oxuculara dəyərli bir hədiyyə olacaq.

Akademik Nərgiz Axundova

GİRİŞ

Xalq arasında artıq kifayət qədər tanınan bir şey haqqında yeni bir söz demək çox çətindir. Öz deyəcəyin sözlərdən daha çox oxucunun, mütəxəssislərin deyəcəyi sözləri düşünməli olursan. Təəssüf ki, Azərbaycanın xüsusilə son iki əsr ərzində yaşadığı tarixi hadisələr, repressiyalar, çevrilişlər, sürətlə bir-birini əvəz edən ictimai formasiyaların dünən yaşananların üstündən çalın-çarpaz qara xətt çəkib yeni səhifənin açılması kifayət qədər adiləşib. Dünən söylənmiş bir həqiqətin bu gün kökündən inkar edilməsi artıq heç kimi təəccübləndirmir. Söhbət mənəvi dəyərlərə, artıq xalqın ruhuna hopmuş həqiqətlərə toxunanda isə söz sahibindən ikiqat məsuliyyət tələb olunur. Muğam kimi. Nəzərə alsaq ki, muğam zəngin bir xəzinədir və onun hələ nə qədər ləl-cavahirət kəşf olunmamış qalır, onda onun haqqında yeni söz demək cəhdini əvvəlkilərin inkarı deyil, əksinə, daha bir açılmış, işıq salınmış səhifə kimi qəbul etmək olar.

Həqiqətən də, muğamın Azərbaycanın mədəniyyət tarixindəki yeri və rolu ən müxtəlif səviyyələrdə araşdırılmış, çox dəyərli fikirlər söylənmişdir, onun haqqında tədqiqat əsərindən tutmuş, poemaya qədər yazılmışdır. Gah ciddi faktlarla nə isə təsdiqlənmiş, gah da sırf hisslərə, hətta mistik duyğulara əsaslanaraq muğamı az qala canlı bir orqanizm kimi təqdim etmişlər. Bizim cəhdimiz də eyni həqiqətə fərqli bir baxış bucağından gördüklərimiz, dərk etdiklərimizdir – ***muğam fəlsəfəsinin təqdimidir***. Xüsusilə vurğulayaq ki, burada söhbət muğamın bir musiqi kimi təfəkkürdə oynadığı roldan getmir. Bu məsələ çox aktual və əhəmiyyətli olsa da, bizim niyyətimiz fərqlidir: muğamı bir fəlsəfi fenomen, bir idrak prosesi kimi təqdim etmək. Düzdür, amerikalı tədqiqatçı Paul Karus yazır ki, “Filosoflar bir qayda olaraq, musiqiyə qarşı tamamilə laqeyddirlər. Sanki onların musiqinin təbiətini şərh eləməyə vaxtları yoxdur, yaxud sanki onların sistemində yer tutması üçün

musiqinin əhəmiyyəti çox kiçikdir. Digər tərəfdən, musiqiçilər öz sənətlərindən entuziazmla danışırlar və bir qayda olaraq təqdim olunan problemi izah etməkdə aciz olurdular”.¹ Həqiqətən də, ilk baxışda fəlsəfə və musiqi bir-birinə çox uzaq sahələr kimi görünürlər. Lakin burada bir neçə vacib məqamı unutmaq olmaz. Əvvəla, hər ikisi düşüncənin nəticəsi olaraq mənəviyyata xidmət edir, başqa-başqa “dillərdə” danışsalar da, yaradılışın ən ali məqamından həqiqət çatdırırlar. Qısa şəkildə desək, onlar eyni dünyaya açılan ayrı-ayrı qapılardır. İkincisi, *muğamın fəlsəfəsini bir musiqiçi təqdim edə bilməz*. Martin Heideggerin fikrinə görə, “bir fizik məhz fizik olaraq fizika haqqında heç bir açıqlama verə bilməz. Fizikin bütün mülahizələri fizikanın öz predmeti daxilindədir. Fizikanın özü isə hər hansı bir fizik təcrübəsinin predmeti deyildir”.² Bəli, bütün sahələrin elə bir zirvəsi, yaxud mahiyyətinin elə bir özəyi vardır ki, onu həmin sahənin mütəxəssisi bilə bilməz. Səlahəddin Xəlilov yazır: “Riyaziyyat, biologiya və s. sahələrdə çalışan adamlar bu sahənin mahiyyətini və infrastrukturunu deyil, hansı isə konkret riyazi və ya bioloji məsələləri araşdırırlar. Yaxud mühəndis mühəndisliyini, dilçi dilin, şair şeirin nə olduğunu bilməyə də bilər. Bunları bilmək artıq filosofluq məqamıdır”.³ Eyni sözlər muğama da aid edilir. Yəni biz əsasən muğam fəlsəfəsi deyəndə daha çox muğamın özünün bir fəlsəfi konsepsiya kimi təqdim edilməsini nəzərdə tuturuq. İlk baxışda, bir musiqi əsərinin belə bir təqdimatı təəccüblü görünə bilər. Belə olan halda, alternativ sual yaranır: muğam bir musiqi əsəridirmi? Düşünürük ki, muğamın mahiyyətinin sistemli şərhə həm bu, həm də sonralar yaranacaq suallara cavab verə biləcəkdir.

Nə üçün məhz muğamın fəlsəfəsi?

Hər şeydən əvvəl belə bir maraqlı faktı paylaşaq ki, muğam fəlsəfəsi artıq mütəfəkkirləri, tədqiqatçıları bir neçə dəfə cəlb eləsə də, tanış ola bildiyimiz ədəbiyyatlar, müxtəlif həcmli tədqiqatlar arasında bu istiqamətdə onun fəlsəfəsini açacaq bir fəlsəfi araşdırmaya rast

¹ Carus P. The Significance of Music // The Monist, Vol. 5, No. 3 (April, 1895), Oxford University Press, pp.401-407 // <http://www.jstor.org/stable/27897250>

² Haydegger M. Bilim üzərinə iki ders. İstanbul, Paradiqma, 1998, s.38.

³ Xəlilov S. Elm haqqında elm. Bakı, “Azərbaycan Universiteti” nəşriyyatı, 2011, s. 32.

gəlməmişik. Dünya çapında əlbəttə musiqinin fəlsəfəsi diqqətləri cəlb etmiş və maraqlı tədqiqatlar yazılmışdır.¹ Məsələn, simfoniyanın fəlsəfəsi deyəndə musiqi əsərinin necə yazılması nəzərdə tutulur. Yaxud bir tədqiqatçı “Musiqi fəlsəfəsi”nin yazılma səbəbini belə izah edir: “Musiqi insanın başında bəzən günlərlə dönüb dolaşan mövzular şəklində, yanından keçərkən dillərinə toxunmadan keçə bilmədiyiniz piano ilə təsadüfən eşitdiyimiz tanış, amma tam olmayan parçalar halında, ən əlaqəsiz görünən anların təcrübəsinə nüfuz edə bilir... Beləcə, musiqinin həyatımızın bir parçası olması yönündəki ısrarımı, haqlı olaraq önə sürülən arqumentlərlə iddia edirəm”². Yaxud hələ qədimdən musiqinin kiçik yaşlardan formalaşmasında, mənəviyyatının yüksəlməsində müstəsna rolu olması barədə nəzəriyyələr vardır: “Musiqi uşaq təhsilinin ayrılmaz hissəsidir. Qədim Yunanıstanda musiqi hesab, qrammatika, oxuma və elm kimi əsas fənlərdən biri olmuşdur. İnanırdılar ki, musiqi kompleks patternləri daha yaxşı başa düşməyə kömək edir və düşüncəni yaradıcı fəaliyyət üçün hazırlayır. Əsas özəyin bir hissəsi kimi, musiqi hər tələbə üçün vacib idi.”³ Müəllif uşağın daha düşüncəli və gələcəyinin daha uğurlu olması üçün onun təhsilində musiqini vacib bilir. Müəlliflə razılaşmaqla yanaşı, onu da əlavə etmək istərdik ki, bir var insanın mənəviyyatında yüksək keyfiyyətlərin formalaşmasında musiqinin rolunun araşdırılması, bir də var insan mənəviyyatının və təfəkkürün ifadəsi olan musiqinin dərkisi. Muğamın fəlsəfəsi deyəndə əslində biz məhz təfəkkürün özünün öyrənilməsindən danışıraq. Yəni əslində muğam özü bir təməl olduğuna görə, onun üzərində digər musiqilər – simfonik əsərlər, opera, caz, hətta estrada janrında da melodiylar yazıla bilər.

Əlbəttə, musiqinin təfəkkürə təsiri heç də yeni bir məsələ deyil. Məsələn, Nitsşe Bizenin “Karmen”i haqqında yazır: “Belə bir əsər necə də kamilləşdirir! Özün də “şedevrə” çevrilirsən. – Həqiqətən də, hər dəfə mən *Karmeni* dinləyəndə: belə səbirli, belə xoşbəxt, belə indus, belə yerləşmiş

¹ 5 Principles of Symphony Philosophy // <http://www.symfonydriven.com/news/5-principles-symphony-philosophy>

² Ridley A. Müzik Felsefesi. Tema ve Varsiyonlar. Ankara, Dost kitabevi, 2007, s.11-12.

³ Orchestra Philosophy // <http://www.smmusd.org/lincoln/VAPA/orchestra/philosophy.html>

kimi olduqca özümü başqa vaxtlarda olduğundan daha çox, daha yaxşı filosof kimi görünürəm... Beş saat oturmaq – müqəddəsliyin ilk mərhələsidir!”¹ Düzdür, yaradıcılığının erkən vaxtlarında Nitsşe Vaqnerdən ilhamlanaraq belə hesab edirdi ki, miflər və əfsanələr millətin ruhunu ehtiva edir və ondan doğulan möhtəşəm alman musiqisi – “Baxdan Bethovenə, Bethovendən Vaqnerə gedən günəş qaçışı” elə həmin millətin ruhunu oyadacaq bir qüvvədir.² Başqa sözlə desək, filosof musiqinin malik olduğu fəlsəfənin, milli ruhun vacibliyindən söz açır, musiqinin malik olduğu möhtəşəmliyin ruhda əks olunacağından əmindir. Lakin burada əhəmiyyətli bir məqam var. Vaqner musiqisinin tədqiqatçılarından biri yazır: “Vaqner yalnız musiqi deyil! Onun aləti həm də söz idi: o, öz opera və musiqi dramlarına libretto yazıb, ondan sonra 16 cild ədəbi-tənqidi məqalə və publisistika, 17 cild məktub qaldı. Vaqnerin həm musiqisi, həm də sözü möhtəşəm bir təsir gücünə malik idi və XX əsr Almaniyanın taleyində çox şeyi təyin etməsə də, xəbər verdi.”³ Başqa sözlə desək, burada musiqi sözlərin, fəlsəfənin vasitəsi, alətidir. Muğamın fəlsəfəsi isə nisbətən fərqli anlayışdır. Məsələn burasındadır ki, muğamın fəlsəfəsi deyəndə, ilk növbədə, muğamın özünün ehtiva etdiyi fəlsəfə nəzərdə tutulur. Axı, muğamın sözləri, daha dəqiq desək, oxunan qəzəllər dəyişsə də, musiqi özü dəyişmir, ayrı-ayrı şöbələr yerlərini dəyişsə də, müstəqil ifa olunsada, ümumi prinsiplər dəyişmir, yazılmamış bir qanunla idarə edilir. Yəni burada aparıcı qüvvə məhz bu sabit özəyin mahiyyətini – fəlsəfəsini izah etməyə çalışacağıq.

Dediklərimizdən nəticə çıxararaq belə düşünürük ki, muğamın fəlsəfəsini açmaq üçün ilk növbədə ona baxış bucağı dəyişməlidir.

¹ Ницше Ф. Казус Вагнер (өн söz) // <http://www.nietzsche.ru/works/main-works/vagner/>

² Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки, 19 // http://az.lib.ru/n/nic-she_f/text_0010.shtml

³ Ионкис Г. Рихард Вагнер – Гений тёмных сил // Литературный альманах "Мнемозина"

<http://mnemozina.eu/sample-page/%D1%81%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5/%D1%80%D0%B8%D1%85%D0%B0%D1%80%D0%B4-%D0%B2%D0%B0%D0%B3%D0%BD%D0%B5%D1%80-%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9-%D1%82%D1%91%D0%BC%D0%BD%D1%8B%D1%85-%D1%81%D0%B8%D0%BB>

Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, muğama sadəcə bir musiqi əsəri kimi, səs və sözlərin harmoniyası kimi deyil, məhz fəlsəfi konsepsiya kimi baxmaq lazımdır. Bunu nəzərə alaraq, kitabda muğamın fəlsəfəsi iki rakursdan araşdırılacaqdır.

Birinci rakursda muğam düşüncə ilə sıx əlaqədə olan bir fenomen kimi öyrənilir. Məsələ burasındadır ki, düşüncə və muğamın əlaqəsi və qarşılıqlı təsiri o dərəcədə güclüdür ki, hətta səbəb-nəticə zəncirində hansının birinci gəlməsini təyin etmək çətinidir. Burada muğam bir millətin düşüncə tarixində vacib rol oynayan, onun təfəkkürünün formalaşmasında və özünü təsdiqində istisna yeri olan, milli ruhun və milli dəyərlərin qoruyucusu olan bir konsepsiya kimi təhlil ediləcəkdir. Onu da vurğulamaq lazımdır ki, belə yanaşma Azərbaycan təfəkkür tarixinin öyrənilməsi üçün fərqli bir prizma ola bildiyi kimi, muğamın özünün mahiyyətinin işıqlandırılmasında da yeni bir səhifə açar bilər. Səlahəddin Xəlilov yazır ki, “Fəlsəfə varlığın dəyişməyən qatlarını öyrənir. Tarix dəyişiklikləri, fəlsəfə sabit qalanları əks etdirir”.¹ Başqa sözlə desək, ***muğam fəlsəfəsi ilə biz bir millətin qədimdən bəri qurulmadan sabit qalan düşüncə xəttini izləyəcəyik.*** Yeri gəlmişkən, qeyd etmək lazımdır ki, muğam məhz təməldə duran bir konsepsiya olduğuna görə, milli təfəkkürə xas bir sıra spesifik cəhətlərin kökünü də orada axtarmaq məqsədyönlü addım olardı. Belə cəhətlərin başında isə, heç şüb-həsiz, xoşgörlü və tolerant olmaqdır. Muğam bir növ həmin düşüncənin canlı və musiqili təzahürüdür. Bu xüsusiyyətlərin şərhində iki proses bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqəli şəkildə inkişaf edir – özünü təsdiq və qarşdakını xoşgörü ilə qəbul etmək, onu özünü küləşdirmək. Məhz bu baxımdan, muğam fəlsəfəsinin təhlili hazırda dünyada birmənalı qarşılanmayan multikulturalizm fenomeninə də yeni baxış gətirə bilər. Belə ki, muğam əsasında multikulturalizmin Azərbaycan nümunəsinin spesifik xüsusiyyətləri daha aydın şəkildə təqdim və təhlil ediləcəkdir.

İkinci rakurs isə muğamın universal mahiyyəti ilə əlaqəlidir. Əhəmiyyətli bir fakt kimi qeyd edək ki, keçən əsrin ortalarından bu günə

¹ Xəlilov S. Şərq və Qərb: ümumbəşəri ideala doğru. Fəlsəfi etüdlər. Bakı, «Azərbaycan Universiteti» nəşriyyatı, 2004, s. 31

kimi UNESCO-nun sanballı layihələrində yer verilən, NASA-nın kosmosa göndərdiyi “Yerin səsləri” sırasına daxil edilən muğam universal səsin bir hissəsi kimi təqdim edilir.¹ Bu baxımdan, onun araşdırılması artıq bir millətin fəlsəfi görüşləri çərçivəsindən kənara çıxır. Məhz belə yanaşma nəticəsində muğam özündə Şərq və Qərb düşüncəsini ehtiva edən bir vahid sistem kimi açılır. Həm Qərbin rəsonal mövqeyini, həm də Şərqi irrasional düşüncəsini özündə cəmləşdirən muğam məhz universal səsi – universal düşüncəni təmsil eləmiş olur. Muğamın fəlsəfəsinin araşdırılması belə bir həqiqəti təkrar təsdiqləyəcək ki, müəyyən şərtlər altında fərqli istiqamətlər boyu inkişaf etməli olan, bəzi hallarda hətta qarşı-qarşıya durmalı olan Şərq və Qərb düşüncələri eyni bir mənbədən şaxələniblər və bir çox ortaq dəyərlərə sahibdirlər. Və məhz onlardan çıxış etməklə bir çox problemin yeni həll yollarını tapmaq olar.

Bəli, muğam Universal səsin bir mərhələsidir. Bu ifadəni fəlsəfə müstəvisinə gətirsək, deyə bilərik ki, muğam Universal, Mütləq ideyanın səslə ifadə olunan bir mərhələsi, bir təzahürüdür. Yaxud deyə bilərik ki, muğam Mütləq Yaradanla nisbi yaradan – insan arasında bir əlaqədir və s. Yəni çıxarılaçaq nəticələr çox ola bilər. Maraqlıdır ki, Mütləq həqiqətə aparan yollardan biri, insanı Mütləq İdeya ilə ünsiyyətə, vəhdətə aparan bir yol kimi muğam və təsəvvüf arasında bir çox oxşar məqamlar vardır. Hazırda dinindən, dilindən, irqindən asılı olmayaraq az qala bütün dünyanı özündə cəmləşdirən bilən təsəvvüflə muğam arasındakı müqayisəli təhlil bir çox maraqlı məqamların da üzərinə işıq sala biləcəkdir.

Muğam fəlsəfəsi elə bir məfhumdur ki, onun istənilən nöqtəsindən başlayıb çox dərinlərə getmək mümkündür. Bu, bir tərəfdən onun çoxtərəfli, digər tərəfdən də, çoxqatlı olmasından irəli gəlir. Bu, o dərəcədə zəngin bir mənbədir ki, izlənen bir xətt və kəşf elədiyi zəngin məlumatlar, ecazkar sirlər səni elə alıb aparar ki, daha zəngin bir “damar”ın kənarda qalmasından xəbərin olmaz. Əlbəttə, bunların hamısını əhatə eləmək mümkün deyil və bir araşdırmanın imkanları xaricindədir. Bununla belə,

¹ *UNESCO Musical Anthology of the Orient: Vol. 24, Azerbaijan I.* By: Mark Slobin. *Asian Music* Vol. 2, No. 1 (1971), University of Texas Press, pp. 43-45.
http://www.jstor.org/stable/833813?seq=1#page_scan_tab_contents

biz çalışmışıq ki, *muğam fəlsəfəsində məhz qədimdən bəri qırılmadan uzanıb gələn, milli təfəkkürün və ruhun inkişafını xilas edən və digər xalqlar arasında əriyib yox olmaqdan qoruyan özək xətti daim ön planda tutaq, bütün digər məsələləri də onun işığında, onun fonunda şərh edək.* Bununla yanaşı, istər muğamın tarixində, istərsə də fəlsəfəsində xüsusi əhəmiyyət daşıyan bəzi məsələlərə də maksimum şəkildə toxunmağa çalışmışıq ki, həmin maraqlı, yeni və vacib ideyanı tam açmağa bilməsək də, heç olmasa, xatırladaq, vurğulayaq, ona diqqət çəkək ki, gələcəkdə onun üzərində daha dərin araşdırmalar aparılsın.

Beləliklə, muğam fəlsəfəsi deyəndə ola bilsin ki, ənənəvi fəlsəfi kateqoriyalar və prinsiplər, yaxud ənənəvi musiqişünaslıq terminlərindən az istifadə olunsun və ya ümumiyyətlə onlara müraciət olunmasın. Bizim araşdırmamız sırf muğamın öz fəlsəfəsi olacaqdır. Bu isə o deməkdir ki, *məqsədimiz muğamı fəlsəfiləşdirmək, yaxud fəlsəfəni musiqiləşdirmək deyil, muğamın öz hikmətini öyrənməkdir.*

MUĞAM – TƏFƏKKÜR TƏRZİ KİMİ

Sivilizasiyanın ən mühüm şərtlərindən biri məhz kəsilməz tarixdir. Belə ki, cəmiyyətin inkişafında qazanılan hər hansı bir nailiyyət sonradan davam etdirilmirsə, o, böyük müddət intervalında tarixi prosesə daxil ola bilmir.

S.Xəlilov

Düşüncə tarixi və musiqi

Tarixə baxanda maraqlı bir paraleli, hətta qanunauyğunluğu izləmək mümkündür: musiqi düşüncələrdə baş verən hadisələrin daha səmimi və həqiqi ifadəçisidir. Sözün aciz qaldığı bir məqamda belə musiqi susmayıb, öz dilində hər şeyi çatdırıb. Daha dəqiq desək, musiqi düşüncənin, fəlsəfənin dili olub, lakin zamanla hər ikisinin yollarını bir-birindən o dərəcədə ayırıblar ki, indi onların ortaq nöqtələrini axtarmaq bir çoxlarına təəccüblü görünə bilər. Biz hər hansı böyük iddialar irəli sürmədən sadəcə ümumi paralellər aparmağa cəhd edək. Məqsədimiz dünənimizlə bugünümüz arasında üzvi əlaqə olan musiqi təfəkkürünün inkişaf xəttini izləmək, mərhələləri təhlil etmək, bu xəttin hansı şərtlərin təsiri ilə qırılması, yaxud harada təhrif olunub əyilməsini aydınlaşdırmaqdır.

Bir çox hallarda fəlsəfənin tarixini antik Yunan fəlsəfəsindən başlasalar da, mütəxəssislər bilirlər ki, antik fəlsəfənin kökü Qədim Şərqdən gəlir. Həmin Qədim Şərq ki, bütün müdrikliyi insan təbiətindən çıxış edərək axtarırdı. Maraqlıdır ki, o dövrlərdə insanın bütün fəaliyyəti musiqi ilə müşayiət edilirdi, sanki musiqi insanın düşüncəsinin bərkədən təzahürü idi. Təhlükədən qorunanda, hələ sirtini bilmədiyi bir təbiət hadisəsinə yol axtaranda, onu anlamağa çalışanda, düşmənlə savaşıanda, xoş günündə, bir

sözlə, insanın varlığının və düşüncəsinin qoşulduğu hər bir prosesin mütləq öz musiqisi səslənməli idi. Maraqlıdır ki, ayrıca musiqinin mahiyyətini araşdıran bir tədqiqatçı iddia edir ki, “musiqinin düşüncələrə nöqtə qoymaq ya da “tamamlamaq” potensialı olmadığı doğrudur”.¹ Bəzi tədqiqatçıların da təsdiqlədiyi kimi, “Qədim Şərqi fəlsəfəsində musiqi biliyin bir sahəsi idi ki, onun haqqında sözlə nə isə demək mümkün deyildi. Buna görə də, ezoterik bilik kimi nəzərdən keçirilirdi ki, onun da mahiyyətindən yalnız bir neçə seçilmiş kəs agah ola bilərdi.”² Artıq uzaq keçmişdə qalan o dövrdə düşüncəmi birinci idi, yoxsa musiqi, demək çox çətinidir. Lakin bir şey bəlli idi ki, musiqi və düşüncə arasında bir ahəng, qarşılıqlı tənzimləmə var idi. *Bu musiqi düşüncənin səslənişi idi.* Tədqiqatlardan birində deyilir: “Qədim Hind mistik və filosofları hesab edirdilər ki, bütün dünyanın səslənən bir təbiəti vardır və o, öz inkişafında bu səsdən asılıdır. Yalnız bütün Kainat deyil, Tanrılar da səslənən bir təbiətə malikdirlər. Onlar deyirdilər ki, meditasiya zamanı insan “OM” (Tanrı) səsini eşidir, onu bərkədən deməyə də. OM – vahid, bölünməyən səsdir; bu, Kainatı harmoniyalaşdıran titrəyişdir”.³ Bəli, Qədim Şərqi istər musiqisində, istərsə də fəlsəfəsindəki dərinlik və sonsuzluq məhz onun Yaradanla, ilahi aləmlə əlaqəli olmasından irəli gəlirdi. İnsan bu maddi dünyanın “dörd divarlarından” çıxıb, ruhunun gedə biləcəyi qədər gedirdi. Əhəmiyyətli haldır ki, konfutsilik, daosizm kimi qədim Şərqi fəlsəfələri də müəyyən müvafiq musiqi ilə tamamlanırdı. Bəlkə də musiqi o fəlsəfi düşüncələr üçün ilahi aləmə, universallığa yol açırdı. Axı “musiqi ilahidən verilən nadir bir ərməğan hesab edilirdi ki, onun vasitəsilə insan Kainatla əlaqə yarada bilirdi”.⁴ Məsələ burasındadır ki, insanlar öz təfəkkürlərinin, düşüncələrinin həcminə uyğun da harmoniya tapırlar: kimi sonsuz dənizdə, uca dağlarda, geniş düzənlərdə, kimi də gecə klublarında, barlarda, içki

¹ Ridley A. Müzik Felsefesi, s. 75.

² Бахтязина Д. И. Музыка как особая форма познания мироздания в философии Древнего Востока <http://sibac.info/conf/philolog/xxxiv/37447>

³ Вильданов У.С., Вильданова. Г. Б., Загитова Л. Ч. Окультурно-трансцендентальная природа звука и музыки в бытии человека. Уфа, РИО РУНМЦ МО РБ, 2007, с. 10.

⁴ Бахтязина Д. И. Музыка как особая форма познания мироздания...

şüşələrində. Onların ruhlarının dərk etdikləri də elə öz tapdıqları, uyğunlaşdıqları “harmoniya” boydadır. Əbu Turxan təsadüfən deməyib ki, “Hər insan öz sevgisi boydadır”.¹ Müvafiq olaraq, hər kəsin dilinə gətirdiyi də elə gördüklərinin inikasıdır. Hər deyilənin də öz dinləyicisi olur: ya kütlə, ya seçilmiş şəxslər. Yüksək yaradıcılığın nəticəsi olan musiqi, rəsm, heykəl, elmi kəşf, bədii və ya fəlsəfi əsər şəklini alan “ilahi xəbərlər” – universal Harmoniyadan bir səs ruhu oyaq, könül gözü açıq, mənəvi dünyası işıqlı olan kəslər üçündür.

Qədim Şərq musiqisini anlamaq üçün onun fəlsəfəsi ilə tanış olmaq kifayət edir və əksinə, musiqi o dövrün fəlsəfəsinin mahiyyətini tam çatdırma bilər. Məsələn, daosizmin mərkəzində böyük Dao – ümumi Qanun və Mütləq haqqında təlim durur. Dao təkdir, sonsuzdur, universaldır, dünyanın vəhdətidir və s. Daosizmdə musiqinin ilk funksiyası insan düşüncəsini və mənəviyyatını təmizləmək və onu Daonun sonsuzluğuna qovuşdurmaqdır. Bu musiqi uzun əsrlər boyu müxtəlif dəyişikliklərə məruz qalsa da, əsas mahiyyəti qorunub saxlanmışdır: pentatonik musiqi – tək səsin sonsuzluğuna qarşıaraq Universallığa çatmaq. Bu musiqi tam səslərdən ibarətdir və yarımtonlar yoxdur, təbiətin içindən gəldiyinə görə, hər kəsdə və hər şeydə mövcuddur, deməli hər şeyi vəhdətdə saxlayan musiqidir. Şübhəsiz ki, bizim sadəcə ümumi cizgilərlə çatdırmaq istədiyimiz musiqi və fəlsəfə eyniyyətinin kökündə daha böyük həqiqətlər tapmaq mümkündür. Lakin biz sadəcə bir həqiqəti vurğulamaq istəyirik ki, Qədim Şərqdə təbiətin bir parçası olan musiqi insanın mənəviyyatı və düşüncəsi ilə vəhdətə girməklə onu daha ali bir dünyaya yüksəldirdi. Buna inanan müdriklər də hikmətin önəmli bir parçası olan musiqiyə məhz belə bir münasibət bəsləyirdilər. Tədqiqatımız zamanı bütün dünyada qədim türk musiqilərini axtarıb üzə çıxaran TŪMATAnın (Türk Musiqisini Araşdırma və Tanıtma Qrupu) notları arasında miladdan öncə 800-cü ilə aid bir Şumer ilahisi tapdıq.

¹ Əbu Turxanın hikmət dünyası. Prof. Dr. Səlahəddin Xəlilovun təqdimatında. Bakı, “Çaşıoğlu” nəşriyyatı, 2012, s. 55.

Sümer ilāhisi
4 ses vokalından

Assbur şəhərinə bələdiyyə və MO BOG sülhəndən kəlmə, çəki sənəti ilə yəndirən bir Sümer tələməndən, F. Galpin tərəfindən çözüdürək bəzi rəqəmlə notaya tərcümə edilmişdir*

UD AN KI TA TAB GI NA TIL A TA EŞ A
DİN GİR A MA DİN GİR İN AN NA GE E NE
10 BA Sİ SİG E NE UD KI GA GA E DE KI DU DU A TA
13 UD GİŞ HA HAR AN KI A NUN GI NA EŞ A BA
16 E PA RI ŞU Sİ SA GA GA E DE İ Dİ DUG NA
19 ID BU RA NUN GU NE NE GAR EŞ A BA AN

Gözüyle Türk Musiksii, Laika Karabey AKINCI. İstanbul, 1968

Maraqlıdır ki, ən qədim dastanlardan olan “Bilqamis dastanı”nın müəllifi olan bir xalqın həm də qədim musiqi yazısına malik olması təəccüblü və xoş oldu. Notun üstündəki qeydə görə Assbur şəhərindən tapılan bu daş kitabəni Şumer musiqisinin tanınmış tədqiqatçısı və "The Music Of The Sumerians And Their Immediate Successors" (Şumerlərin və onların davamçılarının musiqisi) adlı kitabın müəllifi Francis W. Galpin oxuyaraq müasir notlara uyğunlaşdırmışdır.¹

Onlardan daha Şimalda – Altayda yaşayan türk xalqları nisbətən fərqli düşüncəyə sahib olduqlarına görə, təbii ki, fərqli bir musiqiyə də sahib idilər. Əsasən köçəri həyat yaşadıklarına, təbiətlə iç-içə olduqlarına görə bu xalqların müdrikləri – şamanlar təbiətlə birləşərək özlərini bütün

¹ Ancient Sumerian Religious Music - 4000 Years Old
<https://www.youtube.com/watch?v=OVynxtQyJUE>

digər qüvvələrdən üstün bilirdilər. Onların insan səslərinin və hərəkətlərinin üstünlük təşkil etdiyi musiqiləri insanın təbiətlə vəhdətini yaradır və insanın gücünü artırır. Bu yolla həyatdakı təhlükələrdən qurtulmaqla yanaşı, həm də hikmətlərə sahib ola bilirdilər. Yəni burada insan artıq bir yol keçməli deyildi, zətən təbiətin içində idi, sadəcə o qapını açmaq lazım idi ki, bunu da öz səslərindən və bu səsləri müşayiət edən ritmlərdən ibarət olan musiqi edirdi. Təbii ki, təbiətlə vəhdətdə olan müdrik onun başqa səslərini də duyurdu, hikmətlərini dərk edirdi və tədricən iki pərdəli musiqidən dörd pərdəyə (tetratonika) və sonra beş pərdəliyə (pentatonika) çatmışdılar. Məhz bu dövrdə ilk boru (burquy) və qopuz alətləri ortaya çıxmışdı.¹ Başqa sözlə desək, indiyə qədər sadəcə səsdə gizli qalan hikmətlər get-gedə musiqiyə, avaza çevrildi, daha sonra isə bu avaza sözlər də əlavə edilməyə başladı.

Bu, əslində təbii bir proses idi. Belə ki, insan böyük və həqiqi bir harmoniyanın şahidi olanda ilk anda onu qələmə ala bilmir və ya qələmə aldığı özünə çox cılız və süni görünür. Təbiətin qoynunda, onunla vəhdətdə olan nə qədər ilhama gəlsə də, gözəllikdən nə qədər vəcdə gəlsə də, içində hissələr aşıb-daşsa da, bu barədə ən gözəl sözü o anda deyə bilmir. Gərək bu möhtəşəmlikdən ayrılı, təkliyə çəkilsin. Özü ilə baş-başa qala. Bu səbəbdəndir ki, ilk mərhələlərdə insan duyduqlarını ifadə edən şaman sadəcə səslərdən istifadə edir. Axı, o harmoniyanın fonunda insan da, insanın sözü də bir toz dənəciyi qədər olur. Elə ki, təkliyə çəkildi, duyduqlarını dərk etməyə başladı, bax, onda onun öz yaradıcılıq qabiliyyəti özünü büruzə verir. Təklidə isə insan söz demək qüdrətində olan, Yaradanın yardımını ilə yarada bilən bir varlıqdır. Və beləcə səsdən avaz, daha sonra isə sözlə avazın ahəngi yarandı.

Qədim Şərqdən götürülmüş közlə Qədim Yunanıstanda yandırılan fəlsəfə ocağı fərqli bir mühitdə və fərqli düşüncənin təqdimatında yeni mövzulara işıq saldı, yeni bir istiqamət boyunca getdi. Təbii ki, bu fərqli ruhun musiqisi də fərqli olmalı idi. Amma musiqinin əsas mahiyyətini

¹ *Görgülü D.* Geleneksel türk müziği tarihi. Devlet Kitapları, II baskı, 2015, s. 10.

toxunmadan saxladılar – istər Platon, istərsə də Aristotel musiqini insanın mənəviyyatını və ruhunu saflaşdıran, təmizləyən və ucaldan bir vasitə kimi qəbul etdilər. Məhz Qədim Şərqdən öyrəndiyi nəzəriyyələrin nəticəsi olaraq Pifaqor Universal Harmoniya, kosmosu dolduran musiqi haqqında düşüncələrini yazdı, öz nəzəriyyəsini qurdu və sonralar Qərb musiqi nəzəriyyələri kökünü məhz buradan götürdü.

Bununla belə, canlı və cansız, hətta ölümlər dünyasının da tanrılar arasında bölündüyü, tanrılar və insanlar arasında mübarizə getdiyi bir mühitdə təbii ki, musiqinin də öz tanrısı tapıldı – Zevs və Harmoniyanın (bəzi versiyalara görə, Mnemozinanın – yaddaş tanrıçasının) doqquz qızı – Muzalar (muzika sözünün etimoloji kökü də buradan gəlir). Tərcümədə “düşünənlər” mənasında olan Muzalar da insanın düşüncəsini və hisslərini ifadə edən bütün sahələri – poeziya, elm, rəqs, faciə, komediya və s. – öz aralarında böldülər. Maraqlıdır ki, bu Muzaların anası gah Harmoniya, gah da Mnemozina-yaddaş göstərilir. Əcəba, Muzalar insanı hara götürür – Harmoniyayamı, yoxsa Yaddaşamı. Xatırladaq ki, Platona görə, insan həqiqətlərə məhz onları xatırlamaqla çata və dərk edə bilər. Bir sözlə, Antik dövrdə musiqi yenə də tanrılara məxsus bir xüsusiyyət olaraq qalmışdı və insan yalnız onlarla əlaqə qura bildiyi qədər musiqidən yararlanırdı. Amma tanrılar yalnız müdrikliyin deyil, həm də zövqü və həzzi təlqin edirdilər. Bu səbəbdən musiqi yalnız mənəviyyatın deyil, həm də hisslərin zövq vericisinə çevrildi. Hələ elm sahələrinin bölünmədiyi bir dövrdə musiqi də digər incəsənət növləri ilə bərabər idi: sənətkar həm çalır, həm oxuyur, həm də aktyorluq edirdi. Bununla belə, hər şeyə rəğmən, musiqi öz dövrünün düşüncəsinin ifadəçisi idi. “İliada”dan və “Odiseya”dan belə məlum olur ki, musiqi yenə də insanın ən əhəmiyyətli anlarında onu müşayiət edib: müharibələrdə, tanrılarla söhbətlərində, qəhrəmanları ilə görüşlərində və ya vidalaşmağında və s. Antik dövrün musiqi ilə vurğulanmalı olan əsas cəhətlərindən biri də, *həqiqi musiqinin yalnız azad düşüncəli insana xas olmasıdır*. Bununla belə, musiqi yalnız düşüncənin deyil, həzzin də bələdçisi idi. Məsələn, Aristotel “musiqi ruhun etik tərəfinə məlum təsir göstərə bilər” desə də, belə hesab

edirdi ki, musiqinin ifası fiziki iş olduğu üçün onu qullar da yerinə yetirə bilər, amma onun həqiqi zövqünü yalnız düşüncəsi azad olan insan duya bilər. Ən vacibi isə, filosof musiqinin üstünlüyünü onda görürdü ki, “onda gözəllik həzlə uyğunlaşır”. Bəli, artıq böyük Harmoniyaya çatan insanın hissələrinin aldığı həzz də söhbətlərin mövzusunə çevrilmişdi.

Beləliklə, Antik dövrdə musiqinin yeri haqqında maraqlı bir mənzərə canlanır: musiqi yenə də ilahi aləmə məxsus bir hədiyyədir və tanrıçalarla ünsiyyət qura bilən insan ən yüksək hissələrini və düşüncələrini musiqi ilə çatdırmaq qabiliyyəti qazanır. Lakin bu hədiyyə hər hansı hikmət olmadan, sadəcə hissələrin həzzi də ola bilər. Başqa sözlə desək, musiqiyə malik olmaq tanrılara məxsus bəzi sirlərə, aliliklərə sahiblənməklə yanaşı, insan həm də ilahi bir həzz də yaşaya bilər. Cəsarətlə demək olar ki, məhz bu xüsusiyyətin əlavə edilməsi sonralar, artıq xristianlığın gəlişi ilə, nəinki musiqinin qadağasına səbəb oldu, həm də onun mahiyyətinin müəyyən təhrifinə gətirib çıxartdı.

Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, həmişə – dövründən və millətindən asılı olmayaraq dövrün və millətin ruhu, düşüncəsi onun müharibə üçün yazdığı himnlərdə deyil, sakit, sülh şəraitində bəstələnən nəğmələrdə, odalarda əks olunur. Bunu nəzərə alaraq biz də məhz onlardan söz açacağıq.

Bu günə kimi öz zəngin və tükənməz ənənələrinə sadıq qalan Qədim Hind və Çin müdrikliyinin tədqiqini mütəxəssislərə həvalə edərək keçirik qədim türk musiqisinin köklərinə.

İslam dininin nazil olmasına qədər türk musiqisində üç əsaslı inkişaf olmuşdu¹:

1. Musiqi beş tondan yeddi tona yüksəlmişdi. Bu isə o deməkdir ki, milli düşüncə dəqiqləşirdi və öz yaradıcılıq qüdrətini göstərirdi, Harmoniyadan daha artıq tonlar, yarımtonlar eşidir və təqdim edirdi. Yəni sadəcə təbiətin verdiklərinə qoşulmaqla kifayətlənməyib, onun vasitəsilə öz kimliyini də səslərdə tapır və ifadə edirdi.

¹ Yenə orada, s. 14.

2. Musiqilərdə sözlər istifadə olunmağa başlamışdı – səs və söz arasındakı ahəng kəşf olunmuşdu. İnsan yaşadığı vəhdət anlarını dərk edərək sözə köçürə – rasionallaşıra bilirdi.

3. Xalq musiqisi formalaşmağa başlamışdı. Xalq dastanları, qəhrəmanlıq nəğmələri, bir sözlə, musiqi ilə millətin tarixi yazılırdı. Sənət və xalq musiqiləri arasında üslub, məzmun baxımdan fərqlərin yaranması əslində musiqidə düşüncəyə verilən azadlıq idi: hər kəsə kimliyindən asılı olmayaraq öz hisslərini və düşüncələrini musiqi ilə çatdırmağa imkan verilirdi – eyni kök üzərində iki qol formalaşmaqda idi.

Səmavi dinlərin nazil olması, təbii ki, musiqinin taleyində də iz qoydu. Xristianlıqda musiqi yalnız kilsə çərçivəsində – Allah üçün oxunacaq musiqi şəklində saxlandı, qalanları isə, hissləri oyadan, günah işlərə sövq edən əməllər kimi qadağan edildi. Bir növ musiqinin malik olduğu xüsusiyyət – ilahi aləmlə əlaqəsi ifrat səviyyədə tətbiq olunmağa başladı.

Ondan fərqli olaraq İslamda belə qadağa nəinki qoyulmadı, hətta yeni təkan oldu. Məhəmməd peyğəmbərin (s.) “Quranı gözəl səsinizlə bəzəyin”¹ deməsi iki cür qəbul edildi. Bir tərəfdən, Quranın gözəl səsə və qıraətlə oxumaq həm də müqəddəs kitabın dinlənilməsinə asanlaşdırır, onu dinləyicinin qəlbinə daha yaxın edirdi. Digər tərəfdən, belə hesab edilirdi ki, Quranın oxunuşu da öz növbəsində səsi gözəlləşdirir. Əlbəttə, gözəl avaz, xoş səs Quranın oxunuşunu daha lətif, dinləyənlər üçün daha duyğulu etsə də, o, hər şeydən əvvəl bir səmavi kitabdır, düşündürmək, dərk etdirmək, riayət edilmək üçündür, yəni o, zövqdən əvvəl idrak üçündür. Əslində, Peyğəmbər (s.) də buyurur ki, “Quranın oxunuşunda bir tədbir yoxdursa, heç bir fayda verməz”.² Yəni hər nə qədər avaz Qurani Kərimin mətnində, məzmununda olsa da, ön planda çatdırılan həqiqət durur, avaz isə müşayiətçidir. Müəyyən mənada, təsəvvüf Peyğəmbərin (s.) tövsiyəsinin üzərindən çıxış edərək, dini, xüsusilə Qurani Kərimi

¹ الطوسي ابو نصر السراج. حقه وقدم له وخرج أحاديثه عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور دار الكتب المتنى ببغداد, 1960, ص. 339 (Sərrac Tusi. əl-Lüma) 339

² Yenə orada, s. 353.

gözəlliklə, xoş avazla, sonrakı dövrlərdə hətta musiqi ilə çatdırmağa üstünlük verdi. Düzdür, bu işdə də bəzi təriqətlər ifrata vardılar, lakin klassik təsəvvüfdə Peyğəmbərin (s.) buyurduğu kimi, musiqi bir zövq vasitəsi deyil, yalnız həqiqətin dərkində bir vəsilə oldu. Təsadüfi deyil ki, Orta və Uzaq Şərqlə də İslam qılıncının gücünə deyil, əsasən sufilərin təbliği ilə gəlib çatmışdı. Məhz belə bir yanaşma yardım etdi ki, İslam Şərqlə yeni bir səhifə açsın. Yəni musiqinin köməyi ilə insanın fəvqəlvəvəsini kəşf edən, ilahi ələmdən həqiqət payını ala bilən şərqlilər, xüsusilə türklər üçün İslam dininin mahiyyəti yad görünmədi.

Sənət musiqisində pərdələrin sayı artdı, ilk muğamların şöbələri yarandı, bəstələmək və çalmaq ciddi bir elm sahəsi və sənət kimi ustadlar tərəfindən öyrədilməyə başlandı. Tədqiqatlara görə, İslam məkanında ilk musiqi əsərləri VIII əsrdə Yunus əl-Katib və İshaq əl-Məvsili tərəfindən yazılmışdır, lakin burada musiqi daha çox zahiri bir sənət olaraq təqdim edilmişdir.¹ Musiqini elmin bir qolu, həm qədim Yunandan (Pifaqor) gələn bilikləri, həm Şərq musiqi ənənələrini özündə birləşdirən ilk nəzəriyyə kimi təqdim edən isə Yaqub b.İshak əl-Kindi olmuşdur. O, musiqinin mənbəyini bir tərəfdən göy cisimləri ilə yanaşı, digər tərəfdən də, musiqi alətlərinin özləri ilə əlaqələndirmişdir. Musiqi haqqında təqribən 10 risalə yazmış (onlardan 6-sı itmiş hesab edilir) filosof özünün “Risalə fi Hubr Sına`ati t-təlif” (“Musiqi Kompozisiyası təcrübəsi haqqında”) əsərində musiqinin səsdüzümünü 12 yarım səsə qədər artırmışdır ki, bu da hazırkı Qərb səsdüzümü ilə tamamilə üst-üstə düşür. Bundan başqa o, “mövcud notları qoymaq üçün sim uzunluqları və qalınlıqları arasındakı nisbəti hesablamışdır, notların yerini göstərmək üçün əbcəd hərflərindən istifadə etmişdir.”² Onu da mütləq qeyd etmək lazımdır ki, tədqiqatçılar hələ Orta Asiya türklərinin, qədim misirlilərin, qədim yunanların da notlardan istifadə etmək versiyasını qəbul etməklə yanaşı, hətta Kindidən əvvəl də İshak əl-Məvsilinə də not yazdığını bildirirlər. Belə ki, Əbu`l-Fərəc

¹ Doğu`dan Batı`ya Düşüncənin serüveni. İslam Düşüncəsinin altın çağı, 10 ciltlik, 5. Cilt. İstanbul, İnsan Yayınları, 2015, s.630.

² Yenə orada, s.628-632.

İsfəhani özünün “Kitəb əl-Əğani əsərində xəbər verir ki, Məvsili bəstələdiyi bir əsəri xəlifə İbrahim b. əl-Mehdiyə təqdim edərkən şeiri, ritmi, sim üzərində barmakların basdığı yerləri də qeyd etmişdi.¹

Kindidən başlayan musiqişünaslıq Əbu Nəsr Fərabinin və İbn Sinanın simasında daha da inkişaf etdi. Artıq X əsrdə İslamı qəbul etmiş Qaraxanlılar dövlətində musiqidə əhəmiyyətli inkişaf oldu. Əbu Nəsr Fərabinin də musiqinin həm təcrübəsi, həm də nəzəriyyəsinə dair bir sıra əsərlərinin sırasında “*İhsa əl-Ulum Musiqi əl Kəbir*” (“*Böyük Musiqi elmlərinin hesablanması*”) kitabı xüsusi yer tutur və sonralar latın dilinə də məhz bu əsər tərcümə edilmişdir. Fərabə də sələfi Kindi kimi, musiqini “təlimi elmlər” sırasına aid edir. Onun fikrinə görə, ““riyazi elmlərdən” (hesab, həndəsə, astronomiya, musiqi) biri olan musiqi elmi məqam və melodiya növlərini, bunlardan nələrdən və necə təşəkkül etdiyini, daha təsirli və gözəl olmaqları üçün nə edə biləcəyini araşdıran bir elm növüdür”.² O, musiqinin elm və sənətin bir qolu olduğunu bildirir, onun fizika ilə əlaqələrindən yazırdı. Ondən bir müddət sonra isə İbn Sina “*Kitabu`ş-Şəfa*”da (“*Şəfa kitabı*”) çalğuların xüsusiyyətləri ilə birlikdə musiqi, not, bəstələmək və ritm haqqında fikirlər irəli sürdü və təhlillər verdi.³ Xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, əsasən Aristotel məktəbinin davamçıları hesab edilən bu məşşai filosoflar musiqi sahəsində öz Şərq ənənələrinə sadiq qaldılar. Onlar musiqini qədim yunanlar kimi, zövq oxşayan Muzaların hədiyyəsi kimi gözləmədilər, onu məhz hikmətin bir qolu kimi təqdim edirdilər və bir növ onun idrak prosesində rolunu əsaslandırırtdılar.

Qeyd olunmalı daha bir maraqlı məlumat isə ilk türk məscid və təkkə musiqisinin də məhz Qaraxanlılar dövlətində yaranmasıdır.⁴ Müəyyən mənada bunu həm də İslam dininin Şərq hikməti fonunda təqdimi də adlandırmaq mümkündür.

¹ Yenə orada, s. 634.

² Yenə orada, s. 753.

³ *Görgülü D. Geleneksel türk müziği tarihi*, s. 16.

⁴ Yenə orada, s.17.

Qəznəvilər dövründə isə Qəznə şəhəri artıq böyük bir mədəniyyət mərkəzinə çevrilmişdi, dini məzmunlu muğamlar oxunurdu və ən başlıcası isə, həmin vaxtlar qədim Hind musiqisi olan *raqalarla* bir qarşılıqlı təsir dönməsi yaşayırdı.¹ Ümumiyyətlə, musiqinin qədimdən bəri gələn missiyasına və fəlsəfədə mövqeyinə baxsaq, dediklərimiz yeni bir addım deyil, sadəcə yeni dinlə uyğunlaşması və hətta belə demək mümkündürsə, İslam dini üçün yeni üfüqlərin açılması idi. Yəni xristianlıqdan fərqli olaraq, burada insanları ilahi aləmdən nəinki qoparmaq, əksinə ora gedən yolu daha açıq və rahat eləmək istədilər.

Diqqəti çəkən daha bir məsələ isə, fərqli bölgələrdə musiqinin mahiyyətinin necə qəbul edilməsi ilə bağlıdır. Belə ki, əgər antik dövrdən başlanan bir təhrif xristianlığın gəlişi ilə ümumiyyətlə kəsildisə və musiqi daşlaşmış qaydalar çərçivəsində yalnız kilsəyə xidmət etməyə başladsa, Şərqdə qədimdən gələn xətt davam etməkdə və hər yeni dövrə, şəraitə uyğun olaraq inkişaf etməkdə idi. Əlbəttə, kilsə musiqisi də ilahi aləmlə bir əlaqə demək idi. Lakin burada kilsənin tələb etdiyi qaydalar, musiqinin əsasən İsa Məsihi və Müqəddəs Məryəmi tərənnüm etməli olması, başqa musiqilərə qoyduğu sərt qadağalar, ən vacibi isə kilsənin özünün insan və Tanrı arasında bir vasitəçi rolu oynaması musiqinin azad ruhunu məhdudlaşdırmış, ilahi aləmlə əlaqəsini kəsmiş olurdu. Əslində bu məhdudlaşdırma insan düşüncəsinə qoyulmuşdu və bu səbəbdən, istər-istəməz musiqidə də əks olunurdu. Bu dəyişiklik hər iki bölgənin həm düşüncə, həm də musiqi tarixində əhəmiyyətli dəyişikliyə səbəb olurdu və bunu onların bir-birindən ayrılmasında ilk addımlar hesab etmək olar. Bəli, musiqi bilavasitə düşüncə ilə əlaqəli olduğuna görə, yəni ilahi aləmdən gələn hikməti məhz azad düşüncə qəbul edə bildiyinə görə, onun kilsədən ayrılması elə fəlsəfi düşüncənin, elmin kilsədən ayrılması ilə eyni proses boyu gedirdi. Bu proses o dərəcədə ağır və ağırlı oldu ki, ona əsrlər sərf edildi. Bununla yanaşı, onu da əlavə etməliyik ki, azad düşüncə kilsə ilə bərabər onun təmsil elədiyi dindən, imandan, irrasional təfəkkürdən də

¹ Yenə orada, s.18.

uzaqlaşdı. Bu isə Şərqlə və Qərblə düşüncələri arasında fərqlərin artmasına səbəb olurdu.

İlk açıq ayrılma – uzaqlaşma hələ iki əsr əvvəl sezilsə də, XVII əsrdən başlayaraq bu proses həm tezləşdi, həm də aydınlaşdı. Ayrılmanın ilk və ən böyük təkanı elmin inkişafı ilə başladı. İnsan maddi dünyada öz hakimiyyətini bərqərar etmək üçün onu öyrənməyə, içinə nüfuz etməyə, sirlərini açmağa və bununla da özünə tabe etməyə iddialı idi. Bu yolda artıq nailiyyət əldə etməsi onun inamını artırır və daha da irəli getməyə cürətləndirirdi. Lakin bununla yanaşı, başqa bir hissə də doğulub böyüməkdə idi: insanı bir pessimist ruh bürüməyə başlamışdı. Məsələn, Cəlaləddin Ruminin məşhur qamış obrazına Blez Paskalda da rast gəlinir, sadəcə fərqli bir təqdimatda. Hər iki mütəfəkkirdə qamış sanki bir insanın təcəssümüdür. Mövlanada qamışdan düzəldilmiş ney keçmiş məkanının, əsl vətəninin həsrətindən nalə çəkir. O, bilir ki, daha ali bir məkana aiddir və buraya – bu maddi aləmə düşməklə o, əzab çəkir. Paskalın da qamışı düşüncəli, qəmli, çünki bu nəhəng dünyada, sonsuzluqda öz zəifliyini, acizliyini dərk edir. Onun nə bir güman yeri, nə də tutacaq dəstəyi var və yalnız şüurunun çata biləcəyi şeylərlə hər hansı əlaqəsi mümkündür.¹ Düzdür, Paskal da sufilər kimi bütün dünyanı insanın simasında, şəxsində axtarır. Lakin bu, artıq makro və mikro aləmlər deyil. Bu, insanın təbiətin bir hissəsi, daha doğrusu, kiçik qara bir nöqtəsi olmasıdır. Elmi kəşflər sayəsində insan birdən birə nəhəng bir sonsuzluq qarşısında tək və gücsüz qaldı. E.Kassirer yazır: “Kopernik sistemi XVII əsrdə inkişaf edən fəlsəfi aqnostisizm və skeptisizmin ən qüdrətli silahı oldu”.² Bəli, insan özünə güvənir, israrla öz hakimiyyətini qururdu. Lakin bu, həm də onun dünyasını məhdudlaşdırırdı. İnsanın yaşadığı acizlik də sonsuz dünya qarşısında sonlu bir varlığın yaşadığı hisslər idi. Paskal yazır: “İnsan öyrənməni özündən başlasa, anlayardı ki, onun öz hüdudlarından çıxmaq

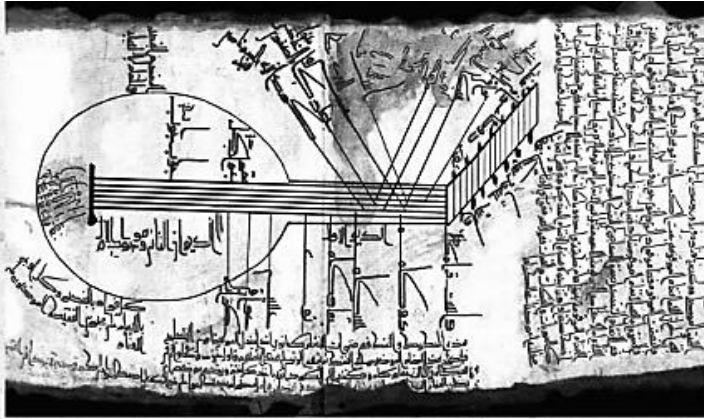
¹ Паскаль. Мысли // Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. Древний мир – эпоха Просвещения. М., Политиздат, 1991, с. 285.

² Кассирер Э. Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. М., «Прогресс», 1988, с. 17.

imkanı yoxdur. Mümkün deyil ki, hissə tamı dərk etsin! – Bəlkə ümid var ki, tamın onun ölçülərinə müvafiq gələn hissələrini dərk etsin? Lakin bu dünyada hər şey elə dolaşlıq və qarşılıqlı əlaqəlidir ki, bir şeyin başqasından və ümumiyyətlə bütöv dünyadan ayrı şəkildə mənə qeyri-mümkün görünür”.¹ Bu, təsəvvüfdə dəryaya qatılmaqla öz vətəninə qovuşan, əbədiyyət qazanan damcının yaşadığı hissələrdən çox fərqlənirdi. Başqa sözlə desək insan get-gedə öz mən-indən uzaqlaşırı. Eyni proses musiqidə də gedirdi. Hər nə qədər kilsə musiqini də öz hakimliyi altında saxlamağa, onun yalnız ibadətlərə xidmət etməsinə nəzarət etsə də, ciddi təqiblərə məruz qoysa da, musiqidə sərbəstlik və azad düşüncə özünü göstərməkdə idi. Bunun gözəl bədii təsvirini Viktor Hüqonun “Paris Noterdam Kilsəsi” romanında görmək olar. Düzdür, ciddi auditoriya qarşısında, saraylarda kilsə xorunun varlığı mütləq idi və bu, bir növ Allahla əlaqənin, ona xidmətin, onun nəzarəti altında olmağın etirafı idi. Hətta yerli xalq musiqiçiləri belə öz repertuarlarında komik obrazların dili ilə də olsa, mütləq kilsə moizələrinə yer ayırırdılar. Bununla belə artıq XV-XVI ərlərdən başlayaraq musiqinin öz inkişaf xətti yaranmağa başlamışdı. Burada çox əhəmiyyətli bir faktı da vurğulayaq ki, Qərbdə fəlsəfi təfəkkürün, elmin inkişafında Şərqlin xüsusi rolu olduğu kimi, musiqidə də məhz Şərq musiqisindən qidalanaraq yeni təkan götürə bilmişdir. Belə ki, bir sıra tədqiqatçıların da yazdığı kimi, Şərq mütəfəkkirlərinin, xüsusilə Fərəbinin digər əsərləri ilə yanaşı, musiqi nəzəriyyəsinə dair fikirlərinin də müsəlman İspaniyasında latın dilinə tərcümə olunması Qərbi Avropanın musiqisində bir çox yeniliklərə yol açdı. Şərqdən gələn təmbur, ud çalmaq təcrübəsi ilə yanaşı, avropalılar həm də Şərq traktatlarından musiqini kağıza köçürməyi öyrəndilər. Məsələn, Kindinin “on iki səsi bəm və misl simləri üzərindədir. Kindi iki oktavalıq, yəni 24 səslik sistemi ud üzərində göstərə bilmək üçün uda beşinci bir sim də əlavə etmişdir.”² Bu gün də bütün dünyada notlar təmburun (udun) dörd, daha sonra isə beş siminin üzərində barmaqaların sıxıldığı yerləri göstərməklə yazılır:

¹ Паскаль. Мысли, s. 285.

² Doğu`dan Batı`ya Düşüncenin serüveni, s. 635.



1

Maraqlıdır ki, tədqiqatlar arasında notların adlarının da ərəblərdən gəlməsi iddiası bizə daha inandırıcı gəldi: do (dəl), re (ra), mi (mim), fa (fə), sol (sad), lya (ləm), si (sin). Yəni səsin qeydə alınması qaydasını götürənin eyni işarələrdən, terminlərdən istifadə etməsi normal və təbii. Lakin Şərq filosoflarının musiqi haqqında düşüncələrinin heç də hamısı davam etdirilmədi. Fərqli düşüncə qaynağı olduğuna görə, ən azından, özlərini qədim yunanlardan gələn ənənənin varisi bildiklərinə görə, eyni yolu da davam etdirməli idilər. Yəni fərqlərin olması zəruri idi. Əvvəla, qeyd edək ki, Qərb mənbələrində notun ilk yazılışını kilsə rahibi Aressolu Qvidonin (təxminən 995-1050) adı ilə bağlayırlar.² Kilsədə nəğmələrin ifasını öyrənən Qvido musiqidə müəyyən islahatlar aparmaq istədiyinə əvvəlcə olduğu şəhərdən sürgün edilsə də, sonralar bu islahat qəbul edilmişdir. Lakin söhbət burada məhz islahatlardan, artıq mövcud şeylərin üzərində aparılan işlərdən gedir, yenilikdən yox. Bundan başqa, tədqiqatlardan belə məlum olur ki, Qvido islahatlarına qədər daha çox musiqinin nəzəriyyəsi ilə məşğul olan Boesiy və onun həmfikirələrinin

¹ Görgülü D. Gleneksel türk müziği tarihi, s. 17.

² Почему у музыкальных нот такие странные названия? // <http://shkolazhizni.ru/culture/articles/28076/>

mərhələsi var idi. Öz düşüncələrində Pifaqor fəlsəfəsinə istinad edən Boesiyə görə, musiqi dünya (mundana), bəşəri (humana) və instrumental (instrumentalis) deyə 3 növə ayrılır ki, burada həm planetlərin, ilin fəsilələrinin bir-birini əvəz eləməsinin musiqisi (mundana), həm insanın ruhunu bədəni ilə birləşdirən, bədənin ayrı-ayrı hissələrinin musiqisinin əksi olan musiqi (humana), həm də ayrı-ayrı musiqi alətlərinin səsləri (instrumentalis) yer alır. Bu sahədə ən vacib hadisə isə Fərabinin musiqi haqqında traktatlarının latın dilinə tərcüməsi oldu.¹ Əsas mövzumuzdan kənara çıxmaq üçün Qərb musiqi tarixi üzərində geniş dayanmadan sadəcə onun düşüncə ilə nə dərəcədə əlaqələndirilməsi məsələsinə toxunmaq.

Tədqiqatlara əsasən XII əsrdən başlayaraq mütəfəkkirlər musiqini və təfəkkürü bir-birindən ayırmağa çəhd edib, musiqini sadəcə hissələrə aid edirdilər. Bu çəhdlərin başında isə ilk növbədə Rocer Bekonun adı gəlir. Onun fikrinə görə, insan ağılı ilə qəbul edilməyən istənilən musiqi tədqiqatdan çıxarılmalıdır: “Musiqi yalnız ifa və alətlərin səslənməsi zamanı edilən müvafiq hərəkətlərə görə hissələrə həzz verən şeylər haqqında düşünür”. İlahi və bəşəri musiqiləri ümumiyyətlə illüziya adlandıran filosof özünün “Üçüncü əsər”ində (“Opus tertium”) universal musiqini ümumiyyətlə qəbul etmir və deyirdi ki, “Səməvi musiqi musiqi deyil”. Öz görüşlərinə uyğun olaraq, Bekon musiqinin yanına hərəkətlər, rəqslər əlavə edirdi.² Əslində, indiyə qədər ilahi dünyanın ərməğanı və Tanrıya xidmət etməli olan musiqinin ağıldan ayrılması filosoflar tərəfindən atılan anlaşılan bir addım hesab etmək olar. Elmin, texnikanın sürət götürdüyü və insanın məhz öz qüdrətini öz ağılında görməyə başladığı bir dövrdə musiqi təbii ki, hissələrin payına düşməli idi.

XVII-XVIII əsrləri bu prosesin zirvə dövrü adlandırmaq olar. Məhz bu dövrdə yalnız Şərq və Qərb təfəkkürləri deyil, həm də, idrak prosesinin iki fərqli, lakin bir-birini tamamlamalı olan – rəşional və irrəşional mərhələləri də əks qütblərə çəkildilər. Bu zəncirvari prosesin son

¹ Шестakov В.П. "Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения" <http://early-music.narod.ru/biblioteka/estetika-shestakov-ma3.htm>

² Yənə orada.

halqası Kant oldu. Fəlsəfə tarixində onun rasionalizm və iman arasında sərhəd qoymaqdan ibarət olan “peyğəmbəranə bir mahiyyət daşıyan” missiyasını İslam fəlsəfəsindəki Qəzali ilə müqayisə edən Məhəmməd İqbal yazır: “Kant öz prinsiplərinə uyğun gələn formada hərəkət etdiyi üçün Allahı tanıma imkanını qəbul etməzdi. Qəzali isə düşüncə analizinə etibar edə bilmədiyi üçün mistik təcrübəyə yönəldi və orada din üçün müstəqil bir məzmun tapdı. Beləliklə də, dinin elmdən və metafizikadan tamamilə müstəqil şəkildə mövcud olmaq hüququnu təmin etməyə müvəffəq oldu”.¹ Belə məlum olur ki, Kantdan fərqli olaraq Qəzali ağıln məhdud çərçivəsinə bir qapı qoydu – dini-mistik təcrübə. Yəni həm Qəzali, həm də Kant rasionel təfəkkür və din arasında qəti sərhəd qoydular. İslam Şərqində Qəzalinin göstərdiyi yol bir tərəfdən bu istiqamətdə inkişafı təmin etsə də, insanın bir ruhani varlıq kimi imkanlarını artırsa da, digər tərəfdən rasionel təfəkkürün məhdud imkanlarının ümumiyyətlə “qıfıllanmasına” səbəb oldu. Xatırladaq ki, Qəzalidən bir əsr əvvəl məşşai filosoflar qədim yunanlardan aldıkları ilhamla rasionel bir fəlsəfə təqdim edirdilər. Məsələn, “musiqinin mənşəyi (kökü) məsələsində İbn Sina musiqi-göy cisimləri münasibətlərini irəli sürən müsəlman pifaqorçulara tamamilə qarşıdır. O, musiqinin mənşəyi üçün mistik bir açıqlamadan daha çox naturalist bir izaha üstünlük verir”². Şərqə məxsus irrasional yanaşma isə arxa plana keçirilirdi.

Bu, Şərq və Qərb təfəkkürlərinin fərqli istiqamətlərdə inkişaf etməsinin bariz göstəricisi idi. Qərbin öz kontekstində baxanda isə Berdyayevin də yazdığı kimi, bu, ağıln məhdudlaşdırılması, çərçivəyə salınması idi. Bu, hal-hazırda Qərbin boğulduğu dar və məhdud dünyanın təməlinin qoyulması idi.

Kantın fəlsəfə tarixində yerini şərh edən Berdyayev yazır: “Kantın pafosu idrakın hüdudlarını reflektiv anlamaq, hüquqi bəraətə ehtiyac idi. İnsanın belə dərk hissi renessansın idrak enerjisinin tükənməsinin

¹ *İqbal M. Bilik və təcrübə // Fəlsəfə və sosial-siyasi elmlər, № 4, 2008, s. 189.*

² *Doğu`dan Batı`ya Düşüncenin serüveni, s. 990.*

başlanğıcı idi”.¹ Bəli, Renessansın verdiyi böyük ideyalar, böyük yaradıcılıq eşqi insana özünü axtarmaq, dərk etmək imkanları açmışdı. İnsan gah imana, gah ağla üz tutmaqla öz özü ilə mübarizədə idi. Təbii ki, ağıln hökmünün get-gedə artması bu mübarizədə çox şeyi həll edirdi. Kant isə bu mübarizəyə nöqtə qoydu.

Düşüncədə gedən proseslər təbii ki, musiqidə də əks olunurdu. Təsadüfi deyil ki, XVII əsrin əvvəlini – incəsənətin bütün sahələrində barokko üslubunun üstünlük qazandığı dövrü “Qərb sivilizasiyasının zəfər yürüşünün” başlanğıcı adlandırırlar. İncəsənətin bir sahəsi kimi musiqi də bu “yürüyüşdə” iştirak edirdi. Musiqi riyaziyyatla, rasionall təfəkkürlə əlaqəni itirərək ədəbiyyatla, poeziya ilə yaxınlaşırdı. Üzərinə düşən keçid dövrü yükünün əks sədası idi ki, XVII əsrdə köhnə ilə yeni dialoqa girir, yeni üsullar, texnikalar irəli sürülürdü. Yəni kilsədən və onun sayəsində ilahi aləmdən qoparılan musiqi öz yolunu tapmağa çalışırdı. Ən vacibi isə bəstəkarlar öz əsərlərini təqdim etməyə, eyni zamanda musiqi tədris olunmağa başlamışdı. Bunlara uyğun olaraq musiqi salonları, teatrlar, konservatoriyalar, akademiya, məktəblər yaranmağa başlamışdı. Məlumatlara görə, 1637-ci ildə Venesiyada ilk opera teatri, 1690-cı ildə Londonda ilk konsert zalı təsis olunmuşdu və musiqinin hamisi artıq kilsə deyil imperatorlar, zadəganlar, şəhər müəssisələri olurdu. Məhz bu dövrdə Y.Qaydn, V.Motsart, L.Bethovenin musiqiləri üzərində ciddi və akademik musiqinin etalonu yarandı – klassik Avropa musiqisi.

Deyilənlərdə iki əsas məqamı vurğulayaq. Əvvəla, bir daha təkrar edək ki, musiqi düşüncənin aydın bir güzgüsü olaraq düşüncələrdəki tərəddüdləri, cəmiyyətdəki parçalanmaları, üsyanları, köhnə ilə yeninin çarpışmasını mütləq əks etdirirdi. İkincisi isə, bütün cəhdlərə baxmayaraq, musiqi bütün sahələrdə ilahi aləmlə əlaqəsi kəsilmə, daha çox elm, texnika və rasionall təfəkkürə yönələn düşüncə üçün bir nəfəslik kimi qalırdı. Xatırladaq ki, musiqi hər nə qədər kilsədən, imandan ayrılsa da, Muzalar öz hökmünü qoruyub saxlayırdı. Əslində, eyni tendensiya düşüncələrdə də

¹ Бердяев Н.А. Смысл истории. Новое средневековье. Сост. и комм. В.В.Сапова. М., Канон+, 2002, с. 158-159.

var idi. Yəni heç vaxt düşüncə rasionallaşaraq irrasionaldan tamamilə imtina etmirdi. Bu mümkündür də deyildi, çünki irrasional təfəkkür idrak prosesinin ayrılmaz hissəsidir. Musiqi məhz az sayda olsa da, saxlanılan əlaqələrdən biri idi.

Şərqdə köklə, ənənə ilə əlaqə kəsilmədiyinə görə, vəziyyət də fərqli idi. Hər şeydən əvvəl, orta əsrlər və Yeni dövrdə İslam mədəni bölgəsi formalaşmaqda idi, hər bir sahədə İslam dininin təsiri hiss edilirdi. Poeziyada Məhəmməd peyğəmbərin, imamların şəninin vəsfi, ümumiyyətlə dini mahiyyətli mətnlər artmaqda idi. Belə güman etmək olar ki, həmin dövrdə muğamların sabit strukturu artıq formalaşmışdı, sadəcə bu və ya digər şöbələr yaranır, dəyişirdi. Məlum olduğu kimi, İslam tarixində təsəvvüf çox əhəmiyyətli yer tuturdu, hətta bu nüfuz o qədər artmışdı ki, bütöv İslam anlayışını əvəz etmək iddiasında idi. Xüsusilə bu təsiri poeziyada, musiqidə, rəsmdə görmək mümkündür. Bu səbəbdən ayrı-ayrı sufi şeyxlərinin adlarını da muğam şöbələri sırasında görmək mümkündür. Təbii ki, bunlar, ilk növbədə, muğam zamanı oxunan qəzəllərə, qəsidələrə aid olsa da, muğam şöbələri arasında da yeniləri yaranmaqda idi. Məsələn, Rast və Mahur hindi muğamlarında oxunan Hüseyni İmam Hüseynin özünə və onun şanlı nəslindən gələnələrə, Şur ailəsinə mənsub olan Əbu Əta, Rəvahi dəstgahında “Bayatı Şiraz”la “Sarənc arasında oxunan Hacı Yuni (Hacı Yunis Əmrə olduğu güman edilir), hələ XIV əsrdə əsas muğamlardan biri olan, sonralar Şurun son şöbələrindən biri olan Busəlik bəzən busə (öpüş) sözü ilə əlaqələndirilsə də, Mir Möhsün Nəvvab Pifaqorun xadimlərinin birinin adının belə olduğunu güman etsə də¹, mənbələrə görə, bu, IX əsrdə yaşamış Əbu Səlik adlı bir şeyx, şair olmuşdur², yaxud yenə də əsas muğamlardan biri olan,

¹ Üşşaq // <http://mugam.musigi-dunya.az/you/yushshaq.html>

² *Keskiner Ph.B.* Klasik türk müziğinde makam ve usul isimlerinin yan-anlamları ve etimolojik kökenleri, s. 8

https://www.academia.edu/1437492/Klasik_Turk_Muziginde_Makam_ve_Usul_Isimlerin_in_Yan-anlamlari_ve_Etimolojik_Kokenleri_-

[_The_Connotations_and_Etimological_Roots_of_Makam_and_Usul_Names_in_Classical_Turkish_Music,](#)

sonralar Rast dəstəghinə daxil olan Uşşaq – Aşıqlar təsəvvüf yolçusuna, Allaha aşiq olan şəxslərə verilən addır. Təsəvvüfi deyil ki, İslamın Uzaq Şərqdə yayılmağında ən birinci təbliğatçı da təsəvvüf olmuşdur. Xatırladaq ki, Şərqdə xalq və sənət musiqisi iki qol olaraq inkişaf etməkdə idi. Və təsəvvüf hər ikisinə öz təsirini göstərməklə yanaşı, öz musiqi janrını da formalaşdırırdı. Və bu gün ilahi, bozlak, doğaclama, məqam, uzun hava, qəzəl, taksim və s. xalq və sənət musiqilərini bir növ təməl musiqi təfəkkürünün parçalanması, “təriqətləşməsi” də adlandırmaq mümkündür. Bununla yanaşı, əlbəttə, bəzi bölgələrdə muğam öz strukturunu və mahiyyətini daha yaxşı qoruya bilmişdi ki, bunlardan ən birincisi elə Azərbaycandır.

Vurğulamaq istədiyimiz ikinci məsələ dövrün siyasi hadisələrinin musiqidə əks olunmasıdır. Erkən orta əsrlər və sonrakı dövrlər İslamın geniş yayıldığı dönmə olmaqla yanaşı, həm də müsəlman bölgələri arasında müharibələrlə xarakterikdir. Bu savaqlar nəticəsində, ustadlar, sənətkarlar bir ölkədən başqasına aparılırdı. Bu ustadlar getdikləri bölgənin ənənəsini mənimsəməklə yanaşı, ilk növbədə öz doğma mədəniyyətlərini də öyrədirdilər, tətbiq edirdilər. Nəticədə sanki bir şəxsin timsalında həm bir sintez yaranırdı, həm də ümumən İslam mədəniyyəti zənginləşirdi. Belə maraqlı məlumatlardan birinə görə, “XV əsrdə başda Sultan II Murad (1404-1451) olmaqla musiqiyə böyük dəstək vermiş sənət ustadlarının yetişməsi, XVI əsrin əvvəlində Yavuz Sultan Səlimin Təbrizi fəth etməsinin (1514) ardınca İrandan İstanbula gətirdiyi musiqiçilər “ortaql musiqi terminologiyasının” yayılmasında əhəmiyyətli rol oynadı.”¹ Məsələn, tanınmış mütəfəkkir və musiqi tarixində vacib yeri olan Əbdülqadir Maraği də məhz həmin vaxtlar II Mahmudun dəvəti ilə Heratdan İstanbula gəlmişdi.² Tədqiqatlara görə, “XV əsr və əvvəlinə aid məqamların adları İrandakı yer, şəhər, bölgə adlarına, ritm və ölçülər isə ərəb əruz bəhrlərinə əsaslanmışdır. Öztunaya görə, “türklər tarixləri boyu dünya coğrafiyasının hüdudsuzluğunda yaşamağın verdiyi irqi bir

¹ Yenə orada, s. 3.

² Yenə orada.

alışqanlıqla bir çox məqamlara coğrafi adlar vermişlər”.¹ Təbii ki, eyni fakt muğam və onun şöbələri üçün də keçərlidir. Deməli, belə məlum olur ki, muğamın hər hansı şöbəsinin adına görə onun mənsubluğunu araşdırmaq tədqiqatçını yanlış yerə də yönəldə bilər. Əlbəttə, bu, həm də həmin şöbədə müəyyən bölgənin təsirinin olmasına dəlalət edir. Eyni zamanda, bu, muğamın “səyahət” trayektoriyasını və “vətəninin” sərhədlərini də bəlli edir.² Belə bənzərlik və təsirlərə aydınlıq gətirən araşdırmalardan birinin gəldiyi qənaətə görə, “Hüseyni məqamı və törəmələri ərəbləri, İraq məqamı və törəmələri iranlıları, Uşşaq məqamı və törəmələri türkləri, Busəlik məqamı və törəmələri isə rumları təsir altına almışdır”.³ Bəli, bizim daha əvvəl də vurğuladığımız kimi, muğamlar haqqında hər hansı fikir söyləmək, qənaətə gəlmək üçün diqqəti onun zahiri tərəflərinə deyil, məhz mahiyyətinə yönəltmək lazımdır. Məsələn, XVIII əsrdən sonra məqamlar əsasən Osmanlı İmperiyasında doğulsa da, adlar hələ də farsca qoyulurdu. Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, məqamların sayı 40 mini aşmışdı. Başqa sözlə desək, düşüncədə baş verən “budaqlanma”, şaxələnmə musiqidə də özünü göstərirdi.

Dediklərimizdə bir məsələyə xüsusi diqqət yönəldək ki, hər zaman bir düşüncə tərzini, ideya mənbəyi hesab etdiyimiz muğamı biz indi əsasən musiqi adlandırırıq. Əslində, bu bir təsadüf və ya diqqətsizlik deyil, dövrün ümumi xarakterinin təsviridir. Belə ki, bu dövrdə muğam məhz zövqləri oxşayan, saray əhlini əyləndirən bir vasitə kimi istifadə olunurdu. Çox təəssüfedicə bir tənəzzül xətti izləmək mümkündür ki, bir vaxtlar elmin bir qolu olan musiqi (muğam) 5 əsr sonra musiqi incəsənətin bir janrı olaraq tanınırdı.

Beləliklə, İslam təfəkküründə artıq XIV-XV əsrlərdə parçalanmalar, əsas mahiyyətdən uzaqlaşmalar müşahidə edilirdi, təriqətləşmə az qala islamın simvoluna çevrilirdi və bu proses get-gedə genişlənirdi. Alimlər

¹ Yenə orada, s. 2.

² Sitat üçün bax: yenə orada, s. 3

³ *Levend A.S. Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler – Mazmunlar ve Mefhumlar*, İnkilap Kitabevi, İstanbul, 1943. Sitalat üçün bax: yenə orada, s. 3.

yeni elmi nailiyyətlərdənsə, dini kitablara, görkəmli mütəfəkkirlərin, şairlərin əsərlərinə yeni təfsirlər, şərhlər yazmağı üstün bilirdilər. Əlbəttə, bunun ciddi şəkildə dərinlən araşdırılacaq öz səbəbləri var idi. Lakin biz sadəcə onlardan birini söyləyək ki, uzun əsrlərin böhranından oyanmış, kilsə kimi ciddi bir “tiranla” vuruşa-vuruşa Avropa öz yolunu tapmağa çalışırdı, istər insan və dövlət, istər insan və din, istərsə də insan və cəmiyyət mövzularında düşünüb yeni ideyalar irəli sürür, bunların uğrunda mübarizə aparırdı. Ondan fərqli olaraq Şərq İslamın yaratdığı xoş mühit və geniş imkanlardan öz istəyi kimi istifadə edirdi: indiyə qədər deyilənləri bol-bol təbliğ və tədris edirdilər, yeniyə isə can atmırdılar. Əlbəttə, buna kontrarqument kimi islam alimlərinin elmdən daha çox insanların mənəviyyəti üzərində qərarlaşmasını göstərmək mümkündür. Bunun nəticəsi idi ki, yeni musiqi janrları yaranmırdı, ümumiyyətlə bu sahədə hər hansı bir fərqli proses görmək mümkün deyil. Eyni zamanda, məhz bu dövrdə bəstələnən makamların, bozlakların, taksimlərin, təriqətlərin musiqisi olan ilahilərin sayı artmağa başladı.

Bunlarla yanaşı, İslam Şərqində də gedən proseslərə uyğun özünəməxsus təhsil ocaqları açılırdı. Düzdür, İslam mədəni bölgəsində vahid bir mədəniyyət formalaşdı: ustadların, mütəfəkkirlərin bir bölgədən başqasına aparılması, ümumi təməl üzərində eyni məqsədə xidmət edən əməllər bu prosesi daha məhsuldar edirdi. Məsələn, Osmanlı ərazisində yaranan mövləvixanələr, əndərunlar, təkkələr, təbilxanələrin (mehtəran) izini başqa bölgələrdə də rast gəlmək mümkündür. Əgər mövləvixanələrdə səma` rəqsləri öyrədilirdisə, əndərunda musiqi bir elm kimi tədris olunur, klassik əsərlər öyrədilirdi. Eyni zamanda, xalq mahnıları, xalq çalğı alətləri üzərində ifalar, müxtəlif ilahilər təkkələrdə, hərbi marşlar isə mehtəranda öyrədilirdi. Yaxud çox qürurverici bir faktdır ki, Şərq musiqi tarixində iz qoya bilmiş şəxslərin əksəriyyəti: Əbu Nəsr Fərabi (X əsr), Səfiəddin Urməvi (XIII əsr), Əbdülqadir Maraği (XIV əsr), Mirzəbəy (XVII əsr), Mir Möhsün Nəvvab (XIX əsr), Üzeyir Hacıbəyli (XX əsr) – türkdür, hətta bir çoxu məhz Azərbaycandır. Yəni əslində Qərbdə gedən proseslər burda getməsə də, öz mədəniyyətləri

hüdüdlərində, öz musiqiləri həm bir janr olaraq, həm də elmi sahə kimi tədris olunur, öyrədilirdi. Bu mütəfəkkirlərin apardıqları islahatlar, yeniliklər bir zamanlar Qərb mədəniyyətinin inkişafı üçün təkən ola bilmişdi. Biz diqqəti deyilənlərdə iki əsas fakta yönəltmək istərdik.

Birincisi, Şərqdə kökündən qopmaq istəyi nə olmamış, nə də buna cəhd edilməmişdir. Sonrakı əsrlərdə bu kök üzərində bərqərar olan musiqi də, təfəkkür tərzii də təkrar-təkrar müzakirə edilməsə də, oraya nə isə əlavə edib, yaxud imtina etmək istəməsələr də, o, toxunulmaz olaraq qalmışdır. İstər hələ qopuzun, köpürgənin əsas musiqi alətləri olduğu Göytürk dövləti zamanında (552-745) beş pərdəlikdən (pentatonikadan) altı və yeddi pərdəliyə doğru inkişaf etməsi olsun,¹ istərsə də yeni dinin – İslamın gəlişi ilə yeni mədəniyyətin, yeni məqsədlərin, yeni musiqi alətlərinin ön plana keçməsi olsun – dəyişən zahir olmuşdur, düşüncəni çatdıran alət və sözlər olmuşdur. Hər nə qədər yeniliklər əlavə edilsə də, əsas mahiyyət, ritm qorunmuşdur. Türk musiqi tarixini izləyərkən həmin qırılmaz xətti izləmək elə də çətin deyil və musiqiçilərin, mütəfəkkirlərin də diqqət yönəltmək istədikləri birinci məsələ musiqini elmin bir qolu kimi təqdim etmək və bunu əsaslandırmaq olmuşdur.

Vurğulamaq istədiyimiz ikinci məsələ dinin muğama təsir məsələsidir. Belə məlum olur ki, muğamın verdiyi imkanlar, yeniliyə açıq olması, zamanında onu dinlə də uzlaşmağa imkan vermişdir. Necə ki, XX əsrdə muğamla opera, simfoniya, hətta caz da sintez yarada bilmişdir, eləsə də, din muğam üçün yeni bir üfüq ola bilmiş, ona yeni inkişaf imkanları vermişdir. Başqa sözlə desək, *muğam heç də konkret bir dinin musiqisi olmayıb, bir xalqın, millətin düşüncə tərzidir. Bu düşüncənin inkişafının hansı isə mərhələsində dinlə birləşməsi ona əlavə çalğı alətləri, yeni məzmunlu qəzəllər, qəsidələrlə yanaşı, yeni baxış bucağı da qazandırıb.*

Nəhayət, son iki XX və XXI əsrlər. XX əsr orta əsrlərin, hətta Yeni Dövrün mənəvi dəyərlər haqqında meyarlarının dəyişməsinin, xüsusilə kamillik, mütləq həqiqət haqqında anlayışının ümumiyyətlə yeni mənə

¹ Yenə orada, s. 14.

qazanmasının, mənəviyyatın mümkün qədər arxa plana keçirilməsinin dövrüdür. Yunq yazır: “Bizim əsr diqqəti “burada” və “indi”yə yönəltdi və bununla da insanın və dünyasının iblisləşməsinə şərtləndirmiş oldu”.¹ XX əsr bir neçə əsas xüsusiyyətinə görə xarakterizə etmək mümkündür. Hər şeydən əvvəl o, XIX əsrin davamı, daha doğrusu sonudur. Məhz XX əsrdə elmin nailiyyətləri kimi ortaya yeni tipli silahlar və dəhşətli müharibələr çıxdı, bəşəriyyətin təsəvvürünə belə gətirmədiyi xəstəliklər yarandı, ən başlıcası isə, insanlar arasındakı ünsiyyəti get-gedə texnika əvəz etməyə başladı. Bu baxımdan, XX əsr bəşəriyyətin XVII əsrdən başlayaraq yuvarlandığı uçurumun ta dibinə çatması ilə xarakterizə etmək olar. Təbii ki, deyilənlər sadəcə bütöv problemin qısa bir xülasəsidir. Digər tərəfdən, XX əsrin özünü də bir başqa dövrün başlanğıcı adlandırmaq olar. Yəni XX əsr əvvəlki dövrlərin inkarçı mövqeyinin sabitləşməsi ilə yanaşı, həm də öz başlanğıcını bu nöqtədən götürən yeni ideyaların formalaşması dövrü oldu. Lakin bu, XVII əsr, hətta XVIII əsrdə olduğu kimi bir təfəkkür tərzindən, bir prioritetdən başqasına, az qala əks qütbə keçid deyildi. Bu əsrdə sanki bir tendensiyaya nöqtə qoyuldu, onun məntiqi davamı olan digər tendensiya isə başlandı.

Daha bir əhəmiyyətli məqamı da qeyd edək. Qərb üçün XX əsr yeni ideyalar üçün mənbə ola bilmədi. Məsələ burasındadır ki, sonu gec gələn bir proses növbəti prosesin də başlanğıcını gecikdirmiş olur. Yeni başlanğıc əvvəlki prosesdən bəzi elementləri mənimsəməklə yanaşı, onu yeni mərhələdə, yeni şəraitdə və yeni şərtlərlə təcəssüm etdirir. Bunun bariz nümunəsi kimi orta əsr İslam fəlsəfəsi ilə sonrakı dövrləri göstərmək olar. Yaxud, əksinə, Yeni dövr əvvəlkinin aparıcı istiqamətlərini tamamilə inkar edərək, yeni istiqamətlər formalaşdırır və sonrakı proseslər də məhz yeninin üzərində təşəkkül tapır. Dediklərimizə nümunə olaraq, orta əsrlərlə Renessans dövrünü göstərmək olar. XX əsr isə bir növ əvvəlki dövrlərin sonu, nəticəsi oldu: gedən proseslər dayandı, mövcud potensial xərcləndi, hərəkətverici enerji tükəndi. Getməyə yol qalmadı, bitdi. Təsadüfi deyil ki,

¹ Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени, М., Прогресс, 1994, с.136.

məhz XX əsrdə bütün bəşəriyyət bütünlüklə məhv olmaq təhlükəsi ilə üzbəüz durdu: *insan öz varlığını məhv etmək qüdrətində olduğunu təsdiq elədi.*

Bu əsrlərdə Şərq mütəfəkkirlərinin dünyagörüşünün formalaşmasında Qərbin əhəmiyyətli rolunu və Şərqlin öz inkişafını və tərəqqisini Qərb meyarlarına uyğunlaşmaqda və onları mənimsəməkdə görməsini nəzərə alaraq eyni sözləri müəyyən mənada Şərq məkanına da aid etmək mümkündür.

XX əsri xarakterizə edən iki əsas faktlardan biri əgər elmin sürətli inkişafıdırsa, digəri, birmənalı olaraq mənəviyyatın, mənəvi dəyərlərin sürətlə deformatsiyaya uğramasıdır. Məhz bu ifadəni işlətməklə biz bu dəyərlərin birdən birə hər hansı kənar hücumun nəticəsində qəflətən və zorla məhvə düçar olmadığına işarə edirik. Bu tənəzzülü mühitin, şəraitin təsiri ilə, təfəkkürdə gedən dəyişiklik nəticəsində ilk baxışda məntiqli görünən tədrici bir prosesin sonu, bəlkə də, növbəti mərhələsi adlandırmaq olar. Bu prosesi təsvir edən Berdyayev yazır: “Biz mədəniyyətin və ictimai həyatın bütün sahələrində dehumanizasiya prosesinin iştirakçısıyıq. Və hər şeydən əvvəl mənəvi şüur humanistlikdən uzaqlaşır. İnsan artıq nəinki ali dəyər deyil, o, ümumiyyətlə, daha dəyər deyil”.¹ Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, insan təfəkkürünün məhdudlaşdırılması və ilahi aləmlə arasında sədd qoyulması, digər tərəfdən, insanın müqəddəslik duyğusunu, imanını itirməsi, nəhayət, bənzəmək, çatmaq üçün özünə nümunə olaraq, özündən daha ali birinin olmaması, əksinə kamil nümunələrin özlərində də nöqsanların tapılması insanın şəxsiyyətinin cırılmasına, mənəviyyatının kasadlaşmasına gətirdi. Təbii ki, insanın boğulması və çabaladıqca daha artıq batması Qərb musiqisində də özünü göstərirdi. Ayrı-ayrı tanınmış, dünya şöhrətli musiqiçilərin mənəviyyatsızlaşma prosesinin girdabına düşərək özləri ilə bərabər yaradıcılıqlarını da məhv etməkləri az qala normaya çevrildi. Məsələn, 1998-ci ildən başlayaraq dinin fərqli, neqativ yozumunu, qorxunu, manyaklığı və silsilə qatilliyi tərənnüm edən 7 musiqi

¹ *Бердяев Н.А. Судьба человека в современном мире. К пониманию нашей эпохи. // Философия свободного духа. М.: Республика, 1994, s. 325.*

albomunu ehtiva edən “Diabolus in Musica” (Şeytan musiqidə) hadisəsini Umberto Eko “eybəcərlik tarixinin bitməsinə gözəl nümunə”¹ adlandırır. Amma bəlkə də bunu eybəcərliyin kulminasiyası və ya tam kompleksi - adlandırsaq, daha dəqiq olardı. Belə ki, təqribən həmin dövrdən sonra, yəni XX əsrin sonu və XXI əsrin əvvəllərində, Ekonun ifadəsi ilə desək, diabolus bütün sahələrin sevimli obyektinə çevrildi. Belə bir şəraitdə maddi dünyanın məhdudluğunda boğulan insan bu maddi dünyanı yenidən “söküb yığmağı” bir həll yolu kimi gördü. Eko yazır: “Əgər gerçəklik dərkolunmazdırsa, onu dərk etməyin yeganə yolu onu dəyişməkdir; belə olan halda, struktur modellər təcrübənin alətinə çevrilər. Bu, bir növ uşaqların konstruksiya oyununa bənzəyir”.² Düşüncələrdə olduğu kimi, musiqidə də köhnəni, artıq özünü təsdiq etmiş ənənəni dağıdıb, oyuncaq kimi yenisini qurmağa çalışır, alınmır, təkrar dağıdırlar. Belə bir ağır dövrdə, mənəviyyatın, təfəkkürlərin böhran vəziyyətində Qərbin Şərqə, Afrikaya üz tutması az qala instinktiv hərəkət təsiri bağışlayır, çünki Şərq həmişə ruhunu, mənəviyyatını qorumağa çalışır.

Kiçik bir xatırlatma edək. Bəzən Şərq və Qərb düşüncələrinin müqayisəsində orta əsrlərdən bu günə kimi, birincinin durğun, ikincinin yeniliklər dolu bir tarix keçdiyini iddia edirlər və əsaslandırırlar. Maraqlıdır ki, musiqi tarixinin fonunda deyilənlər nisbətən fərqli görünür. Məhz musiqi daha aydın göstərir ki, artıq neçə əsrlərdir Qərb düşüncəsinin ilahi aləmlə əlaqəsi kəsilib və o, az qala süni nəfəslə yaşayır. Bir zamanlar, Şərqdən alınan bir mənbənin yardımı ilə fəlsəfi təfəkkürdə olduğu kimi musiqidə də nailiyyətlər əldə edən Qərb hər dəfə məhz kənardan veriləcək enerjiyə möhtacdır. Təsadüfi deyil ki, XIX əsrin sonlarında Birləşmiş Ştatlardan başlamış bütün Qərbi yerindən oynadan və sonralar bütün dünyanı bürüyən blyuz, caz, rok'n-roll və bunların üzərində yaranan daha neçə növ musiqi məhz Amerikada əsən Afrika nəfəsi idi.

¹ Yenə orada, s. 420-421.

² Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Пер.: с итал., СПб., Symposium, 2006, с. 20.

Şərqdə isə durğun adlandırılan proses əslində kökünü kənar qüvvələrdən qorumaq olmuşdur. Başqa sözlə desək, Qərbin ehtiyacında olduğu həmin ilahi mənbəyə çıxış, yeni nəfəs Şərqdə olmuşdur. Belə güman etmək olar ki, bəlkə də qoruduğuna görə, Qərbə məxsus dinamik, sürətli dəyişikliklər, ideyaların bir-birini əvəz etməsi prosesi Şərqdə olmamışdır. Digər tərəfdən, muğamın timsalında gömək olur ki, təməlin orijinallığını qoruyaraq da sintezlər, yeniliklər etmək mümkün olur. Axı, bu bir təsadüf deyil ki, ilk dəfə muğamla tanış olan Qərb onu Universal səsin bir hissəsi olduğunu deyir və uzun illərdir ki, əslində onlara tamamilə yad görünən bu musiqini böyük heyranlıqla dinləyir, onu öyrənməyə, mənimsəməyə cəhd edir.

Muğam – düşüncənin səslənməsi, yoxsa səsin düşünməsi?

Düşüncə tarixi boyu musiqinin inkişaf trayektoriyasını izləməyimiz qarşımıza böyük bir sual dəstəsi qoydu? Muğam musiqidir, yoxsa təfəkkür tərzini? Əgər hazırda musiqi əsl mahiyyətindən uzaq düşübsə, onunun malik olduğu xüsusiyyətlərindən yalnız ən yüngül və sonuncu dərəcəli olanlar saxlanıb, əsas funksiyası, dərin mahiyyəti isə unudulubsa, muğama musiqi deməyimiz nə dərəcədə uyğun olar? Bu, onun əsl mahiyyətinin təhrifi olmazmı? Digər tərəfdən, muğam artıq aparıcı musiqi kimi qəbul olunan Qərb meyarlarından fərqlənsə, o, nə dərəcədə ciddi akademik musiqi kimi götürülə bilər?

Suallarımızın cavabları, ümid edirik ki, təhlilimiz boyu açılacaq. Lakin suallarda qaldırılan bir neçə vacib məqam bəri başdan dəqiqləşdirilməlidir. Düzdür, yuxarıda muğamın zövqverici vasitəyə çevrildiyini vurğulamaq üçün ona musiqi demişdik. Lakin bu da nəzər alınmalıdır ki, nə leksikonumuzda, nə də beynəlxalq təcrübədə fikirlərin, hissələrin səslə, ahənglə və ritmlə çatdırılmasını bildirmək üçün musiqidən başqa bir söz, termin yoxdur, biz də məcburən ara-sıra muğama musiqi deyəcəyik. Və məhz ayrıca bir terminin olmamasına görə, istər-istəməz

muğamı Qərb musiqisi ilə müqayisə etməli oluruq, onun nə dərəcədə Qərb meyarlarına uyğun gəlib-gəlməməsi sualı ətrafında düşünməli oluruq. Bununla belə, unudulmamalıdır ki, **muğam bu gün qəbul olunan və sabitləşən musiqi anlayışından daha dərin bir mahiyyətə malikdir.**

Düşüncə tarixi işığında musiqinin təhlili bir neçə əhəmiyyətli məqama da işıq saldı. Hər şeydən əvvəl bir daha təsdiqləndi ki, musiqi insanın ilahi aləmlə əlaqələrindən biri, bəlkə də ən gözəlidir. Bu əlaqənin mahiyyətinin nədən ibarət olması isə, yəni musiqi bir hikmətmi daşıyır, yoxsa kamilləşməyə aparən yoldurmu, bu artıq asılıdır o musiqinin sahibindən, yəni ilahi aləmlə əlaqə quran şəxsin düşüncəsindən və mənəviyyatından. Təsadüfi deyil ki, əsrlərdir musiqinin mahiyyəti, başqa fəaliyyət sahələri ilə əlaqəsi müdrik insanları düşündürmüş və bu istiqamətdə müxtəlif tədqiqatlar aparılmış, əsərlər yazılmışdır. Hər kəs məhz ona açılan həqiqəti öz baxış bucağından işıqlandıрмаğa çalışmışdır. Əgər Qədim Çin mütəfəkkirləri musiqini Universal aləmin səsi, həqiqətin təzahürü hesab edirdilərsə, Aristotel onu yalnız azad təfəkkürlü insanlar üçün məqbul görürdüsə, Kant əksinə, “düşünürdü ki, musiqinin mədəni bir tərəfi yoxdur, çalğı alətləri təbiətlərindən gələn bir təsirlə çox uzaqlara yayıla bilər, bu səbəbdən musiqi başqalarının azadlığına müdaxilədir”.¹ Nəhayət, Qədim Çində “musiqi” (*inyüe* 音乐) reallığı bədii obrazlarla ifadə etmək sənəti deməkdir.² Belə nəticə çıxartmaq olar ki, hər filosof musiqi haqqında düşüncələrində öz reallığını təsvir etmişdir.

Daha bir əhəmiyyətli məqam isə muğam və düşüncənin sıx əlaqəli olmasıdır. Bu baxımdan, muğamın yalnız incəsənətin bir növü olaraq öyrənilməsi və uzaqbaşı onun estetik əhəmiyyətindən danışırlması onun mahiyyətinin təhrifinə gətirib çıxarır. Əksinə, musiqinin istər müalicəvi, istər tərbiyəvi, istər estetik, istərsə də qnoseoloji funksiyalarını nəzərə alaraq, onun təhlilinin əslində bir sıra elmlərin kəsişmə nöqtəsində aparılması daha məqsədəuyğun olardı. Onu da vurğulayaq ki, söhbət hər

¹ Kant İ. KdU B 221, [330] – bax: A.E.Tağtaşoğlu. Makamsal müzik ve Kant estetiği (əlyazması hüququnda – Uluslararası Felsefə Araştırmaları Derneği. İstanbul, Türkiyə).

² Словарь иностранных слов. М., 1979, s. 325.

hansı musiqidən deyil, məhz ilahi aləmlə əlaqəli olan və özündə hikmət yükü ehtiva edən musiqidən, daha dəqiq desək, muğamdan gedir. Əlbəttə, bizim Yer üzündəki bütün xalqların musiqilərindən xəbərimiz yoxdur. Bununla belə, cəsarətlə təklif edə bilərik ki, əsasən muğam üstündə apardığımız təhlillər həm də bir şablon, yanaşma nümunəsi ola bilər və digər musiqilər də bu rəkursdan nəzərdən keçirilə bilər.

İdrak prosesinin iki mərhələsi və musiqi

İnsan əldə etdiyi məlumatı təsdiqləmək, öyrəndiklərinin mahiyyətini, həqiqətini dərk etmək üçün müxtəlif vasitələrlə onun mənbəyinə can atır və ona yaxınlaşdıqca həqiqətin daha dərin qatları açılır. Mənbəyin bütünlüklə kəşfi isə Mütləq Həqiqətin dərk deməkdir.

İnsan yaradılmışlar arasında yeganə idrak qabiliyyəti olan subyektdir və bütün digər obyektlərə münasibəti öz kimliyinə nisbətə formalaşır və dəyərləndirilir: təbiət, insan özü, hətta Yaradanın sifətləri də məhz insan prizmasından keçirilərək müəyyənləşdirilir. Əlbəttə, ifadə olunan hər fikir, hər ideya mənbənin həqiqətinin inikası olmur, hətta bəzən tamamilə əks mənə daşıya bilər. Sufi mütəfəkkir Mənsur Həllac (X əsr) yazır: “Küfr və iman isim baxımından fərqlidir, həqiqət baxımından isə onlar arasında fərq yoxdur”.¹ Yəni eyni mənbədən qaynaqlanan sözlər onu söyləyənin dilində fərqli forma alır. Yanlışlığın mənbədə yox, ifadədə olduğunu anlayanlar həqiqəti öyrənmək üçün formaya deyil, onun məzmununa müraciət edirlər. Digər bir sufi mütəfəkkir Əbu Yəzid Bistami (IX əsr) bunu belə təsvir edir: “Suyun rəngi qabının rənginə görədir. Su ağ qabda olarsa, rəngi ağ, qara qabda qara, sarı qabda – sarı, qırmızı qabda – qırmızı və s. olar...”.² Deməli, varlıqların və ya hadisələrin məhz bilavasitə mənbəyə istinadən öyrənilən mahiyyəti həqiqətə daha yaxın olur. Necə ki, Əbu Turxan deyir: “Hər şeyin gözəlliyi, mükəmməlliyi onun ilkin

¹ 1936. *أخبار احلاج. نشر وتصحيح ل. ماسينيون وب. كراوس, باريس, مكتبة لاروز, مطبعة القلم*, 1936. Həllac), s. 53.

² *Sərrac Tusi, əl-Lümə*, s. 57.

ideyasına yaxınlığı ilə ölçülür”¹. Mahiyyətə yol isə iki mərhələdən keçir: rasional və irrasional.

Rasional və irrasional münasibət həqiqətin müxtəlif tərəflərinə işıq salır, medalın iki üzünü kimi. Deməli, ayrılıqda istər rasional, istərsə də irrasional yanaşma vahid həqiqətin yalnız bir üzünü açmış olur. Birlikdə isə bütöv bir həqiqəti çatdırırlar.

İnsanın maddi və ruhani varlıq olduğuna görə, öz obyektini rasional prizmadan öyrəndiyi kimi, irrasional prizmadan da təhlil edə, tanıya bilir. İstənilən şey – canlı və ya cansız iki və daha artıq qata malikdir və hər biri də özünə müvafiq yanaşma tələb edir. Yəni həmin obyektə baxış bucağını dəyişməklə onun fərqli qatlarına işıq salmaq mümkündür. Belə olan halda, əminliklə demək olar ki, insanın bu qabiliyyəti ona təsadüfən verilməyib. Məsələn, Pifaqor (e.ə. VI əsr) rəqəmlər vasitəsilə varlığı, varoluşu izah etməyə və onları dərk etməklə kosmosla harmoniyaya girməyə cəhd edirdi. O, yaratdığı rəqəmlər mistikası ilə “özünü yer üzərində “ilk və təbiətin kökündən” kosmik səsləri başa düşən yeganə adam hesab edirdi², yəni o, mistik şüur vasitəsilə həqiqəti təbiət, kosmos çərçivəsində axtarırdı. Kainatı “bir rəqəminin harmoniyası” kimi qəbul edən “ilk pifaqorçular hələ sayın ideal yaradılışını bilmirdilər, onlar sayı cismi bir şey kimi təsvir edirdilər”.³ Elm və texnikanın inkişafı ilə təbiətə, kosmosa münasibət də dəyişdi – texnika vasitəsi ilə kosmosla ümumi dil tapıb harmoniyayı duyma əvəzinə onu “fəth etdilər”, planetlərin xəritəsini çəkildilər, aralarındakı məsafələri ölçdülər və s. Yəni həmin rəqəmlər eyni obyektin indi də tamam başqa bir rəkursdan izahını verib, mahiyyətini acdılar.

Eyni fikri, təbii ki, musiqi haqqında da demək mümkündür. Əgər hər şeyin ən azı iki qatı mövcuddursa, zənnimizcə, musiqidə bu, pentatonika və diatonikadır. Daha çox Şərqi (Çin, Yapon, tatar və s.) musiqisi üçün xarakterik olan 5 notlu və müasir dövrdə ciddi musiqinin “dili” hesab edilən 7 notlu musiqi. Təbii ki, musiqi nəzəriyyəsində hər ikisinin fərqli və

¹ Əbu Turxanın hikmət dünyası, s. 138

² Şükürov A. Fəlsəfə. Bakı: Elm, 1997, s. 106.

³ Gökberk M. Felsefə tarixi. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999, s.30.

artıq sabitləşmiş izahları vardır. Biz isə onlara sadəcə fəlsəfi rakursdan bir baxış salacağıq.

Pentatonik və diatonik sistem vahid bir harmoniyanın (!) fərqli səslənməsidir. Qədim Şərq müdriklərinin, daha sonra isə Pifaqorun da iddia etdiyi kimi, vahid və mütləq bir harmoniya var ki, zaman-zaman insan onun ayrı-ayrı səslərini, hissələrini kəşf edir, eşidir və onu ifadə eləməyə çalışır. Eşidilən səslərin sayının tədricən artması prosesini türk millətinə xas musiqinin inkişaf tarixində də izləmişdik. Bu səslərin hansı üslubda və necə ifadə olunması isə artıq insanın təfəkkür səviyyəsindən asılıdır. Burada bir neçə detal üzərində xüsusi dayanaq.

Tədqiqatçıların fikrinə görə, pentatonika insanın təbiətlə vəhdətini yaradan, yaxud bu vəhdəti tərənnüm edən, insanın yaranışdan malik olduğu harmoniyanı ifadə edən üsuldur. Təbiətin beş hadisəsinin ifadəsi kimi qəbul edilən beş notlu musiqi, yuxarıda da məlumat verdiyimiz kimi, konfutsiliyin, buddizmin, daosizmin və ümumiyyətlə bir sıra qədim Şərq fəlsəfi məktəblərin əsasında duran nəzəriyyələrdən biri olmuşdur. Məsələn, daosizmə görə “musiqi insanın təbii psixoemosional reaksiyalarını ifadə etməyə, onun təbiətlə birləşməsinə yardım etməlidir”, buddizmə görə isə musiqi “varlığın mahiyyətinə varmaqda və insanın mənəvi kamilləşmə prosesinə kömək edir”.¹ Məhz bu ideyalar üzərində təqdim olunan musiqi isə pentatonikadır. Bu sahənin tanınmış tədqiqatçısı və ustad ifaçısı hesab edilən Rəhmi Oruc Güvənc araşdırmalarının nəticəsi olaraq yazır: “Pentatonika təbiətin özündə, insanın yaradılışında olan musiqidir. Zamanla dəyişərək klassik musiqi kimi tanıtılan templi

¹ *Каранькова Ю.Н.* История зарубежной музыки (с древнейших времен по XVII век). Учебное пособие, с. 9.

<http://www.google.az/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=10&ved=0ahUKEwj m68ytnJDLAhXENpoKHTHADx0QFgh-NMAk&url=http%3A%2F%2Flib.vsu.by%2Fxmliui%2Fbitstream%2Fhandle%2F123456789%2F1831%2F%25D0%2598%25D1%2581%25D1%2582%25D0%25BE%25D1%2580%25D0%25B8%25D1%258F%2520%25D0%25B7%25D0%25B0%25D1%2580%25D1%2583%25D0%25B1%25D0%25B5%25D0%25B6%25D0%25BD%25D0%25BE%25D0%25B9%2520%25D0%25BC%25D1%2583%25D0%25B7%25D1%258B%25D0%25BA%25D0%25B8.pdf%3Fsequence%3D3%26isAllowed%3Dy&usq=AFQjCNF6WN4yUhPZJOLV67MdmwHk4TEaBA&sig2=2my1kWqzqZJFzwupRjflBA>

musiqiyə çevrilmişdir. Klassik musiqi dünyada kainat musiqisi kimi tanınır. Halbuki, bu musiqi növü orta əsrlərdən sonra inkişaf etdirilmiş və bu mənada kainat musiqisi deyil”.¹

Hər nə qədər klassik musiqi termini klassik dövrün maarifçilik mərhələsi ilə əlaqəli olsa da, hazırda məntiqi baxımdan ideyası aydın və bitkin, sabit strukturlu və janrlı, dəqiq iyerarxiyası bəlli olan musiqi məhz klassik musiqi kimi tanınır. Vacib məqamlardan biri də bu musiqinin yüksək bədii tələblərə cavab verməli olmasıdır. Onu da əlavə edək ki, bu musiqidə antik dövrdən – Pifaqordan, Aristoteldən, Platondan, yaxud musiqinin ilk nəzəriyyəsinə və praktikasını təqdim edənlərdən az şey saxlanılsa da, hazırda ciddi, akademik və düşündürən musiqinin etalonu məhz klassik musiqi hesab edilir. Burada da bir neçə ana diqqət yetirək.

Əgər pentatonika təbii olanın duyulması, eşidilməsi və təqdimdirsə, diatonik musiqi düşünülmüş və məntiqli şəkildə qurulmuş bir musiqidir. Ən vacibi isə, hər ikisi bir-biri ilə sıx bağlıdır. Belə ki, diatonik musiqi pentatonikanı da ehtiva edir, eyni zamanda, pentatonika diatonik musiqinin əsasını təşkil edir. Xüsusilə vurğulayaq ki, məhz hər ikisi bir yerdə olanda on iki pilləli (tam) səsdüzümünü təşkil edirlər. Necə ki, pianinoda qara dillər (pentatonik səslər) və ağ dillər (diatonik səslər) bərabər şəkildə harmoniyanı, bütöv musiqini çatdırırlar.

Xatırladaq ki, Pifaqorun hesablamə nəticəsində əldə elədiyi diatonik harmoniya kosmosla vəhdətin harmoniyasının ifadəsi idi. Təəssüf ki, sonralar bu harmoniya hissələrə bölünmüş, hətta pentatonikaya naqis diatonika da deyilmişdir. Necə ki, rasionə və irrasional təfəkkürlərlə mahiyyətə bir-biri ilə əlaqəli olub, bir-birini tamamlasa da, onları az qala bir-birinə müxəlif, zidd təfəkkür növləri kimi təqdim edir, irrasional idrakı mistikanın bir kateqoriyası kimi fəlsəfədən təcrid etməyə çalışılar. *Təqdimatdan da göründüyü kimi, pentatonika artıq varolanın kəşfidir, toxunmadan, əlavələr etmədən təqdimidir – irrasional idrak kimi. Diatonika*

¹ *Güvenç R.O.* Pentatonik Müzik Ve Etkileri // <http://www.tumata.com/ContentDetail.aspx?cid=7&SM=2>

isə kəşf olunan səsin düzgün hesablanmış və məntiqli surətdə düzülməsi, düşünülmüş şəkildə ifadəsidir – rəsonal idrak kimi.

Yeri gəlmişkən, bəzən Qərb təfəkkürünü rəsonal, Şərq təfəkkürünü isə irrəsonal xarakterizə edirlər. Bu bənzətmə musiqilərin müqayisəsində də müəyyən dərəcədə öz təsdiqini tapmış olur. Çin musiqisini və ümumiyyətlə pentatonikanı araşdıran tədqiqatlardan birinin gəldiyi nəticəyə görə, “sənət növləri arasında musiqi ən mücərrəd növ olsa da, məhz musiqidə bu və ya digər xalqın mentaliteti, ənənəsi daha bitkin şəkildə ifadə olunur”.¹ Səlahəddin Xəlilov da Şərq-Qərb cəmiyyətlərinin fərqi göstərmək üçün musiqiyə müraciət edir: “Müxtəlif alətlərdə, lakin eyni notlar əsasında çalmaq, vahid dirijora tabe olmaq Qərb üslubuna uyğun gəlir. Müxtəlif alətlərin səslərinin bir-birini tamamlaması simfonik effekt yaradır. Eyni alətin çoxlu sayda olmasından isə ən yaxşı halda sinxronluq yarana bilər. Yeni keyfiyyət isə ancaq simfonikliyin məhsulu ola bilər. *Şərq eyniyyətin, Qərb isə müxtəlifliyin vəhdətinə nail olmağa çalışır.* Birinci halda ayrıca bir şəxs, ikinci halda bütövlükdə cəmiyyətin iradəsi təzahür edir.”² Bununla yanaşı, filosof belə bir maraqlı təsvir də verir: “Qərbdə ideya binanın ümumi strukturunu əks etdirir. Adamlar bu mükəmməl strukturun yaradılmasında vasitədir. Lakin şüurlu vasitələrdir. Şərqdə isə insanlar kərpicdən fərqli olaraq, müstəqil və orijinal struktura malik mükəmməl sənət abidələrini xatırlatdığına görə, onlardan nə isə tikmək çox çətindir. ...Şərqdə kərpiclər yoxdur. Ya çay daşları və daş-kəsək var, ya sal qayalar və sənət əsərinə çevrilmiş unikal abidələr – fərdi fəaliyyətlər var”.³ Maraqlıdır ki, Şərqə məxsus pentatonika tək, ayrıca götürülmüş səsin əhəmiyyəti və rolu üzərində qurulduğu halda, Qərbdə yaranan melodiya, simfoniya bir-birini əvəz edən səslərin harmoniyasıdır. Əgər pentatonikada bir səsin davamlılığı, eyni ton

¹ *Агеева Н.Ю.* К вопросу об истории зарождения и развития традиционной китайской музыки // <http://www.synologia.ru/authors-126>

² *Xəlilov S.S.* Şərq və Qərb. Ümumbəşəri ideala doğru, s. 169.

³ Yəni orada, s. 170.

hakimdirsə, diatonikada səslər bir-birini əvəz edir, ton qalxır, enir, kulminasiya məqamı, sönməsi var.

Musiqidəki özəlliyini onların qurduqları cəmiyyətdə də müşahidə etmək mümkündür. Belə ki, Qərbin mükəmməl cəmiyyət təşkilatçılığı qarşılığında Şərqdə tək şəxsiyyətlərin nüfuzu müzakirə obyektii olub. Bundan əlavə, artıq təsdiq olunmuş bir həqiqət də var: Şərq təfəkkür tərzii ezoterikaya, irrasional düşüncəyə, Qərb təfəkkürü isə rasional və məntiqii mövqeyə əsaslanır. Başqa sözlə desək, daim müqayisə obyektii olmuş iki bölgənin musiqisi, təşkilatlanması və düşüncə tərzləri haqqında deyilmiş fikirlər arasında paralellər tapmaq elə də çətin deyil. Deyilənlərlə yanaşı, yuxarıda qoyduğumuz sual bir daha canlanır: musiqii hissələrin, yoxsa düşüncənin səslənməsidir? Musiqii təfəkkürü müəyyənləşdirir, yoxsa təfəkkür musiqini? Ən vacibi isə, muğam deyilən meyarlardan kənara çıxırsa, yəni muğam pentatonika deyilsə, onu nə dərəcədə Şərq hadisəsi hesab etmək olar? Yaxud, muğam bir Şərq hadisəsidirsə, o, nə dərəcədə, Şərq təfəkkür tərzini ehtiva edir? Əlbəttə, birmənalı fikir söyləmək çətin olsa da, müəyyən faktları araşdırmaq.

Muğam – rasional və irrasional musiqinin vəhdəti kimi

Musiqinin idrak prosesi ilə müqayisəsi muğamın mahiyyətinə də fərqli bir baxış bucağı açmış olur. Düzdür, muğamın özü ilə bərabər onun fəlsəfəsi də son dövrlər aktual bir mövzuya çevrilib və ona müxtəlif səviyyələrdə müraciətlərin sayı artıb. Lakin burada kiçik, amma əhəmiyyətli bir detallı qeyd edək: söhbət muğamın fəlsəfədə rolundan və ya fəlsəfi əhəmiyyətindən deyil, məhz muğamın özünün fəlsəfəsindən – mahiyyətindən gedir. Daha əvvəl də qeyd etdiyimiz kimi, musiqinin (muğamın) özü bir fəlsəfi yükə, mahiyyətə malikdir və onun kəşfi Mütləq Harmoniyaya aparır. Muğamı ilk dəfə məhz bu aspektdən araşdıran Sevil Fərhadova öz konsepsiyasını belə təsnifləşdirib: “a) muğam dünya mədəniyyətinin mənəvi nüvəsi kimi, b) Şərq mədəniyyətinin təməl sistemi, c) etnik mədəniyyətin (ənənə çərçivəsində) təzahürü kimi və d)

Azərbaycan mədəniyyətinin təməl təzahürü kimi".¹ Araşdırmamızın ümumi kontekstindən və muğamın öz həqiqətindən çıxış edərək bu sətərə bir də e) muğam rəsonal və irrəsonal idrək vəhdəti kimi təzisini də əlavə etmək istərdik. Və təbii ki, təzisini açığılamağa çalışaq.

Düşüncə tarixi işığında milli musiqinin köklərini araşdırarkən belə bir əhəmiyyətli məqama toxunmuşduq: hələ şamanlıq dövründə insan ilahi ələmdən aldığı fəvqəladə gücünü istifadə etmək üçün səsinə (söz olmadan, sadəcə səs! – K.B.) təbiətin səsi ilə eyniləşdirməli, eyni əhəngə düşməli idi. Get-gedə musiqi alətləri kəşf olunduqca, iki ton dörd, beş və nəhayət 7 tona qədər qalxdı. Yəni musiqi müəyyən bir inkişaf prosesindən keçmişdir və bu proses insan səsi ilə təbiətin əhəngindən başlayaraq əlavə səslərin, musiqi alətlərinin əlavə edilməsi, tonların saylarının artması və nəhayət sözlərin əlavə edilməsi ilə bitir. Sanki insan ilahi ələmdən aldığı həqiqətləri – səsləri dərk etmək üçün, yaxud daha artıq həqiqətin açılması, daha çox səs eşitmək üçün get-gedə əlavə vasitələr cəlb edir. Məsələyə bir də fərqli rəkursdan baxaq.

Mütləq Həqiqətin dərk edilməsinin üç mənbəyi vardır: səmavi kitab (ilahi vəhy), təbiət və insan. Hər mənbə özünə xas idrək vasitəsi tələb etdiyi kimi, vasitəyə müvafiq də mənbənin tərifləri açılır. Və bu mənbələrə yanaşma prizması, metodları, onlardan birininmi, ikisininmi və ya hər üçünün şərhli müəyyən fəlsəfi cərəyanların, məktəblərin yaranmasına səbəb olmuşdur. Düşüncə tarixinə baxsaq görürük ki, müxtəlif dövrlərdə bu kitablardan biri, yaxud digəri aktuallaşmış, digəri ya arxa plana keçmiş, yaxud ümumiyyətlə qadağan edilmişdir. Məsələn, dini təşkilatlar mütləq hakimiyyətə düşəndə təbiət və insan özləri müstəqil olduqları halda, səmavi kitabın kontekstində öyrənilməsinə üstünlük verirdilər. Və bu, heç də o demək deyil ki, səmavi kitab özü lazımı səviyyədə öyrənilirdi. Belə olsaydı, digər iki kitabın oxunma zərurətini anlayardılar. Qeyd etmək lazımdır ki, digər iki kitabın müstəqil şəkildə öyrənilməməsi təbii olaraq

¹ *Фархадова С. Процессуальность творческого познания – озарения как концептуальная основа мугам – диятгаха» // Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər. Bakı, 2015, s. 268.*

ilk kitabın oxunmasında da əhəmiyyətli naqisliklərin yaranmasına səbəb olmuşdur. Məsələn, islam mütəfəkkiri Taha Cabir Əlvani yazır: “İki kitab (səmavi kitab və təbiət – K.B.) hökmən uzlaşdırılmalıdır, zira onlar bir-birini tamamlamada gerçəkliyin həqiqi dərki itirilmiş olur”.¹ Kitablardan hər biri əhəmiyyətli olmaqla yanaşı, insan kitabı digər ikisinə baxış bucağını təyin edən bir başlanğıc olduğu üçün xüsusi diqqət tələb edir. Məsələn, Məhəmməd İqbal təsəvvüf fəlsəfəsinə istinadən insanın mənəvi aləminin oxunmasını çox vacib hesab edir və digər ikisini (tarix və təbiəti) onun “əlavə vəsaiti” hesab edir.² Oxşar mövqeyə Sələhəddin Xəlilovda da rast gəlmək mümkündür. O, üçüncü kitabın (insan ağı – K.B.) oxunmasını, “insanın ruh dünyasının, kosmik zəkadan istifadə imkanlarının öyrənilməsi və reallaşdırılması prosesi”³ adlandırır. *Səs bu kitabların ortaq dillərindən biridir.*

Belə məlum olur ki, istər öz səsi ilə təbiətə qovuşaraq ilahi aləmdən güc alması olsun, istərsə də, müəyyən musiqi alətlərinin səsi ilə ümumi Harmoniyadan “eşitdiyi” daha artıq tonlarını ifadə edərək yenə də ilahi aləmdən aldığı həqiqətləri çatdırmaq istəyi olsun, bunların hər biri insanın üç kitabı oxuması və yaşamasıdır. Əgər ardıcılığa baxsaq, insan məhz özündən – səsindən başlayaraq Təbiətlə ahəngə girir və bu üsulla İlahi aləmdən onun üçün nəzərdə tutulmuş Həqiqət payını götürür. Keçdiyi inkişaf yolunu və ehtiva etdiyi həqiqətləri nəzərə alaraq muğamı hər üç kitabın səsdə cəmləşməsi də adlandırmaq olar.

Yeri gəlmişkən, qeyd etmək lazımdır ki, məhz oxuduğu və anlatdığı kitablardan biri ilahi aləmdən olduğuna görə, muğam İslam dinini çox rahatlıqla qəbul elədi və onu öz inkişafında bir mərhələ edə bildi. Əslində, İslam dini muğam üçün yeni bir səhifə olduğu kimi, muğam da İslam üçün gözəl bir vasitə ola bildi. Hər hansı bir mərasim musiqisi olmayan və

¹ *al-Alwani T.C. Issues in Contemporary Islamic Thought. London-Washington. 2005, s. 32-33.*

² *İqbal M. İnsan “mən”i, onun azadlığı və əbədiyyəti // Fəlsəfə və sosial-siyasi elmlər, № 3, 2009, s. 193.*

³ *Xəlilov S. İslam fəlsəfəsi nə vaxtdan başlayır // Fəlsəfə və sosial-siyasi elmlər, № 1, 2010, s. 24-25.*

ümumiyyətlə insanı Haqq yoldan sapdıran bir əmələ sahib olmayan muğam İslamın təlqin etdiklərini musiqinin dili ilə çatdırmağı bacardı.

İnsanın özünü bir obyekt kimi bu üç kitabdan biri, ən vacibi isə bu kitabların Mütləq Həqiqətin bir səhifəsi olmasını dərk etməsi onun ən şərəfli xüsusiyyətini aktivləşdirir – yaradıcılıq qabiliyyətini: səsə bir də söz əlavə edilir, təbiətin səsinin təqlidinin yanında öz rəasional düşüncəsinin məhsulu olan səsləri də kəşf edir. Beləcə tonlar artır, bu səslərə uyğun musiqi alətləri icad edilir, musiqinin şöbələri yaranır. Əslində bu, insan idrakının daha artıq yüksəlməsi, daha artıq həqiqətləri anlaması demək idi. Belə məlum olur ki, musiqi, bir tərəfdən, varlığın mahiyyətindədir. Bir mikrokosm olaraq insan onu özündə kəşf edib dərk etməklə, həm də özünü makrokosmda – Harmoniyada kəşf etmiş olur. Digər tərəfdən, musiqi həm də bir ifadə üsuludur. Məhz bu ikili keyfiyyətinə görə onu nurla müqayisə etmək olar. Hermesdən tutmuş Şihabəddin Sührəvərdiyə qədər Nur haqqında deyilən fikirlərə əsasən, Nur – Tanrının sifətlərindən biridir. Ondan nazil olan kəlam, hikmət də nur şəklindədir. Eyni zamanda, maddi varlıqlara verdiyi mahiyyət də nurdur, yəni bütün maddi və qeyri-maddi dünya onu bürüyən və əslini təşkil edən Nurla vəhdətdədir. İnsan da Tanrıdan aldığı mahiyyətinə görə nurdur və Tanrının verdiyi əqlə – nurla Nura can atır. O, özünün yüksəlişi, yəni rəasional və irrəasional idrakı vasitəsilə bu vəhdəti dərk etmək və bunun sayəsində öz tamlığına, kamilliyinə qovuşur. Müvafiq olaraq, bir çox filosofun da fikrinə görə, varlığın mahiyyətində olan musiqi vasitəsilə İlahi ələmlə – Yaradanla vəhdətə çatmaq, kamilləşmək mümkündür, çünki musiqi bilavasitə insanın ruhuna təsir etmək gücünə malikdir. Bu o deməkdir ki, insanın məhz daxilindəki musiqi – harmoniya ilə Mütləq Harmoniya arasında balansı, vəhdəti tapanda insan özünüdərk və öz Yaradanı ilə vəhdət halını yaşaya bilər. *Necə ki, insan işıq və qaranlığın vəhdətidir, eləcə də musiqi və sükutun vəhdətidir.* Yəni insanın ruhu ehtiva elədiyi ilahi harmoniyaya görə bir musiqidirsə, onun maddi bədənə – maddi dünyanın çərçivələri arasında sıxılıb qalan cismi bir sükuttur. Maraqlıdır ki, deyilənə görə, İbn Sina hələ 17 yaşında ikən dövrünün bütün elmlərini mənimsədikdən sonra,

“Bu, insandır, başqa elmlər hanı?” dedi; musiqinin tətbiqi ilə çalışmağa başlayanda musiqi elminin ucalığını heyrətlə müşahidə edərək: “Elm budur, insan hanı?” deməyə başlamışdır”.¹ Belə düşünmək olar ki, musiqini israrla məhz rəşional mövqedən şərh edən filosof öz daxilindəki musiqidən – mikrokosmdan Universal Harmoniyaya – makrokosma keçən, yəni bir insan hüduduna sığmayan musiqidən danışıır.

Əslində, bu bənzətmə bir təsadüf deyil. Qurani Kərimdə də deyildiyinə görə, Allah Təalanın bir xəlifəsi olaraq insan yalnız Onun bildiyi adlardan agahdır. Bir sıra filosofların, o cümlədən Platonun da fikrinə görə, insan əsl həqiqətləri xatırlamalıdır, çünki əvvəlcədən onlara malik olmuşdur. Belə olan halda, iddia etmək olar ki, insanın təbiətinə ilahi aləmdən bəzi xüsusiyyətlər də qatılmışdır ki, insan onlara müraciət etməklə, onlara nüfuz etməklə təkrar ilahi aləmə qayıda və bilavasitə oradan hər hansı həqiqəti öyrənə bilər. Səs və işıq-nur məhz belə xüsusiyyətlərdəndir.

Deyənlərdə əhəmiyyətli bir məqamı təkrar vurğulayaq: muğam rəşional təfəkkürün məhsulu olaraq insanın müəyyən sistem daxilində düşüncəsinin gedəcəyi yolu və son ünvanı təyinləşdirir. Son ünvana – ilahi aləmə girmək isə artıq rəşional təfəkkürün gücü fəvqündədir və burada artıq irrəşional düşüncənin missiyası başlayır.

Əhəmiyyətli məqamlardan biri də budur ki, uzun bir inkişaf yolu keçməsinə baxmayaraq, muğamın erkən formalaşma dövründən qalma bəzi xüsusiyyətləri bu gün də qorunub saxlanır. Çünki bunlardan heç biri təsadüfi xarakter daşmayıb və hər birinin öz mənası olub. Bunun nəticəsidir ki, muğamda həm pentatonik səslər (zəngulə, boğaz qaynatmaları, burun zəngulələri) mövcuddur, həm də akademik musiqi. Bəli, muğamda hər nə qədər musiqiyə uyğun qəzəllər, qəsidələr seçilsə də, ön planda daim səs olur.

Musiqi səsdir, obyektivdir, ona olan münasibətdən asılı olmayaraq mövcuddur, sadəcə kimsə onu eşidə bilər, kimsə yox. Bu səsin müşayiət

¹ Doğu`dan Batı`ya Düşüncənin serüveni, s. 986.

elədiyi söz isə müəyyən insanın şəxsi bilik və dünyagörüşünün təzahürüdür, subyektivdir. Həmin sözlər dinləyiciyə təsir göstərə, öz səviyyəsinə qaldıra və ya endirə bilir. Sözlərdən fərqli olaraq musiqi dinləyiciyə fərdi azadlıq verir – insan başqa bir təfəkkürün təsiri altına düşmədən məhz öz səviyyəsi həddlərində yüksələ, düşünə, nə isə dərk edə bilir. İnsan başqa təsirlərə məruz qalmadan özü kimi qala bilir. Motsartın “Don Juan” əsərini təhlil edən və buna ayrıca kitab həsr edən filosof Sören Kierkegaard yazır ki, “Xəyal edilə biləcək ən mücərrəd fikir təməl orijinallıq içində olan emosionallıqdır. Bəs bu fikir hansı vasitə ilə təmsil edilə bilər? Təbii ki, ancaq musiqi ilə. Məsələn heykəllə təmsil edilə bilməz; çünki mənəvi dünyaya yönəli olan bir keyfiyyətə malikdir. Dəqiq cizgilərini tutmaq olmur deyə, rəsmi də çəkmək olmur. O bir enerjidir, bir küləkdir; səbirsizlik və ehtirasın poetikliyi içində tək bir anda deyil, bir-birini təqib edən anların bütünlüyündə mövcuddur”.¹ Maraqlıdır ki, məsələn Azərbaycan muğamlarının, yaxud ərəb məqamlarının növlərə bölünməsinin bir səbəbi də bu, yəni səsin insanı hansı hala və səviyyəyə qədər apara bilmək qüdrəti ola bilər. Təbii ki, bəstəkarlar da musiqinin bu qüdrətini bilir. Məsələn, Chopin, Debussy, Puccini, Ravel və Stravinsky və s. bir sıra klassik bəstəkar öz operalarında pentatonik musiqidən istifadə ediblər, bir növ dinləyiciyə fərqli, daha ali bir dünyanın qapısını açıblar. Yaxud təsəvvüfdəki səma`da musiqi insanın mənəvi yüksəlişinin, ruhun ekstaz halına gəlməsi üçün başlıca və vacib müşayiətcidir, hətta bələdçidir.

Digər bir maraqlı fakt isə qədimdən bəri musiqidən müalicə üsulu kimi istifadə edilməsidir. Məsələn, “İbn Sina da Kindi kimi musiqini təcrübədə bir psixologiya olaraq istifadə etmişdir. Onun “İnter omnia exercitatio sanitatis cantane melius est” (Nəğmə oxumaq sağlığı qoruyan ən yaxşı məşqdır) sözü əsrlərdir zehinlərdədir”.² Yaxud artıq məlum və geniş istifadə olunan bir təcrübə autist uşaqların pentatonik musiqi ilə müalicəsidir. Daim öz daxili aləmində olan, lakin onu ifadə etməyi

¹ Kierkegaard S. Müzikal Erotik ya da Dolayımız Erotik Evreler. Cev. Merve Elma, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2015, s. 23.

² Doğu`dan Batı`ya Düşüncenin serüveni, s. 987.

bacarmayan, zahiri səs və hadisələrə reaksiya verməyən, bununla yanaşı, bir çox hallarda xüsusi istedadla malik autist uşaqlar məhz pentatonik musiqini eşidir, sakitləşir, ünsiyyətə meyllənirlər. Platon deyir ki, “O (musiqi) nizamın mahiyyətidir və bütün yaxşıya, həqiqi və gözəl olana aparır”. Belə məlum olur ki, musiqinin əsas gücü ruh vasitəsilə bədənə təsir göstərmək, hətta bəzən onu idarə etməsidir. Musiqinin məhz bu xüsusiyyətini vurğulayan və musiqi nəzəriyyəsində əsaslı təsnifatlar aparan Fəribi də təsadüfən demir ki, “bizim bədənimiz ağrıyarsa, deməli, ruhumuzla nə isə qaydasında deyil”¹. Bizenin “Karmen”ini Vaqnerin “xilaskar” adlandırılan musiqisi ilə müqayisə edən Nitsşe soruşur ki, “bilirsinizmi ki, musiqi düşüncəni azad edir? Fikirlərə qanad verir? Nə qədər çox musiqiçi olursansa, bir o qədər filosofa çevrilirsən?” Və onun özü də etiraf edir ki, “Bize (onun musiqisi – K.B.) onunla danışanda, o, daha yaxşı insan olur”.² Bu da əhəmiyyətli haldır ki, musiqinin səviyyəsi məhz onun yayılma miqyası, təsir gücü ilə ölçülür. Məsələn, xalq musiqilərinin konkret müəllifi olsa da, bütün xalqın ruhunu oxşaması və ya ruhunu ifadə etməsi qüdrəti onu bir müəllif hüdudlarından çıxardır, xalqın musiqisi edir. Deməli, yüksək musiqi, yəni birbaşa ruha təsir edən musiqi düşüncələrdə ali qatları, insani keyfiyyətləri daha da ucalda bilir, düşüncə üçün yeni üfüqlər açır. Məsələn burasındadır ki, hər yaradılan əsər yaradıcısının özündən də xəbərsiz olaraq əsl Yaradandan bəzi şeylər əxz edir. Sanki yüksək ideyanın təcəssümü olacaq bir sənət əsərinə Yaradan özü də ara-sıra müdaxilə edib, ştrixlər artırır. Bu səbəbdən sənətkar öz əsərini yarada-yarada özündə də yeni bir qat, mərhələ açır, “mən”ini fərqli bir rəqəsdən görür, tanıyır. Bəzən buna təəccüb edir, bəzən çaşır, bəzən heyrət edir, bəzən də dəhşət içində geri çəkilir. Yəni musiqinin – opera olsun və ya səma mərasimi, pentatonik bir musiqi və ya simfonik bir əsər olsun, fərqlənir, məhz insanın daxili ilə ali məqamla harmoniyasını kəşf edəndə, həmin musiqi bilavasitə insanın ruhuna təsir göstərir və onu

¹ Новые Грани // <http://www.noviyegrani.com/archives/title/333>

² Ницше Ф. Казус Вагнер. Туринское письмо в мае 1888.

ilahi aləmə yüksəldə bilir. *Sanki zirvədə dayanmış bir insana üstəlik bir qanad da bəxş edilir ki, zirvənin özünə də yuxarıdan tamaşa edə bilsin.*

Deyənlər daha bir faktı da açmış oldu: muğam özündə idrak prosesinin həm irrasional, həm də rəasional mərhələlərini olduğu kimi, musiqinin də hər iki mərhələsini ehtiva etməlidir. Bu baxımdan onu həm pentatonik musiqi detalları olan operaya da bənzətmək olar, həm də məqsədi insanı ekstaz halına gətirmək olan səma` musiqisinə. Sadəcə burada bir məsələ vurğulanmalıdır: muğam bir monodiyadır və burada diqqət göstəriyə, tamaşaya deyil, bilavasitə səsin özünə yönəlir. Dediymizi əsaslandırmaq üçün muğamın əhəmiyyətli detallarından birinə – zənguləyə diqqət çəkmək istəyirəm. Söhbət 12 muğamdan doqquzuncusundan getmir, xanəndənin bir səsi, ahəngi uzatmasından – bir səslə dinləyiciyə xüsusi təsir etməsindən gedir. Maraqlıdır ki, gözəl zəngulələri bəzən quş cəh-cəhinə – təbiətdən gələn bir səmə bənzədirlər. Məlum olduğu kimi, bəzən Avropa ölkələrində dinləyicilər belə zəngulələrə heyrət edir və bir insanın boğazının belə səmə çıxartmaq qabiliyyətinə heyranlıqlarını bildirirlər. Bunu bir növ müəyyən ahəngdar bir prosesdə düşüncənin ani sıçrayışları – halları ilə müqayisə etmək olar. *Sözü təqdim edən də, anladan da səmdir, virtual yolda vəhdət məqamına aparən bələdçi də səmdir. Sanki insanın ruhu səmə olaraq təzahür edir: səmə düşünür, nurlanır, yüksəlir, kulminasiya anına çatır, həqiqəti görüb dərk edir və geri dönmür.*

Muğamda daha bir detala diqqət çəkək: muğam özündə idrak prosesinin rəasional və irrasional mərhələləri ehtiva etməsi sanki millətin formalaşma tarixini də ehtiva edir. Yəni burada insanın təbiətin bir parçası olduğu vaxtdan özünü bir yaradıcı kimi tanımasına və sonra ilahi aləmdən aldığı Həqiqətini dərk etməsinə qədər. Deyənləri nəzərə alaraq, belə iddia etmək mümkündür ki, muğamda həm bir insanın və onun timsalında bir cəmiyyətin, hətta xalqın gizli milli kodu, mənəviyyəti qorunur və onu açmaqla, həmin millətin tarixini, mentalitetini, kimliyini dərk etmək mümkündür. Bu proses mərhələ-mərhələ tarixi izləmək, sanki onun ipini geriyə sarımağa bənzəyir, ta ilk nöqtəyə çatana kimi.

Nəhayət, belə bir suala qayıdaq: sözün və səsin, rasionel və irrasionalın vəhdəti olan muğam əslində nəyi ifadə edir? İstər ifaçının, istərsə də dinləyicinin can atdığı vəhdət nədir? Bir tərəfdən, muğam sadə bir fenomen deyil və onun son məqsədi də sadə deyil.

Birincisi, muğam üç kitabın vəhdətidir və bu vəhdəti tərənnüm edir, tanıdır. Bu kitabların bir-biri üçün nə dərəcədə əhəmiyyətli olub, yalnız bir yerdə Kamilliyə apara biləcəklərini təlqin edir. İkincisi, o, bu kitabların oxucusu olan insanın bir yandan ilahi aləmlə, digər yandan maddi aləmlə əlaqəli olub onlar arasında baş verən yaradılış prosesini yeganə dərk edə bilən, eyni zamanda özünün sadə bir müşahidəçi deyil, həm də bir yaradıcı olduğunu aşılır. Üçüncüsü, muğam İnsanı Mütləq Harmoniyaya aparır, ruhuna bilavasitə o Harmoniyayı yaşadır və təkrar real dünyaya qaytarır.

Bunlarla yanaşı, nəzərə alsaq ki, muğam səsdir, səs isə sadədir, deməli, onun mahiyyəti həm də sadə olmalıdır. Bəli, o, sadəcə insana onun özünü tanıdır, öz ucalığını göstərir. Bu prosesdə rasionel və irrasional təfəkkürlər arasında əlaqənin, qarşılıqlı şəkildə bir-birini tamamlamasının ən bariz nümunəsini müşahidə etmək olur.

Beləliklə, musiqinin idrak prosesi ilə paraleləndən belə məlum oldu ki, “hərfləri nə ərəbcə, nə də əcəmcə”¹ olan həqiqətin çoxsaylı rəngarəng yollarından biri də səsdir. Onu bizə ahəng şəklində çatdıran musiqi bir incəsənət növü olmaqdan daha çox, həqiqətin özü, ona aparən yoldur. Əgər birinci halda o, universal bir məfhumdursa və milliyyətindən, kimliyindən asılı olmayaraq hər insanın düşüncəsinə sirayət edə bilirsə, ikinci halda o subyektiv xarakterlidir. Hər insan öz düşüncəsi və dünyagörüşü səviyyəsində musiqidən istifadə edir və ona uyğun zirvəyə – kulminasiya anına çata bilər. Bu baxımdan, fərqli dünyagörüşlü insanların kulminasiya anı da eyni ola bilməz. Üstəlik xatırladaq ki, bu, bir özünüdərkdir və fərdi xarakterlidir.

Mütləqə doğru can atan insan öz dünyagörüşünə, düşüncə səviyyəsinə görə Ona fərqli adlar verir: Mütləq Yaradan, Mütləq İşıq,

¹ 1913 (Həllac) الحلاج ابو معیث الحسین منصور. کتاب الطواسین. نشر و تصحیح ل. ماسینیون. باریس. 1913 (Mənsur. Kitəb ət-Təvasin, s. 35)

Mütləq Varlıq, Mütləq Harmoniya və s. İnsan mərhələ-mərhələ Ona doğru gedir və hər nə qədər iddia edilsə ki, Mütləqə çatmaq mümkün deyil, həqiqət budur ki, insan öz Mütləqinə çatır.

MUĞAM VƏ TƏSƏVVÜF: PARALELLƏR VƏ ORTAQ NÖQTƏLƏR

*Musiqi aqlın həyatı ilə hissələrin
həyatı arasında vasitəçidir*

Lüdvig van Bethoven

Muğam və təsəvvüf arasında müxtəlif müqayisələr mövcuddur. Tanış ola bildiyimiz və bilmədiyimiz ədəbiyyatlar sırasında muğam bəzən islam musiqisi kimi də təqdim edilmişdir, muğam və səma` arasında müxtəlif paralellər də aparılmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, bu tədqiqatlar arasında çox qiymətli araşdırmalar, dərin fikirlər də mövcuddur ki, biz də onlardan bilavasitə faydalanmışıq. Bizim də araşdırmamız muğam və təsəvvüfün müqayisəsinə həsr edilmişdir, sadəcə kiçik bir fərqlə. Biz musiqiləri deyil, bu musiqilərin ifadə etdiyi düşüncələri və idrak proseslərini müqayisə edəcəyik.

Muğam – nöqtə, yoxsa dairə?

Fəlsəfə tarixində nöqtə xüsusi bir fenomendir ki, zaman-zaman mütəfəkkirlər ona müraciət etmişlər. Maraqlı haldır ki, bu kiçik və sadə fenomendə, demək olar ki, bütün sualların cavablarını tapmaqla yanaşı, hətta bütün kainatı da kəşf edə bilmişlər. Muğam fəlsəfəsinin tədqiqi zamanı biz də nöqtə fenomeninə gəlib çatdıq. Ola bilsin ki, muğam və fəlsəfənin müqayisəsinə məhz nöqtədən başlamamızın da öz qanunauyğunluğu vardır.

Nöqtə – başlanğıc və sonun vəhdəti kimi

Vahid İdeyanın nöqtə ilə müqayisəsinə həm Şərq, həm də Qərb mütəfəkkirlərində rast gəlmək mümkündür. Bundan əlavə, nöqtə

anlayışına bütün digər elmlərdə də rast gəlmək mümkündür və bu mənada bir daha “həqiqətə gedən yollar müxtəlifdir” fikrini təsdiqləmiş oluruq.

İslam Şərqiində nöqtə haqqında ilk fikrə Əli b. Əbu Talibdə rast gəlmək olar: “Quranın bütün mənası Fatihədədir, Fatihənin mənası bismillahda, bismillahın mənası isə bə (ب) hərfindədir. Mən həmin bə hərfinin nöqtəsiyəm”. Təbii ki, “mən” deyəndə İmam Əli “Allahın bütün adları öyrətdiyi” (Quran 2/31), bütün biliklərə nüfuz edə bilən insanı nəzərdə tuturdu. Bu fikir sonralar Mənsur Həllac tərəfindən daha da inkişaf etdirildi. Mənsur Həllaca görə, “Nöqtə hər xəttin əslidir (təməlidir), xətt tamamilə nöqtələrin toplusudur. <Xətt üçün> nöqtə vacibdir, nöqtə üçün xətt. Hər düz və ya əyri xətt nöqtənin özündən hərəkətlidir. Onun üzərində yerləşən hər bir şeyi hər kəs görür və o, iki nöqtə arasında nöqtədir”¹.

Xatırladaq ki, elmə görə, varlığın ən kiçik elementi atom da məhz nüvədən və onun ətrafında hərələnən və bir növ özünəməxsus qabıq yarıdan elektronlardan ibarətdir. Başqa sözlə desək, hər varlıq nöqtələrdən və bu nöqtələrarası əlaqələrdən ibarətdir. Hələ Demokritin zamanından, hətta ola bilsin, ondan da əvvəl bəlli olan bu faktın İslam dini, daha doğrusu, təsəvvüf zəminində izahı əsas verir deyək ki, dilindən və üsulundan asılı olmayaraq nöqtə – nüvə müşahidə edilən və gözlə görülən hər bir şeydə Haqqın təcəllisinin dəlilidir. Həllac yazır: “Mən bir şeydə Allahdan savayı bir şey görmədim”.² Deməli, nöqtə hər varlığın mahiyyəti, həqiqətidir. Xətt forma qazanmış nöqtədir. Maddiyyat çərçivəsinə düşməklə, yəni nöqtə xətt yaratma yolu ilə görünə və dərk edilə bilər. Lakin Həllacın qeyd etdiyi nöqtə Mütləq Varlıq (Allah) deyil, hər şeydə Onun varlığının sübutudur: “Əsl nöqtə ancaq həqiqətin özünü təsdiqləyən dəlilin varlığı üçün zühur edər. Həqiqətin zatının gerçəkliyinin dəlilinin varlığında ancaq həqiqətin necəliyinin dəlilinə sübut var”.³ Öz münasibətini Həllac belə bir rəsmlə təsvir edir:

¹ Əxbər əl-Həllac, s. 8

² Yənə orada.

³ Yənə orada, s. 48.



(Əlif – Vahiddir, dəl hərfləri – məxluqlar)², yəni *əlif* – uzun xətt tək Allahın (الله) və Onun sonsuzluğunun, *dəl* isə Onun hüdudlarında var olan dəlillərin (دليل) və ya dünyanın (دنيا) təsviridir. Deməli, nöqtə həmin varlığın ilahi xətlə kəsişdiyi məqam, onu var edən mahiyyətdir. Bu səbəbdən, mütəfəkkir nöqtəni yalnız insan təfəkkürü çərçivəsində götürür, “hərfləri nə ərəbcə, nə də əcəmcə”³ olan Allah kəlamının əsl mahiyyəti isə, təbii ki, insan təfəkküründən daha genişdir. Deməli, hər varlığın, hər insanın, sxemdən də göründüyü kimi, öz nöqtəsi var və Həllacın təbiri ilə desək, “nöqtə onu tapana bənzəyir”⁴.

İslam Şərqiində təşəkkül tapmış digər bir cərəyanın, “Quran 28 hərfdən ibarətdir. Onların mənası əlifdədir, əlifinki isə nöqtədə. Nöqtə insanın başlanğıcıdır, insan isə bütün varlıqların başlanğıcıdır”⁵, – deyə bildirən *nöqtəvilinin* mövqeyinə görə “bütün varlıqlar vəhdətdədir, vəhdət nöqtədədir, nöqtə isə Yerdə. Yer daimi hərəkət və dəyişmədədir. Bütün varlıqlar yerlə əlaqəlidir, o cümlədən, yer üçün zəruri və əzəli nöqtə olan göylər də. Bütün forma və cismə malik şeylər, hissəciklərin təzahürüdür, daimi və yalnız bu dünyada mövcuddurlar. Onun müxtəlif formaları (mineral, bitki və s.) var”.⁶ Dairə xarakterli inkişaf xətti minerallardan insanlara doğrudur və hər bir forma üçün təməldir.⁷

¹ Yenə orada, s. 58.

² Kitab at-Tavasin / Trans.: Aisha Abd ar-Rahman at-Tarjumana. www.leapinglaughter.org/archive/tavasin.

³ Əxbər əl-Həllac, s. 35.

⁴ Yenə orada, s. 59; (Divan əl-Həllac) 127 ديوان الحلاج. شرح و تحقيق هاشم عثمان، بيروت، مؤسسة 127 العلمي للمطبوعات، 2003، ص.

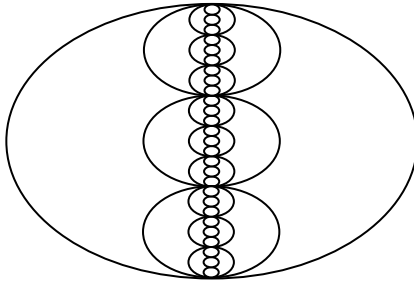
⁵ Кулизаде З.А. Хуруфизм и его представители в Азербайджане. Баку: ЭЛМ, 1970, с. 253.

⁶ Yenə orada, s. 254.

⁷ Yenə orada, s. 254-255.

Göründüyü kimi, bir tərəfdən nöqtə insanın mahiyyətini ifadə etsə də və bütün varlıqların başlanğıcıdırsa, digər tərəfdən, o, insanın ilahi aləmlə vəhdətinin dəlilidir, bir anıdır.

Xristian fəlsəfəsində də nöqtəyə müraciətlər olmuşdur. “Yalnız bir tək nöqtə mövcuddur; o, xəttin bükülüsü və kamilliyidir”,¹ – deyə bildirən N.Kuzanlıya görə, bu, “rəqəm bir-də bükülü olduğu kimi, maksimal vəhdətdə yalnız bir deyil, ümumiyyətlə hər şey bükülüdür. Biri açan rəqəmdə birdən başqa heç nə olmadığı kimi, biz də bütün var olanda maksimumdan başqa bir şey tapa bilmərik”.² Nikolay Kuzanlı da öz görüşlərini rəsmlə çatdırır:



Sxemi izah edən filosof yazır: “Allahı ifadə edən sadə vəhdətə diqqət yetir (ən aşağıdakı ümumi nöqtə nəzərdə tutulur – K.B.); o, dörd dairə ilə birləşir: maksimal dairə, yəni kainat, ali dünyanın dairəsi, ali nizamın dairəsi və ali çoxluğun dairəsi”.³ Onu da bildirək ki, filosofa görə, “bizim ağılımızın bütün qüvvəsi vəhdət anlamının dəqiqləşdirilməsi ətrafında hərlənməlidir, çünki dərk edilənin bütün çoxluğu hər bilikdə dərk edilən bu vəhdətin dərkindən asılıdır”.⁴ Kuzanlıya görə nöqtə – Tanrıdır, maksimumdur, eyni zamanda həm də minimumdur və bütün məxluqat, insan da o cümlədən, bura daxildir (həm ontoloji, həm də qnoseoloji olaraq). Kuzanlıda da, Həllacda olduğu kimi, nöqtə – xəttin, hər şeyin bükülü, kamil

¹ Кузанский Н. Книги простецца // Сочинения: В 2-х т. т. 1, Москва: Мысль, 1979, с. 419.


² Кузанский Н. Об ученом незнании // Yenə orada, s. 103.

³ Кузанский Н. О предположениях // Yenə orada, s. 219.

⁴ Yenə orada, s. 207-208.

formasındadır. Sadəcə Həllacda nöqtə nisbi varlığın (insanın) Mütləq varlıqla vəhdətinin dəlilidir və hər kəsin şəxsiyyətinə görə dəyişkən ola bilər. Bu səbəbdən, Kuzanlıda nöqtə birdir, Həllacda – məxluqların sayı qədər.

Musiqidə də, hər səsdüzümü, hər böyük əsər bir nöqtə ilə – notla

başlayır: . İlk not yazısının yaranmasını xatırlayaq: ifaçının barmağının udun və təmburun simini sıxdığı yer bəlli bir not hesab edilir. Bu nöqtə insan ağılı ilə sonsuz səsin kəsişmə anıdır. Sonsuz səsin bir parçası olan bu məhdud səsi insan öz düşüncəsi çərçivəsində eşidir və qavrayır, ona ad qoyur, ondan istifadə edir. Həllacın rəsmi ilə not yazısını müqayisə etsək, bənzərlik göz qarşısında olar – xətt üzərində nöqtələr. Lakin burada həm də çox əhəmiyyətli bir fərq vardır. Həllacda bu xətt təkdir – Tək Yaradanın işarəsi olaraq. Not yazısında isə bu xətt 5 dənədir. Əslində, cavab çox sadədir. Not yazısındakı xətlər Yaradanın özünün deyil, Onun səsinin işarəsidir. Yəni Həllacın rəsmindən daha konkret və məhduddur. Xatırladaq ki, ilk vaxtlar ifa alətləri tək simli olurdular, indi isə onların sayı beşi də keçib. Heç kim təminat verə bilməz ki, gələcəkdə not yazısında hər hansı yeni bir səsi yazıya almaq üçün daha artıq xətdən istifadə edilməyəcək. Başqa sözlə desək, *beş xətt tək Yaradanın-tək xəttin insana bəlli olan səslərinin hüdudlarıdır.*

Əhəmiyyətli haldır ki, müəyyən mənada, notların sayı məhdud olsa da, hər not – nöqtə, Həllacın təbiri ilə desək, öz sahibinə bənzədiyinə görə, əsərlər də rəngarəng, unikaldir. Məsələn, Cahargahın notları ilə Həllacın rəsmləri arasında oxşarlıq göz önündədir: nöqtələr və onları birləşdirən xətlər.

ÇAHARGAH

Bərdaşt

Not yazısı Neriman Məmmədovundur

Andante $\text{♩} = 52$

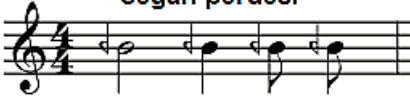
The musical score is presented in four systems, each consisting of a treble and bass staff. The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 52. The first measure of the treble staff is marked 'mf' and the second measure is marked 'p'. The second system is marked 'rit.' and features a treble staff with a complex rhythmic pattern and a bass staff with a simple accompaniment. Fingering numbers '7' and '5' are indicated in the treble staff. The third system continues the treble staff with a similar rhythmic pattern, marked 'mf', with fingering numbers '7', '5', and '6'. The fourth system concludes the piece with a treble staff marked 'mf' and fingering numbers '7', '7', and '5'.

Tədqiqatlardan birində muğamların səsdüzümünü, strukturunu qədim mənbələr əsasında öyrənən və onlardakı ayrı-ayrı səsləri və aralarındakı əlaqələri öyrənən tədqiqatçı Şamilli musiqi dilinin tutumunun təşkilinin cədvəlini belə təqdim edir:¹

<i>Tonların adı</i>	<i>Struktur vahidi</i>	<i>Ölçü</i>
Do	Ton	Nöqtə
Do-re	İnterval	Xətt
Do-re + mi-fa	Tetraxord	Səth
Do-re-mi-fa + sol- lya-si-do	Səsdüzümü (dairə) və ya muğam	Həcm və ya “bədən

Məxəzlərdən də məlum olduğu kimi, hər muğam bir nota müvafiqdir: mi – Nəva, fa – Busəlik, sol – Rast, lya – Əraq, si – Üşşaq, do – Zirəfkənd, re – Rəhavi (Rahab). Onu da əlavə etmək lazımdır ki, bəzən Şərqdə notları və ya pərdələri muğamların adları ilə tanımaq təcrübəsi də olmuşdur.

Segāh perdesi



Məsələn:

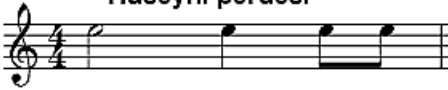
pərdəsinin

adı

“Segah”

“Şəkildə “dSi koma bemol”
pərdəsidir”, yaxud

Hüseyni perdesi



bu “şəkildə “mi” notunun adı

“Hüseyni” pərdəsidir”.²

¹ Шамилли Г.Б. Архитектоника иранской классической музыки: грамматика музыкальной речи как картина мира // Философия искусства, с. 679.

http://www.google.az/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0ahUKEwjsysPG0JrMAhW5K5oKHTw_A9wQFggxMAM&url=http%3A%2F%2Fiph.ras.ru%2Fupl-file%2Fsmirnov%2Fshraq%2F2%2F39sham.pdf&usq=AFQjCNHZDeXcTo-bpk7p55cpVU_G5d00QNA&bvm=bv.119745492,d.bGs.

² Türk müziğinde perde isimleri. <http://telsanatları.com/index.php/8-tuerk-mueziği/24-tuerk-mueziği-bilgileri>

Maraqlı bir analogiya alınır. Mütəfəkkirlərin, xüsusilə Həllacın fikrinə görə, varlığın nüvəsi onun ilahi aləmlə kəsişdiyi ortağ nöqtədir. Musiqidə də onun əsasında duran not insanın barmağı ilə bütöv səsin kəsişdiyi – barmağın sim üzərində sıxıldığı andır. Burada vurğulamaq istədiyimiz məqam nöqtənin bir vəhdət olmasıdır.

Deməli, nöqtəni iki rakursdan nəzərdən keçirmək mümkündür: başlanğıc, ilk nöqtə kimi və sonuncu nöqtə kimi. Bu isə o deməkdir ki, hər nə qədər nöqtə sadə olsa da, fərqli yanaşmalar nöqtənin fərqli tərəflərini və mahiyyətini izah edə bilər. Şərhlərimizdən də məlum olur ki, muğam bir mənbə olmaqla yanaşı, həm də dönüş nöqtəsidir. Hər nə qədər eyni nöqtə kimi görünərsə də, fərqli rakurs, fərqli baxış bucağı bir obyektin müxtəlif tərəflərinə işıq salır.

Muğam – nöqtədən dairəyə

Muğamın təhlillərindən belə məlum olur ki, o, bir çox ideyaların cəmləşdiyi, eyni zamanda yeni ideyalar üçün mənbə ola biləcək bir məxəzə bənzəyir. Belə fenomenləri düyün nöqtəsinə bənzədən Azərbaycan filosofu Səlahəddin Xəlilovun fikrinə görə, “Düyün nöqtələri iki cür olur. Birincisi, əvvəlki inkişaf xəttinin tamamlanması və yeni inkişaf xəttinə keçid. İkincisi, düyün nöqtəsindən haçalanma və yeni budaqların ayrılması”.¹ Fəlsəfə tarixində belə “düyün nöqtələri” olan şəxsiyyətlər və ya fenomenlər düşüncələrin gedişinə yeni istiqamət, yeni təkan verməklə yanaşı, həm də bəşəriyyətin böhranlı halından xilas yolunun göstəriciləri, bələdçiləri ola bilərlər. Bunu həmin filosofların və ya fenomenlərin missiyası da adlandırmaq olar: bəşəriyyətin inkişaf xəttini Vahid ideyanın cazibəsindən uzaqlaşdırıb azmağa qoymamaq. Muğamın yuxarıda sadaladığımız xüsusiyyətlərindən açıq-aydın görmək mümkündür ki, o da düşüncə tarixində bir düyün nöqtəsi olmaq qüdrətindədir. Deməli, ondan yeni istiqamətlər, yeni ideyalar götürüb inkişaf etdirmək bir qanunauyğunluqdur.

¹ Xəlilov S. Elm haqqında elm, s.164.

Eyni zamanda, belə məxəzlər bir növ bəşəriyyətin inkişaf enerjisini və Universal Harmoniya ilə əlaqələrinin potensial nöqtələrini ehtiva edir. Başqa sözlə desək, bu dünyən nöqtələrinə müraciət etməklə həm bir millətin tarixinin ən parlaq ideyalarını, həm də gələcəkdə bəşəriyyətə verə biləcək töhfəsini sezmək mümkündür. Yəni bu dünyən nöqtələri əslində bu və ya digər millətin Universumla əlaqəsidir. Təhlillərdən daha bir şey xatırladaq ki, muğamın hər hansı bir notundan – nöqtəsindən tamamilə yeni bir musiqi başlanğıc götürə bilir.

Hər şeyin ideyası onun maddi təzahüründən əvvəldir və daha kamildir. Bütün ruhani və maddi varlıqların ideyası Mütləq Varlıqda Vahid İdeya kimi doğulmuşdur – Mütləq Varlığın ilk yaratdığı və kamilliyinə görə yalnız Ondan bir pillə aşağıda duran Vahid ideya.¹

Vahid İdeya yaradılış prosesinin mahiyyətində və başlanğıcında duran tək ideyadır və bütün nisbi ideyalar ondan qaynaqlanır. Məsələn, Sührəvərdinin işraqilik fəlsəfəsində vahidliyi baxımından “Nurlar Nurundan çoxluğun alınması təsəvvür edilmir, qaranlıqdan zülmətin, yaxud formanın, yaxud iki nurun alınması da mümkün deyil. Ondan alınan ilk şey tək mücərrəd nurdur”.² Yeri gəlmişkən, məlumat üçün bildirik ki, müxtəlif dünyagörüşlərdə ilk yaranmış varlıq fərqli terminlərlə ifadə olunmuşdur. Bəziləri onu “mümkün varlıqların ilki və səbəbi kimi “ilk ünsür” (element)”, məşşailikdə bütün aləmin əqli olması baxımından ona “küllün (hər şeyin) əqli”, yaxud uzaq planetlərin varlığının səbəbi kimi “hər şeyin vücudu”, planetlərin hərəkətlərinin səbəbi kimi “hər şeyin hərəkəti”³ və s. adlandırmışlar. Hegel isə ümumiyyətlə belə hesab edir ki, “...dünyada ağıl var; bunu biz ağılın dünyanın nəfsi (canı) olması, onun immanent mahiyyəti, onun əsl təbiəti, onun bütövlükdə özü kimi qəbul edirik”.⁴ Dövrünə görə rəylər, terminlər dəyişmişdir, dəyişməyən isə

¹ Vahid ideya haqqında geniş bax: *Kenul Bunyadzade*. The phenomenon of the Unity of Idea // Transcendentalism Overturned, ed. by A.-T. Tymieniecka // *Analecta Husserliana*, Vol. 108, Springer, 2011. XV, pp. 561-570.

² (Sührəverdi Şihabəddin. Əsərləri 2 cildə) 126. ص. شیخ إشراق. سهروردي شهاب الدين يحيى. مجموعة دوم مصنفات، بقلم هنري كربين، تهران، 1952.

³ Yenə orada, s. 126.

⁴ *Гегель Г.В.Ф.* Наука логики / Энциклопедия философских наук: В 3-х т. Т. 1, Москва: Мысль, 1974, с. 121.

həqiqətin özü qalmışdır: *mövcud dünyanın təməlində tək ideya vardır və yaradılış prosesi onun açılışı, təzahürü və reallaşmasıdır.*

Mütləq İdeya maddi dünyanın vasitələri – sözlə, rənglə, səsle təzahür edir. Onu da qeyd edək ki, bu təzahür Mütləq Yaradan tərəfindən edilsə də, daha sonra insan da öz növbəsində bu yaradılmışlar üzərində öz yaradıcılıq bacarığını göstərir: yeni ideyalar doğulur, yeni sənət əsərləri doğulur. Lakin burada bir incəlik var. Əbu Turxanın sözlərini xatırlasaq, insanın yeni yaratdığı nə qədər ilk ideyaya yaxın olursa, bir o qədər mükəmməliyə yaxın olur. Onlar əslində insanı Mütləq İdeyaya götürən vasitələr olurlar. Başqa sözlə desək, insanın yaradıcılığı mənbəyini Mütləq İdeyadan götürdüyü kimi, yaratdığı da insanı təkrar yenə həmin İdeyaya gətirməlidir. Əks halda, varlığın saxlanma qanunu pozular, enerji dağılar və həyat sönər. Yuxarıda da qeyd etdiyimizə görə, insanın mahiyyətində fətrətən mövcud olan işıq və səs bir növ həmin Mütləq İdeyanın bir parçasıdır. Birinci halda, Şihabəddin Sührəvərdinin İşraqilik fəlsəfəsində təqdim edildiyi kimi, nur vasitəsilə təzahür edib tanınırsa, ikinci halda bu vasitə səs olur. Müvafiq olaraq, Sührəvərdi Mütləqə Nurlar Nuru deyirsə, ikinci halda onu şərti olaraq Universal, yaxud Mütləq Səs adlandırmaq olar.

Beləliklə, Vahid ideya təkdir, sadədir, bölünməzdir. Bu baxımdan Vahid ideya nöqtə ilə müqayisə oluna bilər. Eyni zamanda, hər insan da özlüyündə təkrarolunmaz bir fərddir, Mütləq Yaradanın verdiyi qüdrət hüdudunda o da yaradandır, maddi və ruhani varlıq kimi bir neçə ideyanın vəhdəti olsa da, bütövlükdə tək insan ideyasının daşıyıcısıdır. Bu baxımdan, insan da nöqtə ilə müqayisə oluna bilər. Yəni nöqtə makrokosmun olduğu kimi, mikrokosmun da ifadəsidir.

Maraqlıdır ki, qədimdə insanın özü ilə təbiət arasındakı ortaq, kəşimə nöqtəsini tapması prosesi daha açıq müşahidə edilə bilərdi, nəinki sonralar. Nümunə kimi, şamanların təcrübəsini göstərmək olar. Məsələ burasındadır ki, əlavə, kənar notlar ya yox idi, ya da çox az idi. Bir növ insan daha az səslər arasında axtarış aparır və öz ortaq nöqtəsini kəşf edirdi.

Biz də nöqtəni və onun timsalında muğamı məhz bu iki rəkursdan şərh edəcəyik. Birincisi, nöqtə (muğam) –Yaradılışın təməlində var olan Vahid İdeyanın (Harmoniyanın) səsle təzahürü kimi. İkincisi, nöqtə

(muğam) – bütün varlıqların mahiyyətində var olan və idrak prosesinin başlanması üçün stimül olan zərrə kimi.

Mütləqdən nisbiyə – yaradılış prosesi

Mənbələrə əsasən, yaradılış prosesi mərhələ-mərhələ baş verir. Bunun bariz nümunəsini Plotin fəlsəfəsində, təsəvvüfdə, yaxud işraqilikdə və digər fəlsəfi sistemlərdə də görmək mümkündür. Əslində bu mərhələləri ana bətnində insanın yaranış prosesində də izləmək mümkündür. Mərhələlərin sayı barədə mütəfəkkirlər arasında bir ümumi rəy olmasa da, istər elmdə, istər fəlsəfədə, istərsə də musiqidə ümumi bir qanunauyğunluq vardır. Biz diqqəti məhz bu fərqli görüşlər arasındakı eyni həqiqətlərə, ortaq məqamlara yönəldəcəyik.

Əvvəla, qeyd etdiyimiz kimi, ilk nöqtə – Vahid İdeya, Universal Harmoniya təkdir, kamildir, tamdır, eyni zamanda, özündə çoxluq ehtiva edir. Bunun çox gözəl nümunəsi kimi tək səsin 5 xətt üzərində 7 notla işarə edilməsini göstərə bilərik. Daha geniş təhlilə keçək.

Bütün yaradılış iyerarxiyalarında istiqamət alidən-aşağıya, qeyri maddidən maddiyə, kamildən naqisə doğrudur. Məsələn, Platon maddi dünyada var olan şeyləri əsl ideyanın kölgəsi hesab edir.¹ Yəni müəyyən mənada maddi şeylər ideyanın özünün tam daşıyıcısı deyillər. Plotin yazır: “Ruh vardır, lakin ona bu gücü verən prinsiplərə tam müvafiq olmayaraq; o, yaratma prosesinə özündən nə isə əlavə edir və onun əlavəsi daha aşağı keyfiyyətli olur”.² Bu səbəbdən yaradılanlar üst varlığa nisbətə daha aşağı, daha naqisdir və “materiya Ali Nizamın yalnız çöküntüsüdür”.³ Daha fərqli bir mövqeyə isə Əbu Turxanda rast gəlmək olar. Onun fikrinə görə, maddi təcəssümlə təmas hər bir *ideyanın kopyalanmasına* imkan verir. Deməli, nöqtə – kamildir, onun açılması – onun kamilliyinin parçalanması, yaxud paylanmasıdır. Məsələn, İşraq fəlsəfəsində Nurlar

¹ Платон. Государство. Законы. Политик. Москва, Мысль, 1998, с. 354.

² Plotin, II, 3/17.

³ Yəni orada.

Nurundan yaranan ilk mücərrəd nur “özlüyündə kasıbdır”,¹ “Nurlar Nurundan yalnız kamilliyə görə fərqlənir”,² yəni Nurlar Nurunun zati kamil, ilk nurun zati isə Ona nisbətdə naqisdir, çünki yaradılmışdır, mahiyyəti başqasına bağlıdır. O, Nurlar Nurundan vasitəsiz nurlandığına görə Onun bütün keyfiyyətlərini özündə ehtiva edir, “ilk olduğuna görə zəngin”dir, Nurlar Nuruna ən yaxın və nurlar arasında “ən böyük nur”dur. Dediklərimizi nöqtəyə şamil etsək, belə məlum olur ki, nöqtə xəttə nisbətdə kamildir, Yaradanın yanında sadəcə bir nöqtə, sonsuzluqdan qopan bir məhdud olduğuna görə isə naqisdir.

Maraqlıdır ki, bu məsələyə münasibətdə fərqli dinlərin mütəfəkkirləri həmrəy olmuşlar. Belə ki, Mühyiddin İbn Ərəbi bildirir ki, “Allah zatına görə əhəd, adlarına görə külldür (çoxdur)”³ və “ilahi isimlər sonsuzdur, çünki o adlar onlardan vaqə olan şeylə tanınır və onlardan vaqə olan şeylər də sonsuzdur”.⁴ M.Ekxart da bu fikirdədir ki, transendent və vahid olan Allah məxluqatın mahiyyətini təşkil etməklə çoxdur, lakin bu çoxluq “ustadın içində sənət kimidir. Allah Özünə baxdı və eyni zamanda həm Özünü, həm də bütün şeyləri gördü”.⁵

Nöqtə özündə çoxlu nöqtələr ehtiva edir ki, bu nöqtələrin müxtəlif variyasiyalarda vəhdətindən xətt, dairə və b. yaranır. Plotinə görə “təfəkkür özü-özlüyündə yaratma aktını həyata keçirə bilməz: yaratma Ruhun Prinsiplər-İdealları ehtiva edən mərhələsinin fəaliyyətidir, çünki məhz bu yaradan hissədə onun əsas qüvvəsi gizlənir”.⁶ Göründüyü kimi, filosof İlahi Ağılın, İlk Səbəbin iki keyfiyyətindən söz açır: məxluqlar üçün və özü üçün. İlahi Ağıl hərəkətin başlanğıcı olan, hər şeyi hərəkətə gətirən ruhdur, özü isə içindən hərəkətlidir; O, hər şeyə can verir, özü isə heç vaxt

¹ *Sührəvərdi Şihabəddin*. Əsərləri 2 cildə, s. 128.

² Yenə orada, s. 127.

³ 90.1946. ابن عربي محي الدين. فصوص الحكم. التعليقات عليه بقلم ابو العلا عفيفي. ص. احياء الكتب العربية. دار

(*İbn Ərəbi*. *Fusus əl-Hikəm*)

⁴ Yenə orada, s. 65.

⁵ *Экхарт М.* Духовные проповеди и рассуждения / Перев. с нем. М.В.Сабашникова. Санкт-Петербург: Азбука, 2000, s. 105.

⁶ *Плотин II*, 3/17

ölmür.¹ Deməli, İlahi Ağıl İlk Səbəb kimi həm öz yaratdıqları ilə əlaqəli, həm də özü üçün var olan, əbədi bir varlıqdır. Nöqtələrin hansı variasiyalarda birləşməsi yaradılışın ilk, hələ ilahi aləmdəki mərhələsində Mütləq Ağıldan asılı olursa, maddi dünyada bu variasiyalar üzərində yeni yaradılıclıq imkanları həm də nisbi – bəşəri ağıla verilir. Yəni artıq insan özü ona verilən imkanlardan istifadə edərək bu nöqtələrdən öz ideyalarına uyğun şəkildə xətt, dairə, kvadrat çəkir.

Mütləq Harmoniya tamdır, bütövdür, eyni zamanda, özündə ən azından bizim bildiyimiz 7 notu, yarımnotları, yəni çoxluğu ehtiva edir. Bu notlardan hər biri ifadə etdikləri səsi – do, re sol və s. mükəmməl və dolğun çatdırsa da, bütöv Harmoniyaya nisbətdə o, bir hissədir, naqisdir. Bununla belə, o, potensial olaraq yeni bir varlığın-əsrin mahiyyətinin ilk nüvəsidir. Necə ki, bir şeyin yaranmasında ən müxtəlif ideyalı şeylər öz aralarında birləşib tamamilə yeni bir ideyalı şey yaratdığı kimi, notlar da birləşib yeni bir musiqi əsərini ortaya çıxarırlar. Təbii ki, bu proses müəyyən bir qanunauyğunluq əsasında baş verir. Səlahəddin Xəlilov yazır: “Nə vaxtsa eyni məkana gətirilmiş, əlaqələndirilmiş və vahid yekun hadisədə birləşmiş hadisələr toplusunda”, yaxud “yekun hadisənin əmələ gəlmə prosesinin özündə” əsas ideya “zamanca dayanıqlı olan və stabillik dərəcəsinə keçə biləndir”.² Yəni zamanca stabil olan ideya – əsas, bir-birini əvəz edən ideyalar isə sadəcə onun təəcəssümünü reallaşdırmalı olan *köməkçilərdir*. Yəni ilk nüvə əsas sütun, mahiyyət olaraq qalır. Musiqidə də notların ümumi vəhdəti, artıq yeni bir sistemlə quruluşu yeni bir ideyalı əsrin yaranmasına vəsilə olsa da, ilk nüvə, əsas not qalır – Mütləq Harmoniya ilə əlaqə və Onun daşıyıcısı kimi.

Eyni proses musiqinin yazılmasında, bəstələnməsində də baş verir: bütүн musiqi boyu digər notlar nüvə adlandırma biləcəyimiz bir sabit not ətrafında gəzişir, qalxır, düşür. Məsələn, bütöv muğamı bir notla təyin etmək heç də təsadüf deyil – məhz həmin not bir növ nüvə rolunu oynayaraq, digərlərini öz ətrafına toplayır. Bütöv varlıq – musiqi əsəri nöqtələrdən və onlar arasındakı əlaqədən ibarət olur. Bənzər nəticəyə Kant

¹ Geniş bax: Plotin IV, 4/2.

² Xəlilov S. İdeya və maddi təəcəssüm // Fəlsəfə və sosial-siyasi elmlər, 1-2, 2003, s. 128.

fəlsəfəsi işığında məqam musiqisinin tədqiq edən gənc alim Dağtaşoğlu da gəlir: “Pərdələr arasındakı əlaqəyə təsir göstərən digər bir ünsür də qərar pərdəsi (dayanacaq) və güclü (əsl) pərdə və bunlar ətrafında toplanan arizi (əlavə) pərdələrin gərginliyidir... və bunların əlaqələrini təyin edən *seyrdir*. Hər əsər bu pərdələr üzərində axan əzginin (musiqi növü) qərar səsinə bağlanması (bəstələməsi – toplanıb bağlanması) ilə ortaya çıxır”.¹ Yəni sadəcə 7 not olsa da, onlardan və onların düzülüşündən əsrlərdir saysız-hesabsız musiqi əsərləri yaranıb.

Beləliklə, Tək Yaradana məxsus Universal Harmoniya mütləq olmaqla yanaşı, özündə nisbi sonsuz ideyaları, səsləri, harmoniyaları ehtiva edir. Həmin ideyaların cəmi tək ideyanın özü deyil. Həqiqətən də, hər nə qədər notlar Universal Harmoniyanın bir hissəsi olsalar da, onların toplusu, cəmi Harmoniyanın özü deyil.

İkinci vurğulanmalı olan tezis budur: nöqtə – açılmış şəkildə hər varlıqda vasitəli və vasitəsiz olaraq mövcuddur.

Vahid İdeya içində ehtiva etdiyi çoxluğa səbəb nisbi ideyalar şəklində həm də hər varlığın batinindədir. Deməli, qarşılıqlı şəkildə hər varlıq da öz növbəsində Vahid İdeyanın daşıyıcısı və ya surətidir. İbn Ərəbi yazır ki, “hər bir xəlqdə Haqqın zühuru var. O, hər bir məfhumun zahiri, hər fəhmin batinidir. Aləm Onun surəti və huviyyəsidir (mənliyidir). O, zahiri isimdir. Eyni zamanda, zahir olanın ruhudur və O, batindir”.² N.Kuzanlı da belə hesab edir ki, “Vahid Allahda hər şey bükülüdür, çünki hər şey Ondadır; O, hər şeyi açır, çünki O, hər şeydədir”.³ Belə nəticə çıxarmaq olar ki, Vahid ideya bütün yaradılmışlarla iç-içədir – onların mahiyyəti, mövcudluğunun əsas səbəbi və təminatçısı kimi. Başqa sözlə desək, bütün dünya Vahid ideyanın təzahür meydanı olduğu üçün burada gedən dəyişikliyin, hərəkətin mənbəyi də Odur. Y.Bömenin (1642) dediyi kimi, “...varlığın hər anı Tanrılığın özünü bir gerçəkləşdirməsidir”.⁴

¹ *Tağtaşoğlu A.E.* Makamsal müzik ve Kant estetiği, s. 10, 13.

² *İbn Ərəbi.* Fusus əl-Hikəm, s. 68.

³ *Кузанский Н.* Об ученом незнании, s. 104.

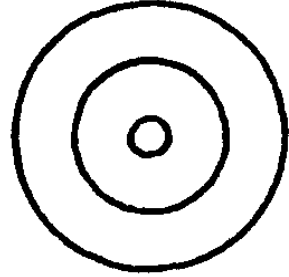
⁴ *Беме Я.* Аврора или утренняя заря в восхождении / Пер.: А.Петровского. Москва: Мусagetъ, 1914, с. 182.

Dediklərimizdən belə məlum olur ki, Tək çoxluqda əks olunur. Çoxluq bir növ təkin mahiyyətini açıqlayır, onu tanıdır, tək günəşin çoxlu şüaları kimi. Bunu Xaliq və xəlv müstəvisində nəzərdən keçirəndə, yada ilk düşən hər insana Allah qatından üflənən ruh olur. Bununla yanaşı, zaman-zaman Allah Təala yer üzünə öz peyğəmbərini göndərmişdir ki, onlara “şah damarından daha yaxın olan” Yaradanını və bu vasitə ilə onların uca missiyasını və insan adının aliliyini xatırlatsın. Düzdür, dində qəbul olunmuş bəzi iddialara görə, Allah Təala artıq yer üzünə öz peyğəmbərlərini göndərməyəcək. Lakin bu o demək deyil ki, Yaradan öz yaratdıqları ilə əlaqəni kəsib və onları ilahi mənəbdən ayrı salıb. Əksinə, bəndəsinin öz kökünə, enerji və ideya mənbəyinə üz tutması, kamilləşməsi üçün onunla hər zaman vasitəsiz ünsiyyətini saxlayır. Bununla yanaşı, bir də dediklərimizi insanı əhatə edən mühtlə, onu düşündürən, həyəcanlandıran şeylər müstəvisində nəzərdən keçirək. Əlbəttə, hər varlıqda ilahi nöqtə vardır, sadəcə bəzilərdə bu, daha açıq və aydındır, nəinki digərlərində. Maddi dünyanın, tarixi şərt və şəraitlərin gətirdiyi əlavə qabıqlar nə qədər sərt və qalın olarsa, bir o qədər nüvə görünməz və fəaliyyətsiz qalır. Məsələn, böyük alman filosofu Hegel belə hesab edirdi ki, mütləq ruh özünü din, fəlsəfə və sənətdə gerçəkləşdirdiyi üçün hər üçü ölümsüzdür. İllər-əslər keçsə də, ictimai-siyasi formasıyalar dəyişsə də, bizim bir neçə əsr əvvəl yaradılmış gözəl sənət nümunələrindən bu gün də eyni dərəcədə zövq almağımızı filosof məhz bununla əlaqələndirir.¹ Əhəmiyyətli haldır ki, məhz din, fəlsəfə və sənətdə (musiqidə) biz bütün insani keyfiyyətlərin ən alisini, ən gözəlini axtarıq, bu yolda bələdçi kimi onlara üz tuturuq. Tədqiqatçılardan biri yazır: “Musiqi özündə varlığın ali üçlüyünü, insanın mənəvi kamilləşmə sahəsində axtarıqlarının mahiyyətini simvolizə edən “Xeyir-Gözəllik-Həqiqət”i reallaşdırır. Musiqidə onlar üzvi vəhdət yaradırlar və ona səbəb Xeyir Gözəllik vasitəsilə ifadə olunur və buna səbəb Həqiqət açılır.”²

¹ Гегель Г.В. Философия духа, М., Мысль, 1977.

² Бахтизина Д.И. Полифункциональность музыки как проявление ее ценностной характеристики. // <http://cyberleninka.ru/article/n/polifunksionalnost-muzyki-kak-proyavlenie-ee-tsennostnoy-harakteristiki>

Söylədiklərimizdə bir əhəmiyyətli məqamın üzərində xüsusi dayanaq və aydınlıq gətirək. Mütləq Varlıq hər yerdə və hər şeydə vardır. Sadəcə bəzən vasitəsiz, bəzən isə vasitəli olaraq. Daha dəqiq ifadə eləsək, nüvə – Mütləq Varlığın vasitəsiz, həmin nüvəni əhatə edən digər ideyalar isə vasitəli təzahür etdiyi məkandır. Bu, bir nüvə üzərinə qabıqların gəlməsinə və bu qabıqların mövcudluğunun, əhəmiyyətinin həmin nüvədən asılı olmasına bənzəyir. Mənsur Həllac qrafiki üsulla varlıq aləmini belə təsvir edir:



Rəsmdə birinci böyük dairə Allahın imkanları, ikinci – yaratdıqları, “üçüncü isə tövhidin mənası, mahiyyətidir”.¹

Mütləq Varlıq – Allah özü bütün mövcudatın fəvqündədir. Onun iradəsi ilə baş verən yaradılış prosesi Onun ideyasının – zatına görə tək, ehtivasına görə çox, ilahiyyat termini ilə desək, adlarının və sifətlərinin cəmi olan Vahid ideyanın təzahürü prosesidir. Yaradılış mürəkkəb strukturludur və hər varlıq ideyaların müxtəlif kombinasiyalarından, variyasiyalarından ibarətdir. Vahid ideyanın həm vasitəli, həm də vasitəsiz şəkildə varlıqlarla əlaqəli olması, əsas və köməkçi ideyaların mövcudluğunu və rolunu təyin etmiş olur.

Yaradılış prosesində nüvə kimi Vahid ideyanın özünü qəbul etmək olar ki, iyerarxiya bir növ onun açılması, daha dərk edilən bir hala gəlməsidir. Məsələn, Ə.A.Konuk günəşi görmək üçün önünə bir buludun keçməsinin zəruri olduğunu bildirərək yazır: “Haqq Nurun görülə bilməsi üçün ancaq onun təzahürü olan bu aşağı aləm pərdəsi arxasından baxmaq və görmək lazımdır”.² Deməli, köməkçi ideyalar nüvə kimi hər hansı varlığın mahiyyətini təşkil edən əsas ideyanın dərkinə aparın mərhələlərdir. Sədrəddin Kəna‘i yazır: “İnsan dərk etdiyi hər hansı bir şeyi

¹ (Həllac. Kitəb ət-Təvasin) 63. الحلاج ابو معيث الحسين منصور. كتاب الطواسين. نشر و تصحيح ل. ماسينيون. باريس. 1913. ص.

² Konuk A.A. Fususu‘l-hikem, tercüme ve şerhi: 4 cildə, III c., İstanbul: İFAV yayınları, 2000, s. 37.

əhədiyyət baxımından deyil, çoxluğu etibarını ilə dərk edə bilər”.¹ Xatırladaq ki, insan təfəkkürünün məhz vahidi deyil, onun təzahürü olan çoxluğu dərk etmək qüdrətində olması fikrinə N.Kuzanlının görüşlərində də rast gəlinir: “Sən ağılnla anlamağa başlayırsan ki, maksimum bu dünyada heç nəyə bənzəmir və heç nədən fərqlənmir, ancaq hər şey Ondadır, Ondandır və Onun vasitəsilədir, çünki O, dairədir, diametrdir və mərkəzdir...”²

Yaradandan bəndəsinə nəsib olan nüvəni maddi dünyadakı atomlara bənzətmək olar: o da ilk baxışda ən kiçik və bölünməz zərrəcik kimi görünsə də, bir neçə hissədən ibarətdir. İnsan varlığının təməlində duran nüvə də həm ruhu, həm işığı, həm səsi, həm də adını çəkmədiyimiz, hətta bəlkə də bilmədiyimiz fenomenləri ehtiva edir. Bu prizmadan yanaşanda, Universal Harmoniya əslində hər yaradılmışın varlığında mövcuddur. Musiqi əsərində isə Onu bilavasitə izləmək, Ona qoşulmaq mümkündür. İstənilən bəstəkar və dinləyici ilk növbədə həmin fövqəladə Harmoniyanın şəraitini, közünü və bu yolla öz daxilindəki harmoniyanı axtarır. Harmoniya bəzən sadə, bəzən mürəkkəb şəkildə ifadə olunur. Əgər təbiət səslərində, yaxud pentatonikada sadəcə bir səsin hikməti açılsa və bu səs əksər hallarda olduğu kimi, başqa səslərə qarışdırılmadan ifadə olunursa, diatonikada, simfonik əsərlərdə, bəstəkar mahnılarında və s. musiqilərdə səslər kompozisiyası sanki o bir səsin üzərinə qabıq kimi gələrək yeni bir varlığın yaranmasında iştirak edirlər. Və bu yaranış prosesi nə qədər böyük ustalılıqla, məhz nüvədən aldığı enerjiyi təqib etməklə gedirsə, bir o qədər mükəmməl əsər çıxır ortaya. Əlbəttə, səsin sadə, yaxud mürəkkəb formada ifadə olunması onun kamil və ya naqis olmasına qətiyyənlə dəlalət etmir. Bu, həmin səsin “nazil olduğu” və onu təzahür etdirəcək şəxsin düşüncə tərzindən, mənəviyyatından, ruhun malik olduğu hikmət payından bilavasitə asılıdır. Yəni eyni bir səsi Yunan ruhu bir cür, Yapon ruh tamam başqa cür eşidir və çatdırır. Başqa sözlə desək, ən mükəmməl nüvə də olsa, ona müvafiq qabıq gəlməsə, o, görünməz, daha doğrusu, eşidilməz

¹ Konevi S. Vahdet-i Vücut ve esasları. En-nusus fi tahkiki tavrî l-mahsus / Terc.: E.Demirli. İstanbul: İZ yayıncılıq, 2002, s. 94.

² Кузанский Н. Об ученом незнании, с. 83-84.

qalacaq. Yəni əsərlərin güclü və zəif olması məhz onu ifadə edənlərin bacarıq və düşüncələrindən asılıdır.

Universal Harmoniya və Mütləq İdeya arasındakı eyniyyəti nəzərə alsaq, Harmoniyanın da maddi dünyada “doğuluşunun” eyni mərhələlərdən keçdiyini düşünmək olar. Xatırladaq ki, təsəvvüfdə Haqqın təzahürü, yəni yaradılış prosesi beş və ya yeddi mərtəbədə baş verir: əhədiyyət, vəhdaniyyət (Məhəmməd həqiqəti), rübubiyyət (ayani sabitə), qeyb və ruhlar aləmi, misal aləmi və şəhadət aləmi. Müxtəlif mütəfəkkirlərdə bu aləmlərin sayı fərqli olsa da, hamısında eyni olan üç aləm var: əhədiyyət (ləhut), qeyb və şəhadət (nəsut, mülk aləmi, maddi dünya). Eyni şəkildə, Harmoniyanın çoxluğu arasından bir səs Mütləq məqamdan qopandan sonra o növbəti mərhələdə ideya qazanır, daşıyacağı həqiqətlə yüklənir, digər mərhələdə isə nazil olacağı millətin, şəxsin ruhunu mənimsəyir, içinə hopdurur və nəhayət maddi dünyada real həyat qazanır.

Beləliklə, onu da qeyd etmək ki, Universal Harmoniyada sonsuz sayda nöqtələr – səslər var ki, əsrlərdir “doğulur”, bəziləri zamanın fəvqünə qalxıb bu gün də sevilir, dinlənilir, bəziləri isə qısa müddət ərzində işılda bəcəklər kimi qısa ömür sürür, yox olurlar. Daha dəqiq desək, qabıq məhv olur, səs isə qayıdır öz məkanına. Bununla yanaşı, elə səslər vardır ki, qazandıqları mükəmməl zahiri forma ilə bərabər təkrar Harmoniyaya qədər ucala bilir. Bu mənada həmin musiqi əsərlərini yaradılış prosesində tutduğu mövqeyinə görə insana bənzətmək olar.

Nöqtədən dairəyə – idrak prosesi

Tanım və idrak insana məxsusdur. Yəni burada, yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, başlanğıc nöqtə – ideyalar kompleksi olmaqla yanaşı, özü də başqa bir strukturlaşmanın başlanğıcı olan insandır. Bu, həm də o deməkdir ki, insan yaradılış prosesinin dönüş nöqtəsi və Vəhdət aləminə qədər yüksələ biləcək, yəni həmin prosesi əks istiqamətdə yaşaya biləcək tək varlıqdır. Bu mənada müəyyən musiqilər də vardır ki, məhz sadəcə Harmoniyadan enən xəttin son ucu deyil, həm də onu davam etdirərək təkrar özünə döndürəcək bir qüdrətə sahib olurlar. Muğam kimi.

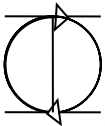
Yaradılış iyerarxiyası boyu verilən hər bir hikmət əslində insandan Allaha uzanan kamillik yolunun vasitələridir. Allah insanı sevə-sevə yaradıb və bunu xatırlaması, öz insanlığını qoruması üçün onun qayğısına qalır, daim onun yanında olur. Ya vasitəli – peyğəmbərləri, filosofları, alimləri, yaradıcı sənətkarları ilə, ya da vasitəsiz – öz bəndəsinə ilham, vəcd və ya vəhy verməklə. Bu baxımdan, biz kiçik bir cəsarətlə iddia edirik ki, *Allah heç vaxt öz bəndəsi ilə ünsiyyətini kəsməz!* Və Allahın seçimi, vəkaləti bu gün sözün ən ülvə mənəsində missiya şəklində təzahür edir. Yəni Allahdan gələn hər şey geriyə Onun yanına ucalmağın bələdçiləri, mərhələləridir.

İlahi sevginin insanda başlıca təzahürlərindən biri yaradıcılıq qabiliyyətidir. İnsanın bu ilahi sevgini dərk etmək və sosial həyatı ilə uzlaşdırma bilmək cəhdi isə kamilləşmə prosesidir. Yəni yaradıcılıq insan “Mən”inin ən ali keyfiyyətlərini açan, ilahi aləmdən faydalanmağa imkan verən bir bacarıqdır. Allah Təala yoxdan “Ol” deməklə var etdi. Allah Təala insana da belə bir yaradıcılıq qüdrəti verdi: yaratmaq. Sadəcə, insan yoxdan deyil, Allah Təalanın yaratdığıнын üzərində var edir və yaradacağı şeyin ideyasını ilahi aləmdən alır.

İlahi aləm deyəndə, bir tərəfdən, Platonun ideyalar aləmi və onların maddi dünyadakı kölgələri yada düşür, digər tərəfdən, Mühyiddin İbn Ərəbinin “ayani-sabitə”si və şəhadət aləmi yada düşür. Bu o deməkdir ki, filosoflar belə bir həqiqəti qəbul ediblər ki, ilahi qatda bütün ideyaların bir növ “bazası”, ilk mənbəyi mövcuddur. Qurani Kərimin də təsdiqlədiyi

kimi, hər insan yaranışından bu aləmin “dilini” bilir. Düzdür, bu ideyalar aləminə, Səlahəddin Xəlilovun təbiri ilə desək, “ideyaların orijinalına” hər insan üçün yol yoxdur: “Sadəcə olaraq, müxtəlif adamlar üçün bu potensialın müxtəlif hissələri aktivləşmiş olur. Yəni insan ona daxilən xas olan bu potensial bilik bazasından yararlına bilmək üçün intellektual iradə nümayiş etdirməlidir”.¹ Deməli, filosofun fikrinə görə, bunun üçün yenə də ilahi qüdrətə ehtiyac var. Müxtəlif fəlsəfi cərəyanlarda bu qüdrət fərqli terminlərlə ifadə olunub: işıqlanma, işraq, intensiya və s. İnsanın idrak və ya kamilləşmə prosesinin trayektoriyasını xatırlasaq, belə qənaətə gəlmək olar ki, *müəyyən ideyanın insan üçün aktivləşməsi ilahi qüdrətlə insanın mənəviyyatının kəşifləməsinin nəticəsidir*. Şəhadət aləmində, yaxud maddi dünyada bu proses özünü insanın yaradıcılığında göstərir. İnsan Allahın verdiyi müəyyən hədd daxilində yaratmaq qüdrətindən istifadə edərək səslərin, rənglərin, sözlərin, ən nəhayət düşüncələrin yüksək harmoniyasını duymaqla və onları maddiləşdirməklə özü də bir yaradan – bəstəkar, rəssam, şair, filosof ola bilir. Yaradıcılıq – içində doğulmuş ideyanın dərkə və onu reallaşdırmaq cəhdi, yaxud həmin ideyaya olan sevgisinə doğru can atmaqdır. Kiçik bir müqayisə aparsaq, əgər *sevgi yüksək hissələri yaşamaqdırsa, yaradıcılıq həm də bu hissələrlə yaratmaqdır*. Əgər *sevgi ülvyyəti, müqəddəsliyi duymaqdırsa, yaradıcılıq həm də onlara maddi forma verib digərlərinə duyuraraqdır*. İnsanların kamilləşmə yolunu məhz yaradıcılıq xətti ilə tutuşduranda maraqlı faktlarla üzləşirsən.

Musiqi və idrak prosesi arasındakı paralel bizə belə bir həqiqət üçün ip ucu verir. Maddi dünyadan başlayıb ta ideyalar aləminə qədər yüksələ bilən idrak prosesini dairənin vertikal halı vasitəsilə belə təsvir edə bilərik:



. Xatırladaq ki, insanın ruhunun düşünməsi və kamilləşməsi də dairə xarakterli bir inkişafdır. İnsan makrokosmu özündə ehtiva edən bir mikrokosmdur. Aydın görünür ki, dairənin diaqonal üzrə yalnız iki nöqtəsi mövcuddur. Yəni idrak yalnız insanla Mütləq Varlıq arasında olarkən,

¹ Xəlilov S. Elm haqqında elm, s. 80.

rasional və irrasional idrak mərhələləri bir-birini tamamlaya bilir. Yalnız bu halda idrak xəttinin ucu əvvəli ilə birləşir və dairə bütövləşir, ilk və son itir. Bununla yanaşı, diaqonal üzrə iki nöqtə bir vəhdətdə, bir dairə daxilində olsalar da, eyniləşə bilmirlər. Vəhdət məhz bütöv dairədir, yəni insan İnsan olaraq öz varlığında ilahiliyini və maddiliyini tamamlamaqla vəhdətə, kamilliyə çatır.

İdrak prosesinin rasionallıq və irrasional mərhələlərindən danışanda qeyd etmişdik ki, insan aqlının maddi varlıqlara, hadisələrə nüfuz etməsi ilə yanaşı ruhunun da düşüdükləri və dərk etdikləri vardır. Deməli, idrak prosesinin tamamlanması, nöqtənin açılıb bütöv bir dairə cızılıb başlanğıc nöqtəsinə dönməsi üçün insan düşüncəsinin maddi aləmlə yanaşı, ilahi aləmə də nüfuz etməsi, yeni idrak vasitələri, metodları kəşf etməli və yeni biliklər əldə etməlidir. Yüksələn xətt üzrə gedən idrak prosesi də buna müvafiqdir: zahirdən batinə, maddidən ilahiyyə.

Maddiyyatdan uzaqlaşma yeni düşüncə forması yaradır və ya bu uzaqlaşma özü fərqli bir düşüncə vasitəsilə baş verir, yəni bunlar qarşılıqlı şəkildə bir-birini tənzimləyərək vahid bir prosesdə birləşirlər. Hegel deyir: “Təfəkkürün hissini üzərində ucaltması, təfəkkürün sonlunun hüdudlarından sonsuza çıxması, təfəkkürün hissi olanların sırasını pozub fəvqəlhissə atlanması – bütün bunlar təfəkkürün özüdür, bu keçidin özü təfəkkürdür. Əgər desələr ki, biz belə keçid etməməliyik, bu, o deməkdir ki, biz düşünməli deyilik”.¹

İdrak prosesinin kulminasiya anı – dairənin diaqonalının yuxarı nöqtəsi – ilahi xətlə kəsişmə anıdır və müxtəlif dünyagörüşlərdə fərqli terminlərlə ifadə olunur: fəna, nirvana, yoxluq, bilgisizlik, qaranlıq və s. Dionisiy Areopaqit yazır: “Fəvqəltəbiinin həqiqi idrakı, sezişi və fəvqəltəbii şüuru – bilgisizlik və görməzlikdir ki, (tədricən) bütün varlıqlardan uzaqlaşmaqla çatılır. Bu, heykəltəraşın bütöv daşdan onun əsl sifətini örtən artıq hissələri atmaqla onun özündən belə gizlənən gözəlliyi üzə çıxarıb heykəl düzəltməyinə bənzəyir”.² Deyilənlərdə vacib bir

¹ Гегель Г.В.Ф. Наука логики / Энциклопедия философских наук: В 3-х т. Т. 1, Москва: Мысль, 1974. с. 170

² *Ареопагит Дионисий*. О небесной иерархии / Пер.: с греч. www.magister.msk.ru/library/bible/comment/areopag

məsələyə aydınlıq gətirək. Kulminasiya nöqtəsi insanın maddiyyatla bağlı bütün hiss və hallardan qurtulmasıdır. Bu baxımdan, filosofların vurğuladığı bilgisizlik, görməzlik insanın cahilliyinə deyil, onun rasionel idrakının sonuna işarədir.

Təsəvvüf fəlsəfəsində bu an və ya hal cəmlər cəmi, yaxud ayn əl-cəm adlanır. S.Tusi onu belə izah edir: “Cəm xəlv və kainat olmadan Haqqa işarə edən kəlmədir. Kainat və xəlv iki öz-özlərinə var ola bilməyən varlıqdır, çünki, onlar yoxluğun iki tərəfidir (onların yoxdan yaranmalarına işarə edilir). Ayrıca da xəlv və kainata işarə edən kəlmədir. Bunlar (cəm və ayrı) biri o biri üçün zəruridir. Cəmə ayrıcasız işarə edən Qadirin qüdrətini inkar edər, ayrıcaya cəmsiz işarə edən Yaradanı inkar edər. Hər ikisini (həm Allahı, həm Onun sifətlərini, iradəsini, qüdrətini və s.) qəbul edən tövhiddə olar”.¹ Burada əhəmiyyətli bir məsələni də vurğulayaq ki, cəm Allahın özü deyil, əmri, iradəsidir, Onun mülkündə insanların sayı qədər belə cəmlər mövcuddur.

İkinci mərhələnin son hissəsi insanın “qayıtması”, bəşəriyyətinə geri dönməsidir. Burada proses ilahidən maddiyə, batindən zahirə doğru inkişaf edir və insan artıq fərqli təfəkkür, baxış prizması ilə dönür. Bu cür yeni təfəkkürlü, yüksək mənəviyyatlı şəxslərin cəmiyyətə qayıtması cəmiyyət üçün vacibdir, çünki, Cüneyd Bağdadinin bildirdiyi kimi, “Cənabi-Haqqın onu cəmiyyətə döndərməkdə bir muradı vardır. Bunun üçün onun üzərindəki nemətlərini bəyan edib göstərərək onu cəmiyyətə çıxardır. Xalqı onun cazibəsinə salmaq, onu xalqa sevdirmək, qəbul etdirmək üçün ona bəşəri sifətlərini geri verərək lütfələrinin nurunu onun üzərində parladır”.²

İdrakın sonuncu mərhələsi ilk və sonun birləşməsi, dairənin bütövləşməsi, insanın Ali Varlıqla vəhdətdə olan mahiyyətinə dönməsidir. M.Ekxart bunu “Allahın səndə özünü görməsi”, Hegel isə “əvvəlin son ilə birləşməsi”³ adlandırırlar. Mənsur Həllac da özünün sonuncu məqamını

¹ *Sərrac Tusi*. əl-Lümə', s. 316.

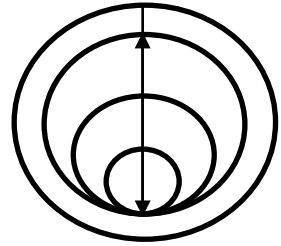
² (Rəsail əl-Cüned) 57. رسائل الجنيد. حررها وصححها الدكتور علي حسين عبد القادر. استانبول. جالو غلو. 1970 م. ص.

³ *Гегель Г.В.Ф.* Философия духа / Энциклопедия философских наук: В 3-х т. Т. 3, Москва: Мысль, 1977. с.12

başlanğıc hesab edir. ¹ Əbu Yəzid Bistami bu barədə deyir: “Hər dəfə sona çatdığımı zənn edəndə, mənə, bu, hələ işin başıdır deyə səda gəlirdi”. Bu, idrak prosesinin təkrar xarakterli olması deyil, sonsuz İlahi Həqiqətin – Vahid İdeyanın hər yeni sikldə yeni qatlarının açılmasıdır.

Eyni prosesi musiqidə də izləmək mümkündür. Yapon musiqisini tədqiq edən T.Qriqoryeva belə bir nəticəyə gəlir: “İlin on iki ayına uyğun olan on iki pilləli səsdüzümü iki “bir-birinə nüfuz edən səs düzümündən” ibarətdir” – in (minor) və yan (major). Beş səs tonu ... “beş elementə”, “beş stabilliyə”, beş planetə, beş rəngə uyğundur. Musiqinin ifası zamanı “beş stabillik” müvazinətdə olurlar”. Muğamın fəlsəfi kodunu araşdıran Sevil Fərhadova isə bildirir ki, “Musiqi sözü – kodu əzəldən idrak prinsipinin hekayətidir – Ruhun Harmoniyanın Qanununa uyğun olaraq ucalması, yəni yayılan konseptual Fikrin – İdeyanın səviyyəsinə qədər əqli yetişməsi prosesi demək idi”.²

Ruh Ali Varlıqla vəhdətdə olub yenidən ilkin nöqtəsinə qayıtmaqla bir idrak siklini tamamlamış olur. Belə məlum olur ki, ruh təkrar olunan siklik xarakterli idrak prosesinə malikdir. Prosesdə ruhu hərəkətə gətirən musiqi də ola bilər, söz də. Kulminasiya anında bunun artıq bir fərqi qalmır. Bu prosesin hər yeni mərhələsinin dairəsi əvvəlki



ilə ilk və son nöqtədə üst-üstə düşsə də əvvəlkindən daha genişdir: Eyni zamanda, hər yeni dairə Allaha qədər uzanan, lakin Onun Zatına çatmayan diaqonal xəttin daha üst qatlarının açılmasına səbəb olur. Bu – özünü-dərkdir, ilk nöqtəyə, yəni öz “mən”inə yeni baxışın formalaşmasıdır.

Muğamın bir dairə olması artıq bir aksiomdur və biz sadəcə bir az yuxarıda nöqtə adlandırdığımız muğamın dairəyə çevrilmə prosesini daha geniş nəzərdən keçirək.

Muğamda bu siklləri daha aydın izləmək mümkündür. Dediklərimizdən çıxış edərək, musiqinin bədən və ruhun vəhdəti, yəni insanın varlığında bir nüvə – nöqtənin olması ideyasına qayıtsaq, belə iddia

¹ Həllac. Kitəb ət-Təvasin, s. 21.

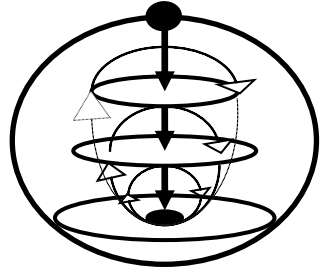
² Fərhadova С. Процессуальность творческого познания..., с. 258.

irəli sürmək olar ki, insan öz varlığına – özünüdərəkə və bu vasitə ilə ali Yaradanla vəhdətə – Harmoniyaya can atır. Əslində, Ali məqama aparən bir çox vasitə var, eyni zamanda, həqiqətə aparən yollar da müxtəlif və çoxdur. Muğam isə özü elə bir mürəkkəb sistemdir ki, özündə həm vasitəni, həm də bütöv bir sikli ehtiva edir. Yəni muğam bir növ bizim təqdim etdiyimiz sxemin səslə təzahürü və ifadəsidir. Sevil Fərhadova yazır: “Siklik dairəvi proses əzəldən Harmoniya yayan, doğruluşa – yenilənməyə hədəflənən bir başlanğıcdır. Mənaca dairənin ekvivalenti mərasim, yaradıcılıq, musiqi, bütünlükdə həyatdır. ... “Dairənin” Harmoniyası – ritmik surətdə düşüncə prosesinin batini (mənəvi böyümənin səviyyəsi) və zahiri (onun sistemli təzahürü) tərəflərinin balanslaşdırılmış müvazinətidir”.¹ Muğam deyəndə ilk növbədə başlanğıcı, şöbələri və şöbələrarası rəngləri, kulminasiyası və sonu olan bir dəstgah nəzərdə tutulur. Onun şöbələri bir-birini təsadüfi əvəz etmir, burada oxunan qəzəl də təsadüfi seçilmir və hər şöbəni – qəzəldə, musiqidə ifadə olunan məqamı qısa bir rəng və ya təsnif – musiqi parçası tamamlayır. Yeri gəlmişkən, məlum bir faktdır ki, görkəmli muğam ustaları peşəkar bəstəkar olmasalar da, özləri də müəyyən rəng və təsnifə imza atmışlar. Əslində, bu rənglər, bu musiqi parçaları muğamın hansı isə bir şöbəsini böyük şövqlə, vəcdlə ifa edən və idrak prosesinin müəyyən məqamını qazanan xanəndə üçün Allahdan verilən halın, iltifatın ifadəsidir. Eyni sözləri, zənnimizcə, muğamlarda ifa edilən və müəllifi naməlum olan, xalq mahnısı kimi təqdim edilən digər belə musiqilərə, mahnılara da şamil etmək olar. Həmin musiqi parçalarının hər şöbəni – hər məqamı nə dərəcədə üzvi şəkildə tamamladığını, onların adi not ahəngindən daha çox fərdi ruhun universal ruhla ahənginin ifadəsi olduğunu hiss etmək üçün yalnız muğamın ecazkar, sirli təsiri altına düşmək və eyni muğamları, halları yaşamaq lazımdır.²

¹ Yenə orada, s. 257.

² Təsəvvüfdə idrak prosesinin və muğamın müqayisəli təhlilinə geniş bax: *Uludağ S. İslam Açıısından Musiqi və Sema* İstanbul, Maarifet yayınları, 1999; *Bünyadzadə K. Təsəvvüf və Muğam. «Muğam ələmi» Beynəlxalq Elmi simpoziumun materialları 18-20 mart 2009-cu il, Bakı, «Şərq-Qərb», 2009, s. 84-93.*

Beləliklə, idrak prosesi dairə xarakterlidir. İdrak prosesinin hər yeni mərhələsinin dairəsi əvvəlki ilə ilk və son nöqtədə üst-üstə düşsə də əvvəlkindən daha genişdir¹. Eyni zamanda, hər yeni dairə Vahid İdeyaya qədər uzanan diaqonal xəttinin daha alt qatlarının açılmasına səbəb olur. Bu isə ilk nöqtəyə, yəni özünüdərkə yeni baxışın formalaşmasıdır.



Bir daha vurğulayaq ki, idrak prosesi məhz insan nöqtəsinin açılışıdır. İnsanın idrakının çatacağı ən son nöqtə Vahid ideya, yaxud Harmoniya olsa da, bu ideyanın sahibi – Mütləq Varlıq bu prosesin fəvqündə qalır.



Mənsur Həllac həmin anı belə təsvir edir: . Bu, “bütün varlıqların fəvqündə olan, sonlu olan bir rəqəmi ilə sayılmayan Vahidin”² dərkidir. Göründüyü kimi, onun içində لا (ərəbcə – yox, inkar) var, yəni o, insan təfəkkürünə sığmayan bir düşüncədir. Miyanəciyə görə, “Allah ilk varlıqdan (vəhdaniyyət ələmi nəzərdə tutulur – K.B.) sonsuzluq qədər qabaq mövcuddur”.³ Deməli, insanın gedə biləcəyi son hədd yalnız öz varlığının ilk nöqtəsidir.

Bizim təqdim etdiyimiz bir növ mənəvi təcrübənin təqribi bir sxemidir. Maraqlıdır ki, tədqiqatlardan birində Şur muğamının strukturuna və onun qısa bir şərhinə rast gəldik: “Şur muğamı baza strukturu olaraq bir anda, sadədən mürəkkəbə, “qalxan” yolla və ya səs strukturlarının intervalından səsdüzümünə doğru mürəkkəbləşməsi ilə reallaşır. Sxemdə musiqi mətninin (A) sintaqmatik (nizamlı, sistemləşmiş – K.B.) oxunda

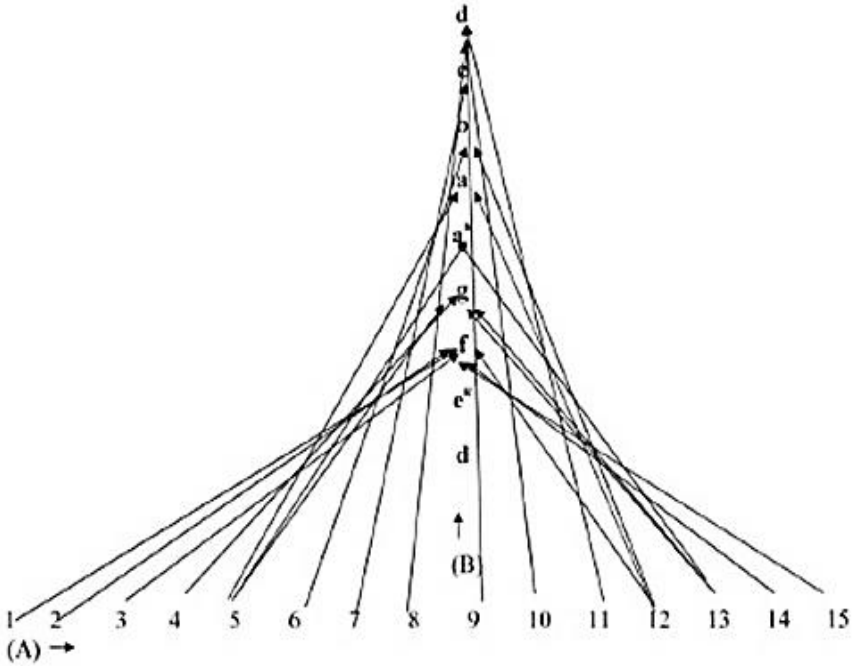
¹ Qeyd edək ki, bu sxemlərdən və izahlardan biz irrasional təfəkkürün təsvirində də istifadə etmişik (*Bünyadzadə K. Şərq və Qərb: ilahi vəhdətdən keçən özünüdərk*. Bakı, Nurlan, 2006, s.150-153) və məhz aralarındakı oxşarlıq imkan verir ki, biz eyni sxemdən həm də Harmoniya və musiqi əsərləri arasındakı əlaqəni göstərmək üçün də istifadə edək.

² *Həllac*. Kitəb ət-Təvasin, s. 68.

³ (*Miyanəci*. Zubdə əl-Həqaiq) تقديم و تحقيق. زبدة الحقائق. عيد بعين القضاء. الميانجي الهمداني ابو المعالي عيد بعين القضاء. زبدة الحقائق. تقديم و تحقيق. چاپخانه دانشگاه. 1341 هـ. ص. 85. الله بن محمد بن علي بن الحسين ع. عسيران. طهران.

qeyd olunan melodiyların (15 şöbə - K.B.) ifasının ardıcılığı açılır. Paradiqmatik oxda (B) isə şur muğamının səs strukturu (maye) “yüksəlir:

$d - [e^{(k)}] - f - g - a^{(k)} - b - c - d$ və ya
 $re - [mi^{(k)}] - fa - sol - lya^{(k)} - si^b - do - re$ ”.¹



¹ Шамилли Г.Б. Архитектура иранской классической музыки.

Rəsmdəki oxlar arasındakı məsafəni aralasaq və onları bir-birilə xətlə birləşdirərsə, bizim sxemlə oxşarlıq ortaya çıxar və qədim dövrdən bəri muğamın dairə olması faktı təkrar təsdiqlənər.

Deyilənlərdən haqlı olaraq belə bir sual yarana bilər? İnsanın idrakı öz trayektoriyasından kənara çıxmırsa, “Ənə‘l-Həqq” halının həqiqəti nədir? Aşağı nöqtədən başlayan proses, şaxələnmə hansı nöqtədə cəm olur? Bütün bu deyilənlərin muğamla əlaqəsi nədir?

Sxemdə əhəmiyyətli detallardan birinə diqqət yetirək: insanın idrak xəttinin kulminasiya anıdır bilavasitə ilahidən gələn xətlə “kəşişmə” nöqtəsidir. Bu, tam vəhdət və ilahi həqiqətlə ünsiyyət, tək həqiqətin müşahidəsi anıdır. Onu da vurğulayaq ki, bu andan sonra insan geri döner və deyəcəyi hər söz mahiyyətdən aşağıda olur, ondan uzaqlaşır, yəni forma tam və mükəmməl şəkildə ideyanı əks etdirə bilmir. Bu səbəbdən, həm təsəvvüfdə, həm daosizmdə, həm də başqa dünyagörüşlərində həmin halın təsvirlərinin sirr saxlanması, bəyan edilməməsi, yalnız şəxsən yaşaması tövsiyə edilir. Ənə‘l-Həqq insanın öz nöqtəsinin – Vahid ideyadan gələn xətlə kəşişmə anının təsviridir.

Təsədüfi deyil ki, sxemə üstədən baxanda Haqq və Kamil İnsanın nöqtələri üst-üstə düşür. Bu, insanın yaradılış prosesinin son nöqtəsi olması və sanki güzgüdə Onun əksi olmasına bir işarədir. Onu da mütləq vurğulayaq ki, yalnız təkrar açılaraq dairə ola biləcək nöqtə ilk nöqtənin əksi ola bilər. Kənevinin bildirdiyi kimi, “Haqq zəti, bütün sifətləri, isimləri və ibrətləri ilə... Kamil İnsanda təzahür edir”.¹ Bununla belə, hər nə qədər Kamil İnsan Allahın bütün sifətlərini özündə etdirsə də, o, bir yaradılmışdır.

Keçək məsələnin muğamla əlaqəsi məsələsinə.

Hər şeydən əvvəl qeyd edək ki, muğam nə subyekt deyil, insan kimi, nə də Yaradan deyil. Muğam səslə, musiqi ilə ifadə olunan idrak prosesidir. Başqa sözlə desək, muğam mənəvi proses kimi təsvir edilməyən Həqiqətə gedən yolun əyani formasıdır. İnsan təsəvvüfdə bu yolu mənəvi təcrübə ilə keçir. Muğam o yolun özüdür. Burada əhəmiyyətli bir məsələyə də aydınlıq gətirək. İslama görə, hər insan vasitəsiz olaraq öz Yaradanı ilə ünsiyyətdə ola bilər və Onun yalnız bu bəndəsi üçün nəzərdə tutduğu

¹ Kənevi S. Vahdet-i Vucud və esasları, s. 54.

həqiqətləri dərk edə bilər. Ən vacibi, hər insan öz yolu ilə Yaradana doğru gedir. Belə olan halda, bəlli bir yol kimi görünən muğam bu prinsipə yad görünürmü? Belə nəticə çıxırmı ki, hər kəs eyni yolla getməlidir? Xeyr. Təsəvvüfdə olduğu kimi, muğamın da müəyyən qanunauyğunluqları, prinsipləri olsa da, ehtiva etdiyi həqiqətlər sonsuzdur, çünki İlahi aləmlə əlaqəlidir. Bu səbəbdən hər kəs qəti qoyulmuş yolla getsə də, öz həqiqətini tapır və dərk edir. Muğam həm ilahidən gələn hikmət mənbəyi olmaqla, həm də insan düşüncəsi üçün azadlıq verməklə, bir sözlə, ilahi aləmlə ünsiyyət imkanı verdiyinə görə insan orada sanki yaradıcılıq dolu bir mühitə düşür. Muğam dairəsi boyunca ucalan insan sanki mərhələ-mərhələ əvvəlcə milli ruhunu tanıyır, daha sonra ilahi aləmdən açılan həqiqətlərdən agah olur, son nəticədə – dairənin tamamında isə özünü dərk edir.

Bununla yanaşı, o da xüsusilə vurğulanmalıdır ki, muğam əyani, yəni səsle ifadə olunan bir yol olduğu üçündür ki, təsir gücü də fərqlidir. Belə ki, onun öz nüvəsi açılıb dairə forması almaqla yanaşı, xanəndənin (əgər varsa) və dinləyicinin də nüvəsinə təsir göstərə bilər. Burada muğam vasitə deyil, sadəcə açılan qapı olur. *O qapıdan keçən və yoluna davam edə bilən kəs əslində özü muğama çevrilir və özünü bu formada tanıyır və dərk edir, nöqtənin açılışı ilə gedərək dairə boyunca öz zirvəsinə çatır.*

Beləliklə, təhlillərimizi yekunlaşdıraraq bildirək ki, Mütləq və nisbi arasındakı əlaqəni göstərmək üçün mütəfəkkirlərin müraciət etdikləri fenomenlərdən biri nöqtədir. Daha dəqiq desək, nöqtə Mütləq və nisbinin kəsişdiyi, kimin kim olduğu, itdiyi, əridiyi bir andır. Tədqiqatdan belə məlum olur ki, nöqtəni iki mənada qəbul etmək mümkündür. Bir tərəfdən, o, Mütləq Varlıqdır, Universal Harmoniyadır ki, bütün varlıqlar öz ideyalarını oradan alırlar. Kimi, Mütləq Yaradanın hökmündə olan bu aləm – ideyalar aləmində sonsuz sayda nöqtələr vəhdət halındadır və onlar ya tək, ya da kompleks şəkildə maddi dünyada təzahür edirlər. Digər tərəfdən, bu nöqtə həm də hər maddi varlığın batinində, mahiyyətindədir. Özündə bütün bilikləri, maddi və ilahi aləmləri dərk etmək qabiliyyətlərini ehtiva edən bu nöqtə həmin varlığın sütunudur, dayaq nöqtəsidir, eyni zamanda, İlahi aləmlə əlaqənin məkanındır və ətrafında toplanan ideyalar məhz onun vasitəsilə ilahi aləmdən enerji, nur ala bilər. Ən vacibi isə odur ki, bu nöqtə də öz növbəsində ideyalar mənbəyi ola bilər, özündə nöqtələr ehtiva edir

və açılaraq dairə olmaq potensialına malik olur. İnsan öz idrak qabiliyyətinə görə belə bir nöqtədir. Bununla yanaşı, insanın idrak prosesini – nöqtənin açılışını təmsil edən, insan düşüncəsinə azadlıq verən, onun düşüncəsinin yolunu açan bir fenomen olaraq muğam da belə bir nöqtə ilə müqayisə edilə bilər.

Onu da əlavə edək ki, deyilənlər Universal Harmoniya müstəvisində kiçik bir incəliklə təzahür edir. Universal Harmoniyadan qopan hər hissə, hər nöqtə maddi dünyada səs şəklində təzahür edir, lakin heç də həmişə o səsin sahibi insan olmur. Bununla belə, məhz insanın sahibləndiyi səs geriyyə Universal Harmoniyaya doğru ucala və ucalda bilir. Bu mənada, əgər sxemimizi xatırlasaq, Universal Harmoniyanın maddi dünyadakı əksi yenə insandır, sadəcə Harmoniyadan qopan nüvəsini dərk eləmiş insan.

Beləcə, Yaradılış və idrak prosesləri iki nöqtə arasında baş verir – bir nöqtə açılıb digər nöqtədə yenə cəm olur. Sadəcə bir nöqtə Mütləq və təkdir, digəri isə nisbi və çoxludur.

Muğam və təsəvvüfdə hal-məqam prinsipi

Təsəvvüfdə istər mənəvi yolçuluğun, istərsə də, idrak prosesinin ən vacib prinsipi hallar və məqamlardır. Məhz hallar və məqamlar vasitəsilə insan düzgün ədəb qaydalarına sahiblənir, hər bir insani keyfiyyətin ən ali səviyyəsinə qədər qalxa bilir, yüksək estetik zövqü formalaşır. Nəhayət, hallar və məqamlar məhz ilahi biliyin mərhələ-mərhələ verilməsi və mənimsənilməsi prosesidir. Burda gözlənilən qanunauyğunluq isə insanın şəxsiyyətinin və qazandığı biliklərin paralel və tənzimlənmiş şəkildə bərabər inkişaf etməsidir. Bir növ insanın zahiri və batini bir-birini tamamlayaraq yüksəlir. Eyni zamanda, hallar və məqamlar insanın inkişafının və kamilləşməsinin göstəricisidir. Axı, burdan bəlli olur ki, insan indi hansı mərhələdədir, sonra onu nə gözləyir. Sərrac Tusinin kitabında məqam haqqında belə deyilir: “Bu, qulun Allah qarşısında dua etməsi, ibadətlər, cəhdlər, [nəfslə mübarizədə] çalışmaq, özünü Allaha həsr etməsidir”; “hallar zikrin saflığından ürəklərdə

doğulandır, yaxud ürəklərin onunla doğulmasıdır”.¹ Təsəvvüfdə hallar və məqamların bəlli və sabit bir sayı yoxdur, çünki bu, fərdi yoldur və hər kəsin öz mənəviyyatından və düşüncə qabiliyyətindən asılıdır. Məsələn, Sərrac Tusinin əsərində yeddi məqam və on haldan danışılırsa, Mənsur Həllacda onların ümumi sayı yüzdür. Eləcə də, onların ardıcılığı da müəyyən mənada fərdi xarakterli olsa da, bir sabit qanun vardır ki, bu sıra sadədən mürəkkəbə, zahirdən batinə doğru istiqamətli olmalıdır. Məsələn, mənəvi yolçuluğun ilk təkəni – ilk məqamı bu dünyadakı əməllərindən *tövbedirsə* və burada insan hələ maddi dünya və şəxsi düşüncələri arasında aydınlıq yaratmağa çalışırsa, artıq *təvəkkül* kimi son məqamların birində o, artıq öz düşüncələri ilə ilahi aləm arasında seçim edir, ilahi iradənin mahiyyətini dərk etməyə çalışır. Eyni qanunauyğunluq hallarda da gözlənilir.

Muğamların şöbələrinin sıralanmasında da oxşar prinsip qorunur – sadədən mürəkkəbə. Düzdür, burada tam bir eyniyyət gözləmək düz olmaz, çünki ən azından təsəvvüfdə bu, tamamilə batini dünyada baş verən bir prosesdirsə, ara-sıra ayrı-ayrı şeir nümunələri ilə təzahür etmişdirsə, muğamda bu, səsle ifadə olunan bir prosesdir, sözlər köməkçi xarakterlidir. Bu səbəbdən, biz sadəcə ümumi qanunauyğunluqlara diqqət yetirəcəyik. Məlum olduğu kimi, əksər muğamlar ya *Bərdaşt*, ya da *Dəramədlə* başlayar. Başqa sözlə desək, yolun başlanğıcı təxminən eynidir. Artıq *Məye* şöbəsində muğamın istiqaməti bəlli olur, məhz gediləcək yolun, dərk ediləcək həqiqətin mayası qoyulur. Maraqlıdır ki, X əsrə aid traktatda təsəvvüfdə də birinci hal düşüncələrinə, hərəkətlərinə, zikrinə *nəzarət* etməkdirsə, ikinci hal – *yaxınlıq* halıdır və məhz burada müridin gələcək kimliyi təyin olunur. Belə ki, bu haldan sonra iki paralel hal götürülür – *qorxu* və *məhəbbət*. Müridə hansı hal qismət olarsa, gələcək yolu da onunla müəyyənləşəcək. Məsələn, tədqiqatlarımızdan çıxardığımız nəticəyə görə, Rabiə əl-Ədəviyyəyə məhəbbət, Mənsur Həllaca isə xof halı nəsis olmasının nəticəsidir ki, sufi xanımın bütün yaradıcılığının özək xətti kimi Allaha olan eşq, məhəbbət tutur, Həllacda isə təməl mövzu Allah təqvası, qorxusudur.

¹ *Sərrac Tusi*. Lümə', s. 66.

Daha bir oxşar məqamı isə kulminasiya halında müşahidə etmək mümkündür. Muğamın kulminasiya anı səsin ən zil notu hesab edilir. Qeyd etmək lazımdır ki, səsinə güvənməyən bir xanəndə heç vaxt o zirvəyə qalxmağa cəsərət etmir. Öz səsinə hakim olan, o anın həqiqətini yaşamaq üçün hünər hiss edən şəxs isə bunu asanlıqla edir. Məsələn, Seyid Şuşinski haqqında bir xatirədə deyilir: “Tarzən Məşədi Cəmil mizrabı simlərə toxundurdu. Seyid “Cahargah”ı “Mənsuriyyə” pərdəsi üstündə bərdəst etdikdə mən yerimdə quruyub qaldım. O, muğamın başlanğıcını zildə on-on beş dəqiqə gəzişdikdən sonra “Cahargah”ın “Maye”sinə elə ustalılıqla endi ki, hamı heyran qaldı. Mən cəsərlə deyə bilərəm ki, bu, xanəndəlik aləmində misli-bərabəri görünməmiş bir ustalılıq idi. Seyidin uzun nəfəsləri, coşqun zəngülələri, xüsusilə burnunda zəngülə vurmağı və boğazındakı xırda qaynatmaları məni bihuş etdi.”¹ Təbii ki, musiqi aləti – tar və ya kamança insan səmindən daha rahat zilə qalxır. Lakin burada ilk növbədə xanəndənin fiziki imkanlardan asılı olan bu gəzişmə həm də onun şəxsi halı ilə də əlaqəlidir. Yəni əslində Seyidin Cahargahı *Mənsuriyyə* ilə başlamasını onun səsi ilə halının arasındakı harmoniyanın yaşanması ilə izah etmək mümkündür. Şübhə yoxdur ki, oxuduğu muğamın mahiyyətini anlamayan bir xanəndə səsi imkan verdiyi qədər zilə qalxmağı bacarsa belə, onun ruhunu çatdıra bilməz.

Halların sonuncusu yəqinlik hesab edilir ki, onun da üç səviyyəsi təyin edilir: *ilm əl-yəqin* (yəqinin bilinməsi), *ayn əl-yəqin* (yəqinin görülməsi) və *haqq əl-yəqin* (yəqinin haqqı). Əslində təsəvvüfdə idrak prosesinin tamamlanması elə bu üç səviyyənin keçilməsidir. Yeri gəlmişkən, qeyd etmək lazımdır ki, təsəvvüfdə hər hal və məqam dönə-dönə yaşanmalıdır ki, hər dəfə şəxsin mənəvi və mərifət səviyyəsi daha bir mərtəbə yüksəlmiş olur. Muğamda da eyni prinsip mövcuddur. Məsələn, Seyidin ustadlığından və halından irəli gələn belə bir fəvqəladə ifanı yeni başlayan xanəndə etmək istəsə belə, ya təqlid olar, ya da eyni effekti verməz. Çünki həmin zirvəni yaşamaq, mənimsəmək lazımdır ki, çatdıra da bilsin.

¹ Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri, Bakı, Yazıçı, 1985, s. 278.

Yəqinlik təsəvvüf yolçuluğunun sonu – keçilən prosesin, inkişafın nəticəsi olduğuna görə, həlledici mərhələ hesab edilir. Məlum vəcd və fəna halı da məhz *haqq əl-yəqinin* yaşanmasıdır. Bu, mənəvi yolçuluğun zirvəsidir. Təbii ki, bu zirvəni hər mürid öz düşüncəsi və şəxsiyyətinə uyğun şəkildə yaşayır. Kim isə bu halda ən yüksək təmkin göstərir, kim isə bu halın coşğusuna davam gətirməyərək yalnız onun üçün nəzərdə tutulan bilikləri, həqiqətləri hər kəsə bəyan edir. Dediklərimizin bariz nümunəsini Cüneyd Bağdadinin və Mənsur Həllacın şəxsiyyətində görmək mümkündür. Əgər Cüneyd dağlar kimi təmkinlə Allaha ibadətəin tərəfdarı olub “Sən xalqın halına uyğun bir halınla onların arasına çıx və onların dərəcələrinə görə onlarla danış,”¹ – deyirdisə, Mənsur Həllac “Ənə`l-Həqq”, – deyərək çəkdi və ilk növbədə öz qətlinə fərman verdi. Təsəvvüfdə şəxsin öz hisslərini cilovlaya bilməməsi şathiyat (şatahat) adı² ilə məlumdur. “Maddiyatdan tamamilə uzaq, ona görə də heç bir təsvirə gəlməyən, ucsuz-bucaqsız bir aləmin tam izahını onun özünün gördüyü kiçik bir hissəsi ilə verməyə çalışanın şərhəi, təsviri həm qeyri-normal, həm də həqiqətdən uzaq görünə bilər”.³ Başqa sözlə desək, hal və məqamların da əsas şərtlərindən biri öz halının məsuliyyətini anlamaqdır. Axı, muğam da geniş kütlə üçün nəzərdə tutulan bir musiqi deyil və əsasən ifa zamanı böyük təmkin və məsuliyyət tələb edir.

Bununla yanaşı, bütün dünyada tanınan və Azərbaycan muğamını layiqincə tanıdan Alim Qasimovun ifasını xatırlayaq. Əslində, öz ifasında dəstgahın ümumi strukturuna zərrə qədər xələl gətirməyən xanəndənin hərəkətlərində, zəngülələrində, səsinin qalxıb-enmələrində məhz halının hakimliyi hiss edilir. Təbii ki, bir çoxları tərəfindən bu tərz tənqidə məruz qalır. Lakin nəzərə almaq lazımdır ki, bu, sadəcə halın düşüncəni üstələməsidir. Maraqlı bir faktdır ki, Alim Qasimovun Rast muğamının

¹ Rəsail əl-Cüneyd, s. 77; *Sərrac Tusi*. Lümə`, s. 311-312.

² *Sərrac Tusi*. Lümə`, s. 453.

³ *K.Bünyadzadə*. Təsəvvüf fəlsəfəsinin ilk mənbələri: Sərrac Tusinin əl-Lümə` əsəri. Bakı, Qamma Servis, 2002, s.108.

ifası əsasında öz rəqsinin quran Saşar Zərif¹ ara-sıra xanəndənin hərəkətlərindən istifadə edir.

Nəhayət muğamın sonunda səs yenidən sakitləşir, məcrasına dönür. Məsələn, Şurun son şöbələrindən biri *Sarəncdir* (bəzən *Nişibi-fərazla* da bitir). Hər şeydən əvvəl bildirək ki, *Sarəncin* özündə bir tamamlama xüsusiyyəti vardı. Lakin biz diqqəti bir də başqa incəliyə yönəltmək istərdik. Tədqiqat zamanı başqa Şərqi xalqlarının muğamları arasında *Sarənc* adına rast gəlmədik. Daha sonra türk klassik məqamları arasında “*Sirenk*” məqamına rast gəldik. Məhz malik olduğu məzmununa görə *Sarənc* və *Sirengin* eyni olduğunu güman etdik. Məsələ burasındadır ki, *Sirenk* fars dilindən tərcümədə Simurq quşu deməkdir – öz odunda yanıb və təkrar öz külündən doğulan mistik bir varlıq. Bir dəstgah boyu yanan və *Simayi Şəmsdə* zilə qalxıb *Hicazda* külə dönən və yavaş-yavaş sakitləşib geri dönən, əvvəllər olduğu ilahi məkanın həsrətini çəkə-çəkə bir səs *Sirenk*də təkrar doğulur.

Bir şeyi də xatırladaq ki, təsəvvüfdə hallar və məqamlar bir-biri ilə əlaqəli olsa da, onların hər birinin öz mənası, öz həqiqəti vardır. Onların hansında isə dayanmaq, yoxsa yoluna davam etdirmək müridin öz iradəsindən, bilik və mənəviyyat səviyyəsindən asılıdır. Eləcə də, muğamda hər şöbə müstəqildir, hətta bəzi şöbələr ayrıca muğam kimi də tanınır və ifa edilir. Bununla belə, əhəmiyyətli bir məqam vardır ki, istər muğam-dəstgah olsun, istərsə də təsəvvüf yolçuluğu, bunlar yalnız tamamlananda, sikl bitəndə idrak prosesi bitmiş hesab edilir. Əks halda, bunlar ayrı-ayrı hissələrdən ibarət, mozaik bir tablolu xatırladacaq və burada ön planda ayrıca bir şöbənin (muğamda) və ya hal-məqamın (təsəvvüfdə) məhdud, tamdan qoparılmış bir hissəsindən söhbət gedəcək. Sufi ədəbiyyatından da məlum olduğu kimi, ayrı-ayrı sufi mütəfəkkirlərin özlərinin müəyyən hallarına həsr olunmuş şeir nümunələri, qəzəlləri vardır. Məsələn, məşhur sufi Əbu Bəkr Şiblinin “*Divan*”ında əksər şeirlər məhz hal və məqamların təsvirinə həsr edilib. Nümunə üçün iki beyt

¹ Alim Qasimov & Sashar Zarif – Rast sehneciyi // <https://www.youtube.com/watch?v=JoMPSwFsfYQ>

göstərək ki, birincisi səbir məqamının, ikincisi isə müşahidə halının təsviridir.

*Dostum sordu: Onlara necə səbir edirsən?
Dedim: Necəliyi sormağ səbirdəndirmi?¹*

*Mənim Haqqa şahid olmağım
Vücudun (varlığın) şahidliyini inkar edir.²*

Qeyd etmək lazımdır ki, təsəvvüfdə məhz bu məzmununda olan poeziya nümunələri çoxluq təşkil edir, yəni müəllif ayrı-ayrı halın və ya məqamın təəssüratı ilə yazır, öz hisslərini ifadə edir. Tam prosesin təsvir və təhlili üçün isə bir qəzəl və ya qəsidə bəs eləmir, onlar üçün traktatlar, risalələr yazılır. Eləcə də, muğam şöbələrindən ayrılıqda hər hansı hissini, halın təsviri, müəyyən musiqi parçasının duyğularını gücləndirən bir vasitə kimi istifadə edilir. Bununla yanaşı, belə bir yanaşmanın da öz rolu və əhəmiyyəti vardır. Bu, müəyyən mənada istər təsəvvüfdə, istərsə də muğamın ayrı-ayrı hissələrinin müstəqilləşməsi, mahnıların tərkibində qısaca oxunması, hətta sadəcə zəngülələrin edilməsi hər kəs üçün nəzərdə tutulmayan, yalnız seçilmiş təfəkkürlərin dərk edə biləcəyi mürəkkəb bir sistemin geniş kütlə üçün əlçatan və anlaşılın edilməsidir. Təsadüfi deyil ki, xalq arasında populyarlaşan xalq musiqiləri və rəqslərinin, bəstəkar mahnılarının, eləcə də Osmanlı dövründən başlayaraq bu günə kimi artıq xalq yaradıcılığının ayrılmaz hissəsinə çevrilmiş məqamların, taksimlərin kökü muğamlara bağlıdır. Bunlar, Mövlananın təbiri ilə desək, böyük dəryadan xəbər verən damlалardır. Bu gün belə damlaların sayı kifayət qədər çoxdur. Məsələn, məlumata görə, indiyə kimi “türk musiqisində tarix boyu 600-ə yaxın məqam vardır. Bu məqamlar üzərində 40 minə yaxın parça (musiqi) bəstələnmişdir. Bu gün istifadə olunan məqamların sayı isə 70-80-ə yaxındır. Konsertlər zamanı istifadə olunan repertuarın 3-4 min

¹ (Əbu Bəkr Şibli. Divan) , s. 112 . م. 1967 . دار التضامن. بغداد. ديوان. ابو بكر. الشبلي

² Yenə orada, s. 100.

olduğunu demək olar.¹ Bu bir daha sübut edir ki, yaşanan hallar və məqamlar fərdi olduğuna görə, o cümlədən, ifa zamanı xanəndənin şəxsi keyfiyyətləri əhəmiyyətli rol oynadığına görə, istər türk klassik musiqisindəki məqamların, istər Azərbaycan xalq musiqisinin sayı günümüzəndən çoxalacaq. Yetər ki, o halın və məqamın mahiyyətini dərk eləmiş və yaşamış olsun.

Muğam və səma`

Muğam və təsəvvüf arasında hər hansı bir müqayisədən söz açılanda ilk yada düşən muğam və səma` olur. Bu, ilk növbədə, təbii ki, hər ikisinin musiqi olmasından irəli gəlir. Bununla belə, bəzən bu müqayisədə daha da irəli gedənlər onların eyni missiya daşdıqlarını iddia edirlər. Ola bilsin ki, belə iddia sahiblərinin öz dəlilləri vardır. Bununla belə, biz də öz baxış bucağımızı təqdim edək.

Hər şeydən əvvəl qeyd etmək lazımdır ki, klassik təsəvvüfdən fərqli olaraq sonralar, daha doğrusu, Mövlanadan sonra, səma`nın əhəmiyyəti o dərəcədə böyüdüldür ki, hətta bu gün az qala təsəvvüf anlayışının özünü də əvəz etməyə başlayıb. Belə ki, bu gün təsəvvüf deyəndə ilk yada düşən anlayışlardan bəlkə də birincisi səma`dır. Bunun nə dərəcədə düzgün olub-olmaması isə təhlilimizdən sonra bəlli olacaq. Bu məqsədlə, əvvəlcə səma`nın əsl mahiyyəti haqqında bir neçə söz deyək.

Ərəb dilindən tərcümədə “eşitmək” mənasında olan səma` tədqiqatlarda ancaq şeir və musiqi dinləmək, rəqs etmək kimi qəbul edilir. Sufi traktatlarda bu anlayış daha da genişləndirilib bildirilir ki, səma` həm də Quran və ümumiyyətlə, hikmətli kəlamlar dinləməkdir. Gözəl avaz və ya xoş musiqi bu dinləməni asanlaşdırır, daha yaxşı yadda qalması üçün vasitə olur.

Diqqət yetirək ki, söhbət məhz dinləməkdən gedir, hər hansı tamaşaya baxmaqdan və ya bu tamaşada oynamaqdan getmir. Bu nöqtəyi-nəzərdən baxanda, bəli, muğam da dinləməkdir. Lakin burada əsaslı bir fərq vardır. Səma`da dinlənən şeir, qəzəl olur, onu asanlaşdıran isə musiqi, avaz olur.

¹ Türk müziğinde makamlar http://www.notlar.net/makamlar_hakkinda_bilgi.htm

Muğamda isə, əksinə, dinlənilən musiqidir, sözlər onun daşdığı yüküdür. Başqa sözlə desək, muğamda aparıcı qüvvə, əsas mahiyyətin daşıyıcısı səssdir. Burada söz köməkçidir və o, şəraitdən, ifaçıdan asılı olaraq illərdir, əsrlərdir dəyişir. Düzdür, səma` zamanı da idrak və təxəyyül azad olur və öz biliyi, imkanları qədər yüksələ bilir. Ümumiyyətlə, hər iki dinləmə insanı düşündürmək, daha yüksək bir aləmə qaldırmaqdır, ancaq səma`da bu, daha konkret bir formada, nəinki muğamda. Başqa sözlə desək, səma`da sözlə, ifadələrlə qoyulan sərhəd, çərçivə muğamda yoxdur.

Bununla yanaşı, müasir mənada səma`nı götürsək, orada məhz sufi musiqisi, bir çox hallarda məqamların müşayiəti ilə müəyyən mərasimdən, rəqsdən danışmalıyıq. Yəni burada sözlə təyin olunmuş bir çərçivə yoxdur. Amma əvəzində gözlə görülən tamaşanın qoyduğu məhdudiyət var. Əslində, səma` sufilərin mənəvi hisslərinin, gözəlliyə münasibətlərinin ifadəsidir. Zu`n-Nun Misri: “Haqqın hər yaxşı insana bəxş etdiyi gözəl səs Haqqa apararıq işarət və müraciətdir”¹, – demişdir. Səma`nı bəzən mərifət əhlinin qidası, sufiləri isə səma` əhli adlandırırlar. Sufilərin bütün əməlləri arasında ən incə və zərifi səma`dır. Lakin elə ən böyük aldanış da səma`dadır. Bu səbəbdən sufi mütəfəkkirlər müəyyən şərt və qaydalara riayət etməyi vacib bilməmişlər. Zu`n-Nun Misri deyir: “Kim səma` zamanı Haqla dinləyərsə, Haqqa çatar, nəfisi ilə dinləyərsə, zindiq olar”,² yəni musiqi, şeir dinləmək nəfisi oxşamaq üçün deyil, ibrət almaq, gözəlliyi bəxş edəni duymaq üçün olmalıdır. Hər şeyin öz vaxtı və yeri var: elm öyrənməyin də, səyahət etməyin də, musiqi dinləməyin də. Arif olan kəs hər birinin öz vaxtını düzgün təyin etməlidir. O, musiqi dinləyib nəfsə uymayacağı zamanın gəlib çatdığını ayırd etməlidir. Məsələn, hələ dünya arzu və istəklərindən tam azad olmamış mürid Allah Təalanın bütün ad və sifətlərini öyrənməyə, Onun hər şeyin əvvəli və sonu olduğunu dərk etməyə, qəlbini dünya sevgisindən, şən-şöhrət arzusundan təmizləməyə qədər səma`da iştirak etməməlidir. O, yalançı təqlidə uyub özünü tələf etməməli və bilməlidir ki, səma` heç də oxuyub-oynamaq deyil. Məsələn, ariflər, seçilmiş şəxslər səma` zamanı artıq hərəkətə yol

¹ *Sərrac Tusi*. Lümə`, s. 339.

² *Sərrac Tusi*. Lümə`, s. 342.

vermir, təmkinlə, sakitcə oturub dinləyirlər. Sufi şeyxləri səmə`ni müridlərin ibadəti, düşüncəsi və başladıkları iş üçün böyük təhlükə hesab etmişlər. Belə ki, başqasını təqlid etməklə onlar həm özləri uçuruma gedir, həm də daha ali məqsəd üçün olan səmə`ni kütləviləşdirmiş, başqa axara yönəlmiş olurlar, səmə`ni ucuz tamaşaya çevirib, onun haqqında mənfi təəssürat yaradırlar. Belə məlum olur ki, əgər əvvəllər səmə` bir insanın mənəvi yüksəliş prosesinin, maddi dünyadan sıyrılaraq ilahi harmoniyaya çatmasının canlı təqdimatı idisə, zamanla, bu sadəcə bir modelə çevrildi.

Muğamda vəziyyət daha fərqlidir. Burada da ustad yanında dərs alan şeyird yalnız hazır olanda, şöbələrin yerini, səslərin tonallığını düzgün biləndən, oxunacaq sözləri düzgün anlayıb, tələffüz edəndən sonra sərbəst ifaya icazə alır. Lakin burada bir incəlik var. Səmə`dan fərqli olaraq burada nəzarət edən yalnız ustad olmur, muğamın özü də olur: səşində, ifasında, seçdiyi qəzəllərin tələffüzündə yol verdiyi ən kiçik not, hətta nəfəs yanlışlığı bəyan olur. Əslində, bu ümumiyyətlə bütün musiqilərin yazılmamış bir özünümüdafə sistemidir, dənizlər çirk götürmədiyi kimi, hikmətə sahib yüksək musiqi də yad notu, nəfəsi həməən ortaya çıxarır.

Bundan başqa, muğamda bir tamaşa yoxdur. Düzdür, muğam üstündə hər hansı tamaşa hazırlaya bilərlər. Məsələn, yuxarıda da adını çəkdiyimiz Saşar Zərifin Rast üzərində rəqsi kimi. Lakin bu, kənardan əlavədir, muğamın özü deyil. ***Bu baxımdan, muğam düşüncənin özü kimi azad və sərbəstdir.***

Deyənlərlə yanaşı, səmə` və muğam arasında bənzər məqamlar da vardır. Hər şeydən əvvəl hər ikisində də seçilən şeir nümunələri uyğun gəlməli və ifaçı, eyni zamanda, dinləyici onu dərk etməlidir. Təsədüfi deyil ki, ariflər sadəcə rübai, qəsidə dinləyib nəfslərinə uyanları da inkar edirlər, çünki rübai və ya beytdəki zahiriliyə aldanıb, nəfsinin zövqü xətrinə oynayıb-oxumaq Haqdan uzaq bir yoldur. Məqsəd o beytin həqiqətini, həqiqətin sahibini, o sahibin zatını düşünüb, Ona can atmaqdır. İnsan nəfsinə uyub özünü unudarsa, bu, onu bataqlığa salar, amma əsl məqsədi anlayanlar Allahın hüzurunda, Allahla, Allah üçün olmuş olurlar. Bu, isə Kamilliyə aparan yoldur. Lakin burada yenə də bir incə fərq vardır. Səmə`ancaq bir vasitədir, mərasimdir, eyni zamanda bütöv prosesin bir hissəsi, hətta əvvəlidir. Muğam isə prosesin özüdür. Təsədüfi deyil ki, səmə`

zamanı istifadə olunan musiqilər – ilahilər, taksimlər, məqamlar məhz müəyyən bir muğam üstündə bəstələnmiş olurlar. Belə olan halda, müəyyən mənada səma`nı hətta muğamın tamaşa, mərasim tipli bir tərkib hissəsi və ya muğamdan şaxələnən bir budaq hesab etmək olar.

Bundan başqa, səma`da ən əhəmiyyətli detal səmazənin hərlənməsidir: həm öz oxu ətrafında, həm də böyük dairə boyu. İnsan öz varlığının dairəsini tamamlamaqla yanaşı, universal dairənin də harmoniyasına qoşulur. Bu hərlənmə boyu insanın bir tərəfi mütləq ilahi aləm, kosmosa, digər tərəfi isə maddi dünyaya açıq olmalıdır. Muğam da başdan sona qədər öz dairəsini tamamlamağa çalışır. Bu dairənin də mənbəyi ilahi aləmdir, təzahürü, səslənməsi isə maddi dünya. Səma`da olduğu kimi muğamda da konsentrik dairələr bir-birini əvəz edir, kulminasiya məqamına qədər və sonra başladığı nöqtədə bitir.

Nəhayət, onu da qeyd edək ki, səma` elə ilk notlardan, ilk kəlmədən insanı ilahi aləmlə əlaqələndirməyə istiqamətlənir. Elə bu səbəbdən, şeyxlər, ariflər israrla hazır olmayan müridlərin səma`da iştirakının əleyhinə çıxırlar. Bu məqamda səma`nı bir növ yuxarıda tanınmış ustad xanəndə Seyid Şuşinskinin Cahargahı ən yüksək notdan başlamasına bənzətmək olar. Başqa sözlə desək, səma` bütünlüklə insanın irrasional idrakı üzərində köklənən bir mərasimdir. Məsələn, maraqlıdır ki, səma`dan sonra hər hansı səmazəndən onun hissələri, duyğuları haqqında sual vermək yersiz olar. Çünki o hissələr təsvir edilməz. Muğamda isə mütləq rasionalla başlayan idrak prosesi tədricən irrasionala keçir və sonda təkrar rasionala qayıdır.

Beləliklə, muğam və səma` haqqında təhlillərimizə yekun vuraraq bildirək ki, ilk baxışda aralarında müəyyən oxşar məqamlar, ortaq nöqtələr görünsə də, aralarında istər məqsəd, istər prosesin gedişi və mərhələləri, istərsə də icrası baxımından müəyyən fərqlər vardır. Maraqlıdır ki, təhlillərimizin nəticəsinə görə, hətta səma`nı muğamın bir parçası kimi qəbul etmək düşüncəsi də yarandı. Bu isə, fikrimizcə, onların hər ikisinin mənbəyinin eyni olması, tutum baxımından isə muğamın daha iri miqyaslı bir proses olması ilə əlaqəlidir.

Muğam və səma'nın, bu vəsilə ilə təsəvvüflə eyniyyət məqamlarından biri də hər ikisinin mərkəz fiqurunun, əsas subyektinin “Mən” olmasıdır.

“Mən”in ifadəsi – Muğam və Təsəvvüf

Musiqi formalaşmış, artıq hazır bir ideyanın təzahürüdür. Bu ideyanın məzmununun nə olması artıq ifa olunan musiqidə və onun dinləyiciyə təsiri zamanı ortaya çıxır. Necə ki, sözlər, rənglər, eləcə də notlar müəllifin daxilində gizli olan düşüncəni bir növ sabitləşdirir, hələ dəyişmək, hətta fərqli axara yönəlmək imkanı olan bir ideyanı konkretləşdirir və dayandırır. Yalnız bu zaman məlum olur ki, musiqi, eləcə də başqa bir yaradıcılıq məhsulu (rəsm əsəri, fəlsəfi traktat, poeziya nümunəsi) fərd səviyyəsindədir, yoxsa bir millət, hətta bəşəriyyət səviyyəsində?! Bunlarla yanaşı, hər bir musiqidə daha bir əhəmiyyətli məqam da vardır: ideyanın müəllifi kimdir: “Mən”, yoxsa “Biz”? Əslində, ilk baxışda müəmmalı, hətta düzgün qoyulmayan bir suala bənzəsə də, cavab özündə bəşəriyyətin bütün düşüncə tarixini əks etdirir. Məhz bu suala cavab verməklə, düşüncə tarixində muğamın da yeri və rolu aydın olar. Əsas mövzumuzdan kənara çıxmamaq şərti ilə bir neçə həlledici məqamı vurğulayaq.

İnsan yaranışından istər təbiətlə, istərsə də Yaradanı ilə üz-üzə duranda təkdir. Həmişə bunlar onun öz kimliyini düşünmək üçün suallar qoyan, iradlar tutan, bəzən onun zəifliyini göstərən, bəzən də öz gücünü sübut eləmək üçün imkanlar yaradan bir ünsiyyət olub. Təsadüfi deyil ki, yaradılış prosesi də məhz individual xarakterlidir, kütləvi deyil. Qurani Kərimdə də deyildiyi kimi, Yaradan yaradacağı hər insanın ruhu ilə ayrıca əhd bağlayır: “Mən sizin Rəbbiniz deyiləmmi?” (Quran 7/172). İnsan özünün bu ünsiyyətində azad olduğu dövrlərdə nə isə yarada bilir və bu, məhz “Mən”in ifadəsi olur. Musiqi də ya Yaradanı ilə ya da kosmosla, təbiətlə “ünsiyyətin” məhsuludur. Və bu ünsiyyətin xarakteri həmin əsərin miqyasını təyin edir – “həmsöhbət” nə qədər sonsuz və zəngin olarsa, onunla “söhbətin” təzahürü də bir o qədər ali, mənəli olar. Musiqi “Mən”in

ifadəsi olduğu üçün onun üz tutduğu ünvan da “Mən”lər olur. Hətta həmin musiqi kollektiv ifa olunan musiqi olsa belə. Buna nümunə olaraq, kilsə xorunu götürmək olar ki, burada məqsəd “Mən”in Tanrı ilə ünsiyyəti, bütün günahları, savabları ilə onun qarşısında ola bilmək və dinləyicini də o məqama dəvət etməkdir. Əslində, əvvəllər (antik dövr, Orta əsrlər, Renessans dövrü) yaranan musiqilər və musiqi alətləri məhz “Mən” və ilahi aləmin əlaqəsini tərənnüm eləmişdir və təbii ki, özlərində əlavə olaraq bir hikməti də ehtiva etmişdirlər. Buna nümunə kimi, istər qədim milli musiqiləri, istərsə də, qədim musiqi alətlərini göstərmək olar. Muğam da məhz bu qəbildən olan musiqidir. Buna görə, *muğamda həm insanın azad ruhu var, həm məsuliyyəti, həm sistem var, həm bu sistem hüduddlarında yaradıcılıq imkanları, həm maddi dünyanı əks etdirən rəşional təfəkkür var, həm də ilahi aləmlə əlaqəsini xatırladan irrəşional təfəkkür.*

Söhbət burada xalqların hələ yeni formalaşdığı, daha dəqiq desək, onların düşüncələrinin ritmlərinin identikləşdiyi dövrlərdən gedir. Təhlillərimizdən birində *Şikəsteyi-farsın* Şikəsteyi-bars variantının ola biləcəyi barədə versiyanı da araşdırmış və bir çox mənada haqq qazandırmış. Eyni versiya indi də öz təsdiqini tapmış olur. Belə ki, buradan insanların daha ilk inancları zamanından muğamın onların düşüncələrinin inikası olması çənaətinə gəlmək mümkündür. Xatırladaq ki, filosoflar məhz kökünə qayıtmaqla insanın ucala və öz mənliliyini təsdiq edə biləcəyini iddia etmişdirlər. Və *məhz xalqın kökünü əks etdirən miflər və musiqilər xalqın yaddaşının, düşüncəsinin kodlarını özlərində ehtiva edirlər. Şərhlərdən belə məlum olur ki, muğam da belə kodların – xalqın “Mən”inin kodunun saxlanqıcısıdır.*

Dediklərimizdə bir əhəmiyyətli məqamı təkrar vurğulayaq: musiqidə (eləcə də başqa yaradıcılıq növlərində) ifadə olunan “Mən” həm bir şəxsə, həm də o şəxsin simasında bir millətə mənsub ola bilər. Bu isə asılıdır həmin şəxsin düşüncə və mənəviyyətinin səviyyəsindən. Bu barədə daha ətraflı bir təhlil keçək.

“Mən” – insanda Allahdan olan ilahi zərrədir, yuxarıda ətraflı təhlil etdiyimiz nüvədir, yəni insanı Allahla vasitəsiz olaraq bağlayan ilahi bağıdır. Təsədüfi deyil ki, təsəvvüfdə insanın öz “Mən”inin kəşfi ali məqam

hesab edilir. Elə Həllacın “Ənə-l-Həqqi” buna gözəl nümunədir. Lakin fərqli kəşf olunan “Mən”lərdədir.

Sufi öz “Mən”ini kəşf etmək üçün bu maddi dünyanın hikmətlərini dərk etməli, öz cəmiyyətində əxlaqı və təfəkkürü ilə nümunə yeri olmalı və bundan sonra – rasionallıq təfəkkürün, hissələrin, ağılın aciz qaldığı mərtəbədə Allahdan aldığı yeni bir imkanla – irrasional təfəkkürlə maddiyyət fəvqündəki aləmə – “Mən”in əsl mənbəyinə, mahiyyətinə çatmaq imkanı qazanır. Məsələn, Kant öz fəlsəfəsində bir növ “göylərin” qapısını bağlayaraq insanı öz maddi kimliyindən kənara çıxmağa məcbur edir. Təbii ki, bu hiss istər-istəməz həqiqətən azad olan – bir tərəfdən maddi dünyaya, digər tərəfdən ilahi aləmə yolu açıq olan insanın ruhunu, təfəkkürünü sanki mənəyə salmış oldu. Qəribdər ki, Kant musiqini insanların azadlığına müdaxilə kimi qiymətləndirmişdir, amma insanın musiqinin transsendental mahiyyətə malik ola biləcəyi, yaxud musiqiyə meylin, düşüncənin sərhədlərinin musiqi qarşısında daim açıq olmasını onun daxili mənəvi tələbatından irəli gələn biləcəyi ideyalarına diqqət ayırmamışdır. Berdyayevin sözləri ilə desək, “İnsanın yaradıcılığının möhkəmlənməsi insanda dərin, fəvqəlin, ilahi başlanğıcın kəşfi ilə əlaqəlidir. İnsan bu başlanğıcdan qopanda, özündə ona olan və ondan özünə olan keçidi bağlayanda, içindəki insan obrazını sarsıdır, onda o, get-gedə daha çox məzmunuzlaşır, onun iradəsi isə – məqsədsizləşir. İnsani ola bilməyən ali yaradıcı mənbə və ali məqsəd yaradıcılığın mənbələrini bağlayır”.¹ Bu isə o deməkdir ki, “Mən” öz ilahi mənbəyi ilə əlaqəli olduğu müddətdə yaşayır, yaradır, əks halda isə durğunlaşır və görünməz, aciz hala düşür.

“Mən” ilahi zərrədirsə, deməli həm təsəvvüfdə, həm də muğamda əsas məqsəd onu kəşf etməkdir və bütün proseslər onun ətrafında cərəyan edir. Məsələn burasındadır ki, məhz Mən-in kəşfindən sonra bütün varlığın missiyası, ümumiyyətlə şəxsin varlığının mənası aşkar olunur. Muğam kontekstində isə “Mən”in kəşfinin əhəmiyyəti daha böyükdür. Belə ki, mürəkkəb bir tarixi yol keçmiş muğamın zahiri göstəriciləri (şöbələrin

¹ Бердяев Н.А. Смысл истории. Новое средневековье, с. 150.

adları, ayrı-ayrı xırda detallar) onun tədqiqatçılarını yanlışığa sala, səthi bir həqiqətlə aldada bilər.

Müasir Qərb musiqisini təhlil edən araşdırmaçıların birinin fikrinə görə, “Musiqinin özünün əsası insan kütləsi tərəfindən qəbul olunmasıdır. Və o yerdə ki, belə qavrama istisna edilir, orda bu, az qala fiksiya dərəcəsinə, estetik subyektin məğrurluğuna, danışan “Biz”in səviyyəsinə qədər endirilir, halbuki ortada ancaq “Mən” var; bu isə elə bir estetik subyektdir ki, “Biz” əlavə eləmədən heç bir şey demək qüdrətində deyil”.¹ Əslində, son dövrlər Qərb musiqinə nəzər yetirsək görürük ki, həqiqətən də orada danışan “Biz”dir və onun dinləyicidən tələbi də “Biz”ə qoşulmaqdır. Bu yerdə istər-istəməz tanınmış Qərb siyasətçisi Samuel Hantinqtonun dünyanı Qərb və qeyri-Qərb, yaxud “biz və onlar” kimi bölməsi yada düşür. Belə ki, sivilizasiyaları xalqlara, bölgələrə müvafiq bölən siyasətçi onun “əsas mahiyyətini” belə göstərir: “Sivilizasiya – ən böyük “biz”dir və bunların arasında hər biri özünü mədəni anlamda öz evindəki kimi hiss edir və özünü qalan “onlardan” fərqləndirir”.² Əslində dünyada gedən siyasi və iqtisadi hadisələri izləsək deyilənlərin bir həqiqət olduğunu görürük: Qərbin “biz”inə daxil olmayan istənilən xalq qeyri-dir və fərqli, daha aşağı münasibətə layiqdir. Belə məlum olur ki, eyni ideya musiqidə də əks olunur. Lakin burada çox əhəmiyyətli bir məsələ unudulur: biz-in içindəki mən-lər fərdi müstəvidə, ilahi aləmlə ünsiyyəti nisbətində reallaşdırılmamış, kəşf olunmamış qalırlar. Nəticədə mənəviyyatda bir böhran, yaxud sıxılmış yay effekti yaranır.

Əslində, muğamda da Mən-in yanında bir də “qeyri-mən” vardır. Sual yaranır: bu, Qərb musiqisində qarşıya qoyulan məqsədin daha dar çərçivədə həyata keçməsidir, yoxsa fərqli bir anlayışdan söhbət gedir?

Yuxarıdakı sxemə yenidən qayıdıb bir məqamı xatırladaq: hər sikl özünüdərkən yeni qatı və öz “Məni”inə yeni baxışdır. Bir Azərbaycan filosofu deyir: “Muğam insanı özündən ayırdıqda belə özünə qaytarır”.³ İlk baxışda emosional bir metafora kimi səslənən bu ifadələr məhz muğamda

¹ *Адорно Теодор В.* Философия новой музыки. Пер. с нем. М., Логос, 2001, с. 63.

² *Хантингтон С.* Столкновение цивилизаций. М., АСТ, 2003, с. 51

³ *Əfəndiyev A.* Müdriklik səlahiyyəti. Bakı, Gənclik, 1976, s. 153.

təzahür edən idrak prosesinin kulminasiya anıdır. Muğam sözünün konseptual məzmununu açan Sevil Fərhadova onun “Mən”in “qeyri-Mən”ə transformasiyasının dramaturgiyasından çıxarıldığını¹ bildirir və “görünən konfigurasiyanı iki kəsişən şüa” kimi təsvir edir. Yuxarıda təqdim etdiyimiz sxemlər əsasında həmin kəsişmə anlarını artıq geniş müzakirə etmişik və bunun “Ənə`l-Həqq”in, yəni hər kəsin öz həqiqəti olmasını vurğulamışdıq. Burada isə sadəcə həmin anın məhz “Mən”in kəşf anı olduğunu xatırlatmaq qalır. Həllac deyir: “Ey mən olan O və O olan mən, mənim mənliliyimlə (ənəniyyə) Sənin mənliliyin (hüviyyə) arasında fərq ancaq yaradılmışlıq və əzəlilikdədir”.² Hər insanın öz idrak səviyyəsi olduğuna görə, onun çatdığı zirvə də ona məxsus olur, onun özünə “bənzhayir”.³

Belə məlum olur ki, muğamda, eyni zamanda təsəvvüfdə də müraciət edən, kəşfini gözləyən “mən” heç də özünü digərlərindən üstün tutan biri deyil, yəni ədəbiyyatlarda geniş yayılan Eqo və ya Super-Ego deyil. Bu, öz mahiyyətini, ilahi aləmlə əlaqəsini – öz həqiqətini dərk etmək istəyən və bununla da öz kimliyini təsdiqləmək istəyəndir.

Bir şeyi də əlavə edək ki, özünü dərk etmiş fərdlərdən ibarət bir cəmiyyətlə, özünü tanımayan fərdlərdən ibarət cəmiyyət bir-birindən kəskin fərqlənir. Düzdür, haqlı olaraq Qərb cəmiyyətinin Şərq cəmiyyətinə nisbətdə fərqli, daha sivil olduğunu söyləyirlər, dəlillər gətirirlər. Lakin burada yenə də meyarın nə olması önəmlidir: Qərbin təklif və tələb etdiyi “biz”i, yoxsa Şərqi dəvət və tərənnüm etdiyi “Mən”i?

¹ Фәрхадова С. Процессуальность творческого познания..., s.258.

² Əxbər əl-Həllac, s. 21.

³ Əxbər əl-Həllac, s. 59, Divan əl-Həllac, s. 127.

MUĞAM – DƏYƏRLƏRİN QORUYUCUSU

Musiqi də poeziya və rəssamlıq kimidir. İnsanın müxtəlif hallarını əks etdirir, qəlbin vəziyyətlərinin cizgilərini çəkir, nəfsin meyillərinin fantaziyalarını izah edir, xatirdə dolaşan şeyləri müəyyən şəkillərə salır, bədənin ən gözəl istəklərini vəsf edir.

Cübran Xəlil Cübran

E lmin, hikmətin, yüksək həqiqətlərin nə milliyyəti var, nə dini, nə dili. Onlar bəşəriyyətdir. Elə şeylər də var ki, millət ancaq onun sayəsində bir millət kimi mövcuddur. Onlar ümumbəşəri ola bilməz. Bunlar millətin sabitliyini, orijinallığını təmin edən dəyərlərdir. *Milli dəyərlər özününküdür, onlar bölüşülmür, xərclənmir, onlar etibarlı kapital kimidir.* Hazırda bəşəriyyət iki dərin böhran yaşamaqdadır: iqtisadiyyatda və düşüncələrdə. Təbii ki, bu böhrandan bir sıra zəif xalqların, hətta dövlətlərin sağ çıxmaq şansı yoxdur. Ərəb mühacir şairi Xəlil Cübranın fikrinə görə, “xaos həmişə xeyir gətirir, çünki sərxoş yuxu ayılma ilə, hissiyatsızlıq fəaliyyətlə əvəz olunanda millətin gizli imkanları aşkarlanır... Hər dəfə təbii təməlini qoruyub saxlamış milləti xaos bürüyəndə, bu onun fərdlərində yaradıcılıq gücünün, cəmiyyətində isə hazırlığın əlamətinə çevrilir”.¹ Cübranın sözlərində iki fikir üzərində xüsusi dayanaq. Əvvəla, məhz xaosda bir ayılma, başqa sözlə desək, yeni bir nizam formalaşdırmaq imkanı var. İkincisi, bu imkan məhz öz kökünü, təbii təməllərini qoruyub saxlaya bilmiş millətə verilə bilər, çünki Əbu Turxanın da bildirdiyi kimi, millilik özündə ümumbəşəriyyəti ehtiva edir və bu ümumbəşəriyyəti çatmaq üçün millilikdən keçmək lazımdır.

¹ *Cübran*. Ərəb dilinin gələcəyi // *Cübran*. Sükutun poeziyası, Bakı, “Şərq-Qərb”, 2009, s. 192.

Milli-mənəvi dəyərlər millətlə bərabər doğulmur. Tarix boyu millətin mən-liyini təsdiq edən, ən dərin xaosda belə onun özəlliyini qoruyan, digər millətlər arasında ona yer ayıran keyfiyyətlər zaman-zaman üst-üstə gəlir və dəyərlər sistemini yaradır. Bunlardan bəziləri alt qata keçməklə daha dayanıqlı və sabit, tarixə davamlı olur. Bəziləri isə müəyyən təsir və təzyiqlər altında qırılır, aşılır, dəyişir, yeni keyfiyyət və anlam qazanır. Milli-mənəvi dəyərləri daha çox və sabit olan millətlərin potensial gücü çox olur və onun digər millətlər arasında tutduğu yer böyük və dayanıqlı olur. Bir zamanlar sadəcə adı olan bir millət məhz özünəməxsus dəyərlərlə güc qazana bilir. Və əksinə, məhz dəyərlərini itirməklə hər hansı bir millət son nəticədə adının da yox olması təhlükəsi ilə üzləşə bilər.

Muğam birmənalı olaraq mənsub olduğu xalqın milli-mənəvi dəyəridir. Daha dəqiq desək, sabit və əsrlərin sınağından çıxıb bilməmiş dəyərlərin kompleksidir. Muğamın öz strukturunu öyrənən araşdırmaçılar onu məhz kompleks sistem adlandırır. Biz də bu fikri dəstəkləməklə yanaşı, həm də muğamın başqa xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq onu dəyərlər kompleksi adlandırırıq. Onu da əlavə edək ki, muğam məhz milli təfəkkürün təməli olduğuna görə özündə dəyərləri ehtiva edə bilər. Daha geniş şərh verək.

Muğam – milli ruhun ritmi kimi

Yaradılış özündə möhtəşəm bir musiqi ehtiva edir. İstər planetlərin hərəkəti olsun, istərsə də kiçik qarışıqların düzülüşü, arıların uçuşu. Hətta səssiz zənn etdiyimiz dağların zirvələrində də əzəmətli bir musiqini duymaq mümkündür. Yetər ki, o səsləri, harmoniyaları duyan ruhumuzun qulaqları açıq olsun. Türk musiqisinin ustadlarından biri Rəhmi Oruc Güvənin bildirdiyinə görə, insan orqanizmində hər hüceyrənin öz səsi var və yalnız bu səslər harmonik şəkildə səslənəndə insanın həm bədəni, həm də düşüncəsi rahat və sağlam olur. Musiqi terapiyası da məhz harmoniyadan çıxan və bununla da öz sahibini rahat edən hüceyrəni sakitləşdirməkdir. Ustadın da sözlərinə istinad edərək əminliklə demək olar ki, musiqi məhz ruh üçün yaradılıb.

AXI, dilin deyə bilmədiyini musiqi deyir və ruh onu anlayır. Musiqinin səsinə qulaqlar eşitsə də, onun dediklərini yenə də ancaq ruh duyur.

İnsanın ruhu bədənlə qovuşandan sonra duyduğu ilk musiqi anasının ürək döyüntüləri olur. Hər zaman ana laylasını ilk musiqimiz zənn eləsək də, əslində laylalar məhz ilk duyduğumuz ritmin davamıdır, ana bətnindən bu kobud dünyaya düşən insanı da sakitləşdirən bu doğma ritmdir. Bütün anaların ürəyi eyni döyündüyünə görə, laylalar da milliyyətindən asılı olmayaraq eyni ritmdə və niyyətdə olur: işıqlı ilahi aləmdən maddi dünyanın qaranlığına düşən körpəni – bu kiçik insanı təcridən yeniliyə alışdırmaq.

Doğulandan sonra insan mənsub olduğu millətin ritminə uyğunlaşmağa, formalaşmağa başlayır. Hər xalqın öz ritmi var¹ və təbii ki, insan şüuri və qeyri-şüuri halda eşitdiyi ritmi mənimsəyir. Hər nə qədər müəyyən zaman-məkan şərtləri yad ritmləri doğmalaşdırmağa çalışsa da, ruh yenə öz kökünə qayıtmağa meyillidir və nə qədər ondan uzaq düşürsə, bir o qədər susqunlaşır, solğunlaşır. Yeri gəlmişkən, maraqlı bir müqayisəni xatırladaq. Yaponlar öz cavanlarının bəzən Qərb dəyərlərinə meylinə, qərbləşmək həvəsinə rahat reaksiya verirlər. Çünki haqlı olaraq düşünlər ki, şintonun prinsipləri o dərəcədə möhkəm və sabitdir və o dərəcədə yaponların qanına hopub ki, onlar gec-tez mütləq öz köklərinə qayıdacaqlar. Yəni başlanğıc, təməl düzgün qoyulduğuna görə, nəticədən əmindirlər. Bu mənada muğamı da Azərbaycanın milli ruhunu qoruyan, onu hər zaman özünə qaytaran müqəddəs bir qüvvə adlandırmaq olar.

Bununla yanaşı, muğam, bir tərəfdən, millətin kökündə duran bir ritm olmaqla yanaşı, həm də tarix boyu onunla bərabər inkişaf edən – gah yüksələn, gah yavaşlayan bir ritmdir. Dediklərimizi daha geniş izah edək.

Bir var ilahidən gələn ritm, bir də var ayrı-ayrı cəmiyyətlərin ritmi və ya ritmsizliyi. İkinci, yəni cəmiyyətin ritmi birincini unuttura bilir, eşidilməz edir, amma yox edə bilmir. Çünki, əslində, dünya öz varlığını məhz həmin ritmlə davam etdirir, insanlıq o ritmi qoruyub nəsilədən nəsilə

¹ *Zoltan Juhasz*. A Systematic Comparison of Different European Folk Music Traditions Using Self-Organizing Maps // *Journal of New Music Research*, 2006, Vol. 35, No. 2, pp. 95-112.

çatdıranlara səbəb ölmür. Təsəvvüfə məxsus səma` mərasimində öz oxu ətrafında hərlənən və get-gedə universal ahəngə qoşulan dərvişin bir əli ilə Haqdan alıb o biri əli ilə xəlqə ötürdüyü ilahi hikmətlər arasında həm də o ritm var: ruhu sakitləşdirən, özünə qaytaran, İlahi aləmlə harmoniyasını xatırladan, get-gedə artan, yüksələn tempolə inkişaf edən ritm. Dünya ilə həmahəng hərlənən dərviş öz oxu sayəsində sabit qaldığı kimi, ilahi ritm də hər insanın ruhunu istənilən xaosdan, səs-küy arasından xilas edən, ayaqda tutan ən güclü qüvvədir. Muğam da bir tərəfdən sabit və dəyişməz bir özəyə sahib olmaqla yanaşı, digər tərəfdən şəraitə uyğun dəyişə, öz dinləyicisi ilə onun dövrünün dilində danışa bilir. Səma` ilə müqayisədə dediyimiz kimi, o da batinən ilahi aləmə açıq olub oradan qidalanmaqla yanaşı, zahiri tərəfi – qəzəlləri, yeni çalarları ilə cəmiyyətlə bağlıdır.

İnsan bir matrisadır. Bu matrisanın açılması üçün bəzən bir ömür də bəs etmir. Amma bəzən də hətta insanın özünün də xəbəri olmadığı bir keyfiyyəti müəyyən bir situasiyada anıdan açıla bilir. Musiqi də bu matrisanı kitab kimi vərəq-vərəq açan amillərdəndir. Axı Nitsşe təsadüfən hesab etmirdi ki, alman ruhu Vaqnerin musiqisi sayəsində yenidən doğulacaq. Və yenə də həmin Nitsşe yüksək heyranlıqla bildirdi ki, Bizenin “Karmen”i ona özünü filosof kimi hiss etməyə yardım edir. Burada əhəmiyyətli bir əlavə edək: *insanın matrisasının milli ruha uyğun tərəfini açan, canlandırın məhz milli ritmdir*. Başqa sözlə desək, alman, yaxud Hind xalqı üçün doğma olan ən möhtəşəm bir musiqi Azərbaycan xalqı üçün bir əhəmiyyət kəsb etməyə bilir və əksinə. Yəni insanın potensialını ancaq ona doğma olan ritm açar bilər. Yeri gəlmişkən, burada çox əhəmiyyətli bir qeyd edək. Artıq bir neçə dəfə təsdiqlənib ki, muğam əcnəbilərə, hətta onu ilk dəfə dinləyən bir xarici vətəndaşa da mistik bir təsir göstərə, onun öz ruhunun hansısa bir qatını açar bilər. İlk baxışda, bu bizim hər millətin öz ruhu var tezisimizə zidd görünsə də, əslində, burada təəccüblü bir şey yoxdur. Xatırladaq ki, muğam universal səslərin sırasına daxil edilib. Başqa sözlə desək, muğam bir millətə mənsub olsa da, universal səsdir və hər millətin ruhu ilə ümumi dili, ahəngi var. Digər tərəfdən, bu əsas verir deyək ki, muğam məhz matrisaya təsir edər bildiyinə görə, dinləyicilər onun sirli bir təsirinin, qüdrətinin olduğundan əmindirlər.

Hər bir melodiya həm də müəyyən bir emosiyanın, bir halın ifadəsi olur. Bir növ, bir mahnı – bir hal, bir emosiya. Müvafiq olaraq, o melodiya öz dinləyicisində həmin emosiyanı yaradır. Muğamda vəziyyət fərqlidir. Belə ki, ayrı-ayrı muğamları müəyyən bir halın təzahürü hesab etmək olar. Məsələn, Segah məhəbbətin tərənnümü hesab edilir, Cahargah – həyəcanın. Lakin burada əhəmiyyətli bir məqam mütləq vurğulanmalıdır. Segah sadəcə məhəbbəti izhar eləmir. *Mayeyi-Segah*, *Şikəsteyi-fars*, *Əraq* kimi hissələrinin hər biri məhəbbətin ayrı-ayrı mərhələsini, bir məqamını açır – dinləyicinin gözləri qarşısında bütöv bir məhəbbət dastanı canlanır. Asif Əfəndiyev bunlardan hər birini belə təsvir edir: “Mayeyi Segah... hicran qəminin bütün səsləri, sədaları – rəvan qəmdən başlamış – hərərətli feryada qədər!”; “Şikəsteyi-fars... Ülvi Həyat – Kədər Zirvəsinə ucalan, İdeala can atan həyatdır, Kədər Zirvəsi Ülvidir, çünki oradan Kamillik üfüqləri görünür”; “Əraq (İrak) – Hisslər sonsuzlaşır, möhtəşəmləşir, Əzəmətli Ruhani Qüvvə çıxır aşkara”.¹ Bir dəstgah bütöv bir kamilləşmə prosesidir, halların, düşüncələrin bir-birini əvəz etməsi, son nəticədə isə insanı bir mərtəbə daha kamillik zirvəsinə ucaltmasıdır. Maraqlıdır ki, Segah üzərində bəstələnən müxtəlif bəstələr sanki bu prosesin məhz ayı-ayrı məqamlarını tərənnüm edirlər: *Kəklik*, *Ay bəri bax*, *Uzundərə*, *Vaqzalı*, *Mirzəyi*. Cahargah muğamında isə tam fərqli – həyəcan dolu, coşğulu, hünər və cəsarət aşılaman bir əsərdir. Məsələn, görkəmli Azərbaycan şairi Bəxtiyar Vahabzadə özünün “Muğam” poemasında şeirin dili ilə belə deyir:

*Qəlbi vulkan tək coşan üsyandır, üsyan Çarigah,
Açmış hər zənguləsindən fikrə meydan Çarigah...
Simlərin mizrab ilə toqquşmasından od çıxar,
Yoğrulubdur bəlkə də çaxmaq daşından Çarigah.²*

Bu vuruşda, mübarizədə dərd də var, ağrı da, müqəddəs bir döyüş üçün əzm də, Vətən həsrəti ilə dolu sevgi də. Və bu sadəcə bir döyüş

¹ *Asif Ata*. Muğam fəlsəfəsi // <http://www.asifata.com/mugamfelsefesi2.htm>

² *Vahabzadə B.* Muğam // Seçilmiş əsərləri iki cildə. II cild, Bakı, “Öndər Nəşriyyat”, 2004, s. 189-190

səhnəsi deyil, tarixi kökləri olan, ta ulu babalarımızın öz çiyində daşdığı qeyrət mücadiləsidir. Əhəmiyyətli bir məqamdır ki, bütün dəstgah boyu bu səhnələr bir-birini məhz ritm vasitəsilə əvəz edir. Şairin dediyi “çaxmaq daşının qılgıncı” da ritmin reallığıdır. Muğam boyu ritmlərin dəyişməsi də təsadüf deyil, müəyyən qanunauyğunluğa tabedir. İstər-istəməz “Kitabi Dədə Qorqud”un boylarında oğuz bəylərinin “Çal qılıcın, ağam Qazan, yetdim!”¹ – deyib namərdlə döyüşməsi yada düşür. Yaxud Qaraca Çobanın Şöklü Məliyin döyüşçülərinə verdiyi cavaba baxaq:

*Altmış tutam göndərini nə ögərsin, murdar kafir,
Qızılıq dəgənəgimcə gəlməz mana!
Qılıcını nə ögərsən, mərə kafir,
Əgri başlu çovkanımca gəlməz mana!*²

Nəhayət, ritmlər haqqında düşüncələrimizə yekun vuraraq qeyd edək ki, muğam özündə laylalardan tutmuş ən müasir musiqinin də ritmini, ahəngini ehtiva edir. Xatırladaq ki, istər laylalar, istərsə də müasir bəstələr əsasən muğam üstündə yazılır. Yəni muğam insanın doğuluşundan başlamış, cəmiyyətdə tutduğu mövqeyə, öz amalları uğrunda apardığı mübarizələrə qədər – hər birinin ritmi sanki sıxılmış şəkildə muğamda ehtiva olunur. Məhz bu baxımdan, muğamı sadəcə bir musiqi əsəri kimi təqdim etmək onun təhrifinə gətirər. Eyni zamanda, muğamı sadəcə bir millətin ruhunun ritmi deyil, həm də universal ahəngə qovuşduran ritm adlandırmaq daha düzgün olar.

Muğam – musiqi ilə yazılmış epos

¹ Kitabi-Dədə Qorqud. Əslə və sadələşdirilmiş mətnlər. Bakı, Öndər Nəşriyyat, 2004, s. 50.

² Yenə orada, s. 39.

Qədim eposlar malik olduqları zəngin məlumatlarla, kəşf olunmasını gözləyən simvollarla bir çox elm sahəsi üçün zəngin mənbədir. Cəmiyyət nə qədər müasirləşsə də, münasibətlərdə texnologiya ön plana keçsə də, üstünlük qazansa da, böyük araşdırmalar sosial şəbəkələrdəki kiçik statuslarla, səthi aforizmlərlə əvəzlənsə də, qədim eposlar öz sanbalını və əhəmiyyətini saxlamaqda davam edir. Əgər simvolik dillə təsvir etsək, onda eposları tikintisi hələ də heyranlıq yaradan qədim abidələrə bənzətmək olar. Necə ki, Stonehenge, qədim Misir məbədləri, ehramları və s. öz sirrini qorumaqla yanaşı, insanları uca məqsədlərə, dərin mənalara çağırır, eləcə də qədim eposlar yalnız bir xalqın deyil, bütöv bəşəriyyətin tarixini, inkişaf mərhələlərini özündə ehtiva etdirir və insanı öz kökünə, əsl mahiyyətinə qaytarır.

Bəzən mütəxəssislər qədim tikililər arasında mistik bir əlaqənin mövcudluğunu axtarmaqla bütün yer kürəsində və kainatdakı harmoniyanın varlığını təsdiqləməyə çalışırlar. Maraqlıdır ki, bir çox hallarda buna nail olurlar. Məsələn, Meksika, Tibet, Misir ehramları, Stounheng və Bermud adaları arasında əlaqələr barədə müxtəlif fikirlər söylənilir, tezislər irəli sürülür. Eləcə də qədim eposlar sanki bəşəriyyətin tarixinin pazllar, mozaika şəklində ifadəsidir. Bu bütöv mənzərəni görmək üçün onların mahiyyətindəki ümumi qanunauyğunluğu kəşf etmək və hissələri müvafiq şəkildə düzmək lazımdır.

Tədqiqatçıların fikrinə görə, hər xalqın eposu olmur. Qəhrəmanların şərinə nəğmələr qoşulsa da, nağıllar, dastanlar söylənsə də, bu, hər zaman epos səviyyəsinə qədər qalxmayıb. Məsələn, Boura belə hesab edir ki, qədim çinlilərin və qədim yəhudilərin eposu olmayıb.¹ Əvəzində, elə xalqlar var ki, eposları ümumbəşəri irs hesab olunur.

Bir də var bu epos musiqinin dili ilə oxuna, tərənnüm edilə. Muğam kimi. Doğrudan da, ehtiva etdiyi tarixi dəyərləri, çatdırmaq istədiyi həqiqətləri nəzərə alsaq, muğamın məhz epos olduğuna heç bir şübhə qalmaz – *bir xalqın tarixi salnaməsini musiqi dili ilə çatdıran epos*. Xalq

¹ *Бойра С.М. Героическая поэзия*. Пер. с англ. Н.П.Гринцева, И.В.Ершовой. М., Новое лит. обозрение, 2002, с.22.

şairi Bəxtiyar Vahabzadə öz poemasında Segaha müraciətdə bunu çox gözəl çatdırır:

*Ey Zəbul segahım, Orta segahım,
Mənim öz amanım, mənim öz ahım.
Sən mənə kimsədən pay verilmədin,
Sən özgə çeşmədən gətirilmədin.*

....

*Başqa rəngə salıb bu zaman səni.
Yenidən yaratdı Sadıxcan səni.
Mənim öz dərdimsən, öz məlalımsan.
Anamın südü tək sən halalımsan.¹*

Burada əhəmiyyətli bir məqamı xüsusilə vurğulayaq – muğam xalqın tarixini erkən dövrdən başlamış bu günə qədər ehtiva edir. O, düşüncənin bünövrəsində olmaqla yanaşı, onunla birgə inkişaf edib, ağır dövrlər yaşayıb, sevinib, yeni “libaslar geyinib” və s. Dediklərimiz çox aydın şəkildə muğamların adlarında öz əksini tapıb. Bu barədə daha geniş müzakirə edək.

Yuxarıda da qeyd edildiyi kimi, muğam bir millətin, bir xalqın ruhunun ritmi, təzahürüdür. İstənilən dövrdə istənilən yeniliyə baxmayaraq vahid xətt, yəni milli ruh həmişə qorunub. Bununla həm muğamın öz ömrü uzanıb, həm də milli təfəkkürü, milli kimliyi qoruyub saxlaya bilib. Belə olan halda suallar yaranır: muğam adlarında “kürd”, “fars” terminləri nəyi ifadə edir? Yəni əslində bu terminləri olduğu kimi qəbul etsək, onda nəzəriyyəimizi özümüz təkzib etmiş olarıq mı? Bununla belə, muğamın tək bir ruhun, bir düşüncənin təzahürü olması aydın və danılmaz bir reallıqdır. Əks halda, bütöv bir konsepsiya kimi əsrlər boyu qorunub saxlanmazdı. Deməli cavab terminlərin özündədir.

Tarixçi Ələkbər Ələkbərovun yazdığına görə, muğamlardakı “kürd” termini heç də xalqın adı ilə bağlı deyil, “qurd” sözünün zamanla dəyişmiş formasıdır. “Kürdi”, əslində “qurdi” isə “Qurd nəğməsi” deməkdir.²

¹ Vahabzadə B. Seçilmiş əsərləri iki cildə. II cild, s.197.

² Алекперов А. О происхождении названия "муғам" // <http://turkology.tk/library/495>

Məlum olduğu kimi, “qurd” türk tarixində, kimliyində və düşüncəsində totem səviyyəsində qəbul edilən bir fenomendir. Bu baxımdan, onun muğamda əhəmiyyətli yer tutması heç də təəccüblü deyil. Yəni muğamların və şöbələrin adlarında bir hərfin dəyişməsi ilə az qala bir düşüncə sistemi təsdiqlənir: “Bayatı Qurd”, “Qurd ovşarı”, “Qurdi-Şahnaz” – qurdun özünüifadəsinin tərənnümüdür.

Eyni təzadlı düşüncələr bir çox muğamın, daha dəqiq desək, Rastın, Mahur-Hindinin, Bayatı-Qacarın, Şurun, Zəbul-Segahın və başqalarının tərkibinə daxil olan *Şikəsteyi-fars* haqqında da demək mümkündür. Mütəxəssislərin fikrinə görə, onun əsasını “Segah” təşkil edir. Musiqişünas İradə xanım Köçərlinin tədqiqatına görə, “Şikəstə əlavə məqamı yeganə məqamdır ki, Ü.Hacıbəyli onu tərtib edərkən, muğamlardan qaynaqlanan digər məqamlardan fərqli olaraq, bu qrup el havalalarının melo-intonasiyalarına əsaslanmışdır”.¹ Musiqişünas xanımın gəldiyi ən maraqlı və əhəmiyyətli an isə budur ki, “fars muğamlarında “Şikəsteyi-fars” adlı şöbə yoxdur və bu şöbəni farslar “Əvşarı” – yəni türk mənşəli adla adlandırırlar”.² Düzdür, tədqiqatçı “Şikəstənin” adının dəyişdirilməsi versiyasını da irəli sürür. Məsələyə bir də etimoloji prizmadan baxaq. Ələkbərovun yazdığına görə, “Şikəsteyi-fars” adında “fars” sözü əslində “şir” mənasında olan “pars – bars” sözünün dəyişmiş formasıdır. Bars isə yenə də qədim türk düşüncəsində əhəmiyyətli yer tutan fenomenlərdən biri olmuş, sonralar Avestadakı Hörmüzün rəmzinə çevrilmişdir. Tədqiqatçı “şikəsteyi-fars” şöbəsini belə izah edir: “... hazırki məqamda söhbət şir/barsdan gedir – Hörmüzün – Işıq başlanğıcının tərənnümü, yəni “şikəsteyi-fars” – şirin nəğməsidir”.³ Maraqlı, hətta mübahisəli mülahizələr olsa da, məhz muğamın sabit mahiyyətinə uyğundur. Burada daha bir əhəmiyyətli tezisimiz öz əksini tapmış olur: *muğam ərəb-fars mədəniyyətinin bir hissəsi, islamla gələn bir musiqi janrı deyil, məhz milli təfəkkürün ifadəsidir*. Bu baxımdan, muğamlarda həm islamaqədərki mədəniyyətin, inancların, düşüncələrin əks olunması məntiqlidir, həm də

¹ *Köçərli İ.* “Şikəstə” – milli musiqi təfəkkürünün ənənəvi təzahür modellərindən biri kimi // *Muğamşünaslıq...* s. 201

² Yəni orada, s. 202.

³ *Алекперов А.* О происхождении названия "муғам".

İslam mədəniyyətinin təsiri ilə yaranmış, əlavə edilmiş müəyyən detallar, adlar, əlavələr.

Muğam sadəcə inancları deyil, vətən düşüncəsini də ehtiva edir. Yəni muğam adlarında məhz bu millətin yaşadığı, vətən dediyi, yaxud müəyyən əlaqədə olduğu yerlərin adı əks olunub: Azərbaycan, Qarabağ, Şiraz, İsfahan, İraq, Hicaz, Şirvan və s. Məsələn, əgər “Şikəsteyi-fars”ın tarixi islamdan öncəyə gedirsə, “Qarabağ şikəstəsi”ni, “Kəsmə şikəstə”ni, yaxud “Şirvan şikəstəsi”ni daha sonrakı dövrə aid eləmək olar. “Mavəranəhr”, İraq/Bağdad, Hicaz – Məkkə, Mədinəyə yaxın olan və əhəmiyyətli bir mərkəz hesab edilən məkanlar da eyni şəkildə izah edilə bilər. Və burada artıq İslamın və ümumi islam mədəniyyətinin mərkəzləri öz əksini tapmağa başlayıb. Adlardan da görüldüyü kimi, coğrafiya çox genişdir və bu, məhz İslam mədəniyyətinin yayıldığı sərhədlərdir. Əsas olan isə odur ki, deyilən şikəstələrin məkanı dəyişsə də, ruh dəyişməyib.

Muğamlarda həm də millətin taleyində xüsusi rolu olmuş və ya millətin sevgisini qazanmış şəxsiyyətlər əks olunub. Bu adlar sırasında istər hökmdarların: “Bayatı Qacar”, “Şah Xətai”, “Heydəri”, istərsə də poeziyada güclü təsirə malik din xadimlərinin, imamların, sufi şeyxlərinin: “Hüseyni”, “Mənsuriyyə”, “Əbu Əta”, “Səmayi Şəms” və s. adlarını tapmaq olar. Yəni muğamların ayrı-ayrı şöbələri fərqli dövrlərdə yaransalar da, ümumi təməl üzərində yazılmış, əsas qaydalara tabe olmuşdurlar. Yəni hər yeni şöbə istənilən muğama əlavə edilə bilməzdi, burada bir qanunauyğunluq olmalı idi. Məhz bundan çıxış edərək, yeni şöbələrin yaranmasının daha bir səbəbinin ola biləcəyini ehtimal etmək olar. Məsələn, “Mənsuriyyə” zərbi muğamı. Dahi Üzeyir Hacıbəyov yazırdı ki, “Mənsuriyyə yeni melodiya bəstələnməsini yox, mayeyi-çargahın bir oktava yuxarı köçürülməsini tələb edir”.¹ Bununla yanaşı, sual yaranır bir şöbənin sadəcə bir oktava yuxarıda oxunmasıdır mı “Mənsuriyyə”nin özünəməxsusluğu? Cavab məhz adındadır. Malik olduğu dramatiklik, eyni zamanda, mübarizlik, sarsılmaz ruh müğənnidən ən zil səsi tələb etməsi, şöbə olmaqla yanaşı, həm də ayrıca zərbi muğam olması, belə bir güman yaradır ki, o, tanınmış sufi mütəfəkkir Həllac Mənsurun adı

¹ Mənsuriyyə // <https://azerdict.com/az/izahli-luget/m%C9%99nsuriyy%C9%99>

ilə əlaqəlidir. Sufi tarixində məhz mübarizliyi, öz cığırını açması, öz kəlamlarında, düşüncələrində “ən yüksək zilə çıxan” mütəfəkkirin adını daşıyan bir muğam başqa şəkildə oxuna bilməz. Xüsusilə vurğulayaq ki, “Mənsuriyyə” məhz mübariz ruhlu “Cahargah”ın bir şöbəsidir: “Müxalif”dən sonra ən zil məqam. Maraqlıdır ki, məlumatların birində yazılıb ki, Mənsuriyyənin “əvvəllər rast dəstgahında da çalındığı məlumdur. Lakin bu halda mənsuriyyənin yalnız vəznə (ritmik şəkli) saxlanılır, melodiyası isə rast dəstgahı kökünə "tərcümə" edilmiş olur”.¹ Məlum olduğu kimi, “Rast” düzlüyün, mərdliyin ifadəsidir və burada “Mənsuriyyə”nin yer alması normal görünə bilər. Lakin nəzərə almaq lazımdır ki, Mənsur Həllac tarixdə məhz sarsılmazlığına, öz düşüncələrində dönməzliyinə görə ölümə gedən bir şəxsiyyət kimi qalmışdır. Deməli, bu şöbə də öz yerini “Çahargah”da tapmalı idi.

Muğam canlı və dinamik bir fenomendir, yeniliyə açıqdır. Məhz bu keyfiyyətinə görə, şöbələrin yeri dəyişdirilə bilər, bir muğamın şöbəsindən başqa muğamın şöbəsinə keçid edilir. Bəzən keçidlərdən yeni muğam da yaranmışdır, məsələn, “Kürd-Şahnaz” kimi. Tanınmış tədqiqatçı alim Rafael Hüseynovun yazdığına görə, “Kürdi-Şahnaz” yaranma tarixi (1875) bəlli olan yeganə muğamdır və Cabbar Qaryağdıoğluna istinadən nəql edir ki, Molla Vəli adlı gözəl səslə bir tələbə məclisdə “... camaatın xətrəsi üçün başladı “Kürdi” oxumağa. Onun “Kürdi” oxumağı camaatın artıq xoşuna gəldi və oxuyanların da ruhunu aldı. Molla Vəli “Kürdi”sini qurtaran kimi Hacı Hüsri də o təriq ilə “Şahnaz”ı da “Kürdi” ilə qarışdırıb oxudu. Hacı Hüsri’nin səsində yaradıcılıq olduğu üçün o, “Kürdi”ni “Şahnaz” ilə elə ifa etdi ki, heç isti-soyuqluq görünmədi...”² Deməli, xanəndə öz ifası, seçdiyi qəzəllər vasitəsilə, ən vacibi isə muğama yaradıcı yanaşmaqla ona özünəməxsus rəng qata bilib bununla da öz düşüncə tərzini təqdim eləmiş olur. Maraqlıdır ki, muğam tarixində belə uğurlu yanaşmalar nəticəsində yaranan muğamlar az deyil. Məsələn, Mirzə Hüseyn adlı Azərbaycan xanəndəsi (XVIII əsr) Orta Segahı bir kvarta yuxarıda oxumaqla “Mirzə

¹ Yenə orada.

² *Hüseynov R.* Muğam təcrübəsində modellər yaradan improvizələr və “Kürdi-Şahnaz” muğamının yaranma tarixi. // *Muğamşünaslıq*. S.369

Hüseyn Segah”ını yaratmışdır.¹ Söylənənlərdən belə məlum olur ki, muğam bir düşüncə prosesidir, yaradıcılıq atmosferidir. Kim isə sadəcə o prosesin özünə qoşulur gedir, yəni özündən əvvəlki ustadların yolunu təkrarlayır, nə isə dərk edir, özü üçün nə isə kəşf edir. Bir başqası isə o prosesdə özünü görə bilir, öz səsinə səslər sırasına, öz ideyasını ideyalar sırasına qata bilir, o prosesin yaradıcı ruhundan istifadə edərək, yeni bir çalara işıq sala bilir. Bu barədə tanınmış musiqişünas X.X.Touma yazır: “Makam hər dəfə yenidən yaranır.”² Karpıçev bunu belə izah edir: “Məhz ifa prosesi, daha dəqiq desək, onun nəticəsi, şifahi-peşəkar musiqinin “əsəri” ilə müəyyənləşir və bu yazılı əsərdən fərqli olaraq “bəstəkardan” aralanmır, yadlaşmır. Bu nəticə hər yeni interpretasiyada fərqli olduğuna görə, hər dəfə “əsər” də yenidir.³ Muğamın nümunəsində bu yeni yanaşmaların yeni “əsər” yaratma prosesini açıq-aydın görmək mümkündür.

Burada digər bir əhəmiyyətli məqam isə, əlavə olunan hər yeniliyin məhz öz dövrünün əks-sədası, ifadəsi olmasıdır. Beləcə, muğam özündə bu millətin tarixini, mənəvi yaddaşını toplayır, sanki içinə hopdurur. *Ağacın gövdəsindəki halqaların sayı ilə onun yaşını təyin etmək mümkün olduğu kimi, muğamda da millətin tarixinin hər mərhələsini sezmək mümkündür.*

Eposların tədqiqi zamanı belə bir maraqlı nəticəyə gəlmişdik ki, eposlar müəyyən musiqi vasitəsilə təqdim edilir. Musiqi burada sadəcə dinləməni asanlaşdıran, avaz vasitəsilə çatdırılan məlumatın daha yaxşı mənimsənilməsi üçün bir vasitə olur. Muğamda bu iki qüvvə birləşib: musiqi (avaz) və çatdırılan fikir yükü. Ən vacibi isə bu adi deyil, ilahi bir avaz olmalıdır. Muğam ilahi aləmlə bağlı olub, xanəndəni, dinləyicini ilahi aləmə qədər yüksəldib oradan həqiqət anlatmaq istəyir və bu baxımdan muğam ilahi səslə oxunan bir xeyir-dua, Haqq yolunda bələdçi olmalıdır. Bu, yerlərdəki haqq əmələ göylərin, İlahi aləmin əks-sədası olmalıdır.

¹ Segah // <https://az.wikipedia.org/wiki/Segah>

² Тура (Тouма) X.X. Макам. Импровизационная форма//Музыка народов Азии и Африки. М., Советский композитор, 1980. Вып. 3.с. 420.

³ Карпычев М.Г. Семантика интерпретации в различных типах музыкальной культуры. Идеи и идеалы №2 (12) м.1, 2012 с. 182.

Heç bir epos müharibə prosesində yaranmır. Adətən döyüşlər zamanı əvvəlki zəfərlər haqqında nəğmələr oxunur və onlara istinadən qəhrəmana tərifnamələr deyilir. Döyüşlərdən sonra isə onun haqqında yeni nəğmələr, daстанlar qoşulur. Eposlar məhz dinc zamanların və diqqətin hərbdən, döyüşlərdən sülhə, sakit həyata yönəlməyin məhsuludur. Təsadüfi deyil ki, eposlarda hər nə qədər əfsanə qarışığı olsa da, onlar bir tərəfdən gerçək tarixi salnamə olmaq iddiasındadırlar, digər tərəfdən, bir ədəbiyyat nümunəsidir. Muğamın nümunəsində isə, o, həm də bir musiqi nümunəsidir. Yəni burada musiqi həm poeziya nümunəsini çatdıran, onu tamamlayan, həm də düşüncə prosesinin özünü tənzimləyən bir qüvvədir.

Muğam ifa alətlərinin fəlsəfi mahiyyəti

Eposlar əksər hallarda xüsusi bir avazla oxunmaqla yanaşı, həm də bu avazı dəstəkləyən, ilhamlandıran spesifik musiqi alətləri ilə müşayiət edilir. Məsələn, qədim Avropa eposları arfa, qədim rus nəğmələri qusli, “Kitabi Dədə Qorqud” isə qopuzun müşayiəti ilə oxunur. Belə musiqi alətlərinin sayını artırmaq olar. Bəziləri zaman-zaman dəyişikliyə uğrayıb, bəziləri isə, məsələn, yapon sitra kotosu kimi, bu gün də istifadə olunur və Yapon musiqi ənənəsinin simvolu hesab edilir. Düzdür, bu musiqi alətləri arasında varislik əlaqəsi axtarmaq ayrıca bir maraqlı tədqiqatın mövzusu ola bilər, lakin biz sualı nisbətən fərqli qoyuruq: niyə məhz bu alətlər? Hər şeydən əvvəl, Rəhmi Oruc Güvənin də qeyd etdiyi kimi, bu alətlərin səs tonallığı insanda aqressiya yaratmır, əksinə, ruhunu sakitləşdirir, bütün orqanizmində səslərin harmoniyasını bərpa edir. Digər tərəfdən, bu musiqi alətlərinin hər birinin tarixini dərindən öyrənəndə belə məlum olur ki, onlar öz xalqları tərəfindən müqəddəs musiqi aləti hesab ediləblər. Bununla sanki dinləyiciyə əyani olaraq göstərilir ki, nəql olunanlar sadəcə bir rəvayət, əfsanə deyil, Haqdan alınan bir həqiqətdir, içində dərin bir hikmət var. Məsələn, qədim və orta əsrlərdə yaradılmış sənət əsərlərində adətən tanrıları və ya qəhrəmanları mədh edən mələklər əllərində arfa təsvir olunurlar. Səsin təmizliyinin, paklığının, yerlə göy arasındakı harmoniyanın, ülviliyin rəmzi olan arfa

mələklər aləti hesab edilir. Təsadüfi deyil ki, Bibliyada da bir neçə dəfə arfa xatırlanır. Həmin ayələrə istinad edən Yelena Uayt yazır: “Səcdə edənlər Allahı arfa və kimvallahla təsbih edirdilər; musiqi bizim ibadətimizdə öz yerini tutmalıdır (Yev. 500, 501 (1898)).¹ Lakin arfa həm də qəhrəmanların mədhi üçündür, çünki bu qəhrəmanlıqlar məhz Tanrının köməyi ilə və Onun adı naminə edilir. Uayt yazır: “İsa sağ əli ilə qalibin başına şöhrət çələngi qoyur... Hər birinə həm də qalibin palma budağı və parıldayan arfa verilir. Sonra musiqini idarə edən mələklər işarə edən kimi hər əl ustalıqla tellərə dəyir və ecazkar musiqi səslənir”.² Digər maraqlı bir fakt isə arfanın məhz döyüş yayından düzəldilməsidir. Başqa sözlə desək, arfa hadisələrdəki müqəddəsliyi və ucalığı tərənnüm edən bir alətdir. Bu, döyüş də ola bilər, sevgi də. Yetər ki, Allah tərəfindən xeyir-dua verilmiş olsun. Belə olan halda, arfanı müəyyən mənada Allahın xeyir-duasının səslənməsi də adlandırmaq olar.

Eyni missiyanı “Dədə Qorqud”da qopuz yerinə yetirir. Qopuzun etimoloji mənalarından birinə görə *qop* qədim türkcədə “*ucalıq*”, “*yüksəklik*”, *uz* isə “*avaz*”, “*sehrli musiqi ahəngi*” deməkdir. Dədə Qorqud igidlik göstərən oğula qopuzla nəğmə deyə-deyə ad qoyur, soy soylayır, Allahın xeyir-duasını səsləndirir. Qopuzun müqəddəsliyi, toxunulmazlığı bütün el tərəfindən qəbul edilir. “Uzun Qoca oğlu Səgrək boyu”nda bir igidin digərinə qılınc qaldırmamasını belə izah edir: “Mərə kafir, dədəm Qorqudun qopuzu hörmətinə çalmadım. Əgər əlində qopuz olmasaydı, ağam başıyçün, səni iki para edərdim”.³ Qopuzun yüksək missiyasındandır ki, hər adam ona əlini vura bilməz, ona yaxın dura bilməz. Qopuz müqəddəs and yeridir. Əfsanələrdən məlum olduğuna görə, qopuz məhz vergi verilən – Allahın seçdiyi bəndələrə verilir.⁴

Muğamda bu missiyanı yerinə yetirən isə **tardır** (muğam üçlüyündə aparıcı hesab edilən alət). Tədqiqatçıların gəldiyi nəticəyə görə adını

¹ *Yaüm E. События последних дней*
//[http://www.otkrovenie.de/white/knigi/26_Sobitiya_poclednih_dney/ index.htm](http://www.otkrovenie.de/white/knigi/26_Sobitiya_poclednih_dney/index.htm)

² Yenə orada.

³ *Kitabi-Dədə Qorqud*, s. 151.

⁴ *Karakurt Deniz. Türk söylence sözlüğü. Açıklamalı Ansiklopedik Mitoloji Sözlüğü*, 2011, e-kitap, s. 54, 135, 191.

qədim türk dilindən götürmüşdür. Düzdür, tar müasir formasını XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəli qazanmışdır və bu, bilavasitə “Qafqazın ilk tarzəni” adını almış Azərbaycan bəstəkarı və sənətkarı Sadıqcanın (əsl adı Mirzə Sadıq Əsəd oğlu Sadıqcan) adı ilə əlaqələndirilir. Lakin bu, heç də tarın tarixinin elə bu dövrə aid olması demək deyil. Bəzi tədqiqatlara görə, “tarın ibtidai forması misirlilərin “Nabla” adlı musiqi aləti olub. İlk dəfə X əsrdə Carco şəhərinin Fərab kəndində Türkünstan türklərindən Tərxanın oğlu Məhəmməd Əbunəsr Fərabi misirlilərin nablasını təkmilləşdirərək tarın ilkin formasını düzəldir”.¹ XX əsrdə isə Mikayıl Müşfiq onu belə təsvir edir:

*Gözəllik sirrində vaqıflər
Həp səni dinləmiş,
Oxumuş, inləmiş.
İndi də bizimçin oxu, tar!
Səni kim unutar!..²*

Bu, əsrlərdən keçib gələn bir tar sevgisidir.

Hər nə qədər ənənəvi türk musiqisində ud daha geniş yayılsa da, missiyasına görə qədim qopuzun varisi olaraq məhz tarı qəbul etmək olar. Bunun da müxtəlif səbəblərini göstərmək olar. Belə ki, bizim ehtimalımıza görə, bir qəzəlin, yaxud bir halın qıraətini müşayiət edən uddan fərqli olaraq, *tar bir prosesin müşayiətçisidir*. Bundan başqa, əsasən həzin notlar, insanın hüznü bir halını tərənnüm edən uddan fərqli olaraq, tarda zil not da, bəm də var. Yəni tar vasitəsilə sadəcə hüznəlmək yox, həm də mübarizə aparmaq, üsyan etmək, haray çəkmək, dərk etdiklərini mənimsəmək üçün çalışmaq var. Ud qəzəlsiz sadəcə melodiya yaradır, tar isə heç bir qəzəl olmadan bütöv bir kompozisiyanı çatdırmaq qüdrətinə malikdir. Məhz bu dediklərimizdən çıxış edərək, tarı epos söyləyən Dədə Qorqudun qopuzunun varisi hesab edirik.

¹ Musiqi alətlərinin gözü – Tar. <http://gsr.fm/musiqi-aletlerinin-gozu-tar/>

² *Mikayıl Müşfiq*. Tar // Seçilmiş əsərləri. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2004, s. 122.

Muğamların ifasında xüsusi əhəmiyyətə və rola malik ikinci musiqi aləti isə kamançadır. Əslində, malik olduğu potensiala və imkanlara baxılırsa, bir çox mütəxəssisin onun ikinci yerdə durmasını ciddi etirazla qarşılamasını haqlı hesab edə bilərik. Onu da xatırladaq ki, tədqiqatçıların fikrinə görə, “Azərbaycan xalq musiqilərinin ifaçılığında müxtəlif dinamik çalarları əks etdirən çoxsaylı termin və epitetlər məhz kamança əsasında hazırlanmışdır”.¹ Təsadüf deyil ki, “ən nəğməkar musiqi aləti”, bir çox imkanlarına görə tardan daha güclü olan, muğamda “tarın həmsöhbəti” adlandırılan, insan səsinə ən yaxın səsə malik kamança orta əsr klassik şairlərin əsərlərində də geniş tərənnüm olunmuşdur. Təsadüfi deyil ki, kamança ilə bağlı ayrıca musiqi əsərləri bəstələnmiş, böyük ustalıqla ifa olunmuş və uğurlar qazanılmışdır. Məsələn, kamança ustası Həbil Əliyevin ifaları sanki kamançaya yeni nəfəs verir, onu “öz dilində” danışdırır. Yaxud başqa bir tanınmış kamança ifaçısı Ədalət Vəzirovun ifa etdiyi Hacı Xanməmmədovun “Kamança və simfonik orkestr üçün konsert”i kamançanın bütün qüdrətini, seyrini, təsir gücünü, melodiya ilə düşüncələrin səslənməsinin fəvqəladə imkanlarını göstərir. Qısa şəkildə desək, kamançanın kökü hər nə qədər Uzaq Asiyaya gedib çıxsada, o milli təfəkkürlə kifayət qədər doğmalaşmış, hətta onun rəmzlərindən birinə çevrilmişdir. Kamança zəngin və maraqlı bir tarixə malikdir və bu bərdə dəyərli tədqiqatlar mövcuddur. Biz isə əsas diqqəti onun məhz idrak prosesi olan muğamdakı roluna ayırmaq istəyirik.

Hər şeydən əvvəl, qeyd edək ki, mütəxəssislərin bildirdiyinə görə, muğamdakı tar-kamança-xanəndə üçlüyü əslində XX əsrin əvvəllərinə aiddir. O da bildirilir ki, əslində kamança özü də böyük ustalıqla ifa edən, hətta tardan daha dərinlərə gedən bildiyi halda, bu üçlükdə məhz tarın müşayiətçisi, sanki ikinci dərəcəli bir rola malik olması onun həqiqi mahiyyətini təhrif edir. Onu da əlavə edək ki, bəzi tədqiqatçılar böyük bir qüdrət sahibi olan kamança üçün muğamda ayrılan “kiçik rol” təhqir hesab edirlər və belə təhriflərin əsasən XX əsrin əvvəllərindən başladığını bildirirlər. Lakin nəzərə alsaq ki, muğam bütöv bir sistemdir və orada

¹ *Абдуллаева С.* Самый певучий среди инструментов // Искусство, № 2 (50), 2011, с. 57

təsadüflər, yersiz yeniliklər özünü təsdiq edə bilməz, onda belə qənaətə gəlmək olar ki, muğamın ifasında kamançanın öz əvəzolunmaz missiyası vardır. Başqa sözlə desək, kamança kimi zəngin bir alət muğam kimi bir sistemdə sadəcə bir müşayiətçi funksiyasını yerinə yetirə bilməz. Onun məhz tarın malik olmadığı spesifik bir xüsusiyyəti olmalıdır ki, muğama – idrak prosesinə əlavə bir rəng gətirsin.

Kamançanın çox nadir xüsusiyyətlərindən biri onun ikili səsə malik olmasıdır. Onun tədqiqatçılarından biri yazır: “Kamança çalının ifaçılıq ustalığı xüsusilə instrumental muğamların (xüsusilə Şüştər, Şur, Bayatı Şiraz) solo ifası zamanı aydın görünür. Məhz burada kamançaya məxsus bütün ştrix və barmaqlardan, həmçinin gizli ikisəsəlilikdən və burdonlaşdıran açıq tellərdən istifadə olunur”.¹ Əsasən qədim musiqi alətlərinə xas olan bu burdonlaşdırma kəsilmədən davam edən səslə eyni vaxtda bu fonda çalınan melodiyanı birləşdirən bir musiqi termindir. Monodiya və polifoniya arasında olan bu ikili səsə həm Şərq, həm də Qərb musiqisində rast gəlmək mümkündür. Maraqlıdır ki, tədqiqatlardan birində burdon ikili səs polifoniyasının (çoxsəsəliliyin) rüşeym forması adlandırılır, çünki burada “səslərin şüurlu şəkildə iki partiyaya bölünməsi var: biri (əsasən yüksək) əsas melodiyanı aparır, ikinci isə elə həmin mətni çatdırır, elə həmin ritmdə elə həmin təkrarlanan səsdə...”² Musiqiçilərin çox yaxşı bildiyi bu xüsusiyyəti təkrarlamaqla biz diqqəti bir detala yönəltmək istəyirik.

Xatırladaq ki, daha çox Şərqə məxsus pentatonikada bunu bir səs edir – sürəkli davam edən bir ton xüsusi bir aura, mühit yaradır ki, düşüncə də məhz onun hüdudlarında pərvazlana bilir. Bir ton tədricən başqa bir tonla əvəzlənir, düşüncə başqa bir dalğaya keçir və beləcə tədricən yüksəlir. Yəni səsin bu şəkildə dəyişməsi düşüncəni yormadan, sanki öz-özünü dinləyərək, özünü tanıyaraq irəli getməsinə təmin edir. Muğamda da əsas aparıcı qüvvə səsdır, musiqidir və bu sadə bir musiqi deyil. Bu, düşündürən, anladan, aydınladan, nurlandıran bir harmoniyadır. Muğamda kamança sadəcə bir fon yaratmır, o, məhz pentatonik səsin yaradıcısı, sürəkliliyin, düşüncənin sıçrayışlarla deyil, dalğa-dalğa yüksəlməsinin

¹ Yenə orada, s.57.

² Ранние формы многоголосия <http://mydocx.ru/6-62132.html>

təminatçısıdır. Burdon haqqında ensiklopedik izahda Dantenin “İlahi komediya”sından nümunə gətirirlər¹:

*Onlar Şərqi yellərə qoşulan nəğməsinə
Yarpaqlar arasında dinləyirdi sevincək,
Nəqərat tuturdular, yayıb nəşidəsini”.*²

Dantenin dahiliyi məhz onun heç bir kəlməni təsadüfi istifadə etməməsində və hər sözə ayrıca bir fəlsəfi yük verməsində idi. Qeyri-adi musiqi – quşların nəğməsi sürəkli davam edən və fon yaradan yarpaqların xışıltısı Şərqdən əsən yellərə qoşulub gələn bir nəğmədir. Hər nə qədər burdon ikili səslər Qərb üçün, xüsusilə kilsə üçün də xarakterik olsa da, söhbət məhz Şərqdən gələn ezoterik musiqidən gedir. Həmin bu qeyri-adi musiqini muğamda yaradan məhz kamançadır. Obrazlı təsvir etsək, muğamda əgər tar ilahi yolçuluğa çıxan səyyahın özüdürsə, kamança bu mənada tarın müşayiətçisidir, bütün proses boyu ilahi, mistik aurasını yaradan qüvvədir, ayırı-ayrı səslərin mahiyyətini açan tilsimdir.

Başqa xalqların musiqi alətlərindən hind klassik musiqi aləti olan sitara qısa bir nəzər salsaq, maraqlı bir paralel görürük. XIII əsrdə Əmir Xosrovun zamanında İslamla bərabər Hindistana gəlmiş bu musiqi aləti özündə sanki iki aləti birləşdirir: çalma üsuluna və melodiyanı aparmaq xüsusiyyətinə görə tarı, fon səs və sürəklilik yaratma xüsusiyyətinə görə kamançanı xatırladır. Qəribədir ki, bu sintez alətin zahiri görkəmində də var: sanki bir tərəfi tar, digər tərəfi kamançadır. Qeyd edək ki, biz burada adətən sitarın yanında olan və bir tonun səslənişini saxlayan tanburanı deyil, elə sitarın özünün ikisəsli xüsusiyyətini vurğulayırıq.

¹ Бурдон (музыка) // https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%BD_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0

² *Dante Aliğyeri*. İlahi komediya. Cəhənnəm XXVIII nəğmə, 16-18. Tərcümə Ə. Kürçaylı, Bakı, Öndər nəşriyyat, 2004, s. 313



Qətiyyətlə deyə bilərik ki, kamançanın öz imkanları, qüdrəti ayrılıqda nə qədər böyük olursa olsun, muğamın tərkibində o, ümumi sistemin əhəmiyyətli bir üzvi hissəsidir. Kamança ilk baxışda, ikinci dərəcəli, hətta əhəmiyyətsiz görünə bilər, əslində çox vacib bir missiyanın daşıyıcısıdır: o, düşüncənin harmonik və davamlı inkişafının təminatçısıdır, eyni zamanda, ən əhəmiyyətli səsləri vurğulamaqla və diqqəti şüuraltı ona fokuslamaqla bir növ düşüncəni bəlli bir xətt üzrə yüksəlməsini qoruyur.

Beləliklə, muğamı dəyərlərin qoruyucusu kimi təhlil və təqdimimizdən aldığımız nəticəyə görə, muğam məhz millətin kimliyini əks etdirən dəyərləri qoruyur. Və burada söhbət zahiri, fiziki qorumadan deyil, düşüncədən, zehinlərdən gedir. Məsələn burasındadır ki, düşüncə qatında qorunmayan dəyərlər hər nə qədər üzə qorunsa da, içdən çürüyə, çökə bilər ki, bu da son nəticədə millətin özünün məhvini gətirə bilər. Əslində hər millətin bir qoruyucu “qüvvəsi” vardır. Əhəmiyyətli haldır ki, millətin çətin durumlarında – aldığı xarici təsirlərdən aşınma təhlükəsi ilə üz-üzə olanda, daxildə düşüncə və mənəviyyat böhranı yaşayanda məhz belə qoruyucu qüvvəyə müraciət edirlər, bir növ onu sipər edirlər. Muğam da məhz belə bir funksiya daşıyıcısıdır. Məsələn, XIX əsrin sonlarında alman müdrikləri alman kimliyini qorumaq, alman əzəmətini qaytarmaq üçün qədim eposlara təkrar müraciət etməyi təklif edirdilər, fəlsəfi düşüncələr bunun əsasında yazılır, musiqi əsərləri bu süjet xətti üzərində bəstələnirdi. XXI əsrin əvvəllərində də Azərbaycan xalqı gənc bir respublika kimi xaricdən güclü təsirlərə məruz qalırdı. Təbii ki, bu təsirlərdən hər biri onun bir orijinallığına xələl gətirir, milli identikliyi

pozurdu və proses get-gedə sürət yığırdı. Məhz belə bir vaxtda Heydər Əliyev Fondunun Prezidenti Mehriban Əliyevanın dəstəyi və qayğısı ilə muğam yenidən aktuallaşdırıldı. Əhəmiyyətli bir haldır ki, bu, sadəcə passiv bir özünümüdafiə olmadı, əksinə öz kimliyini dünyaya bəyan etmək, dünya ictimaiyyətinə sonsuz bir hikmətdən bəhs etmək oldu. Muğama həsr olunan festivallar, müsabiqələr keçirildi, nüfuzlu beynəlxalq təşkilatlarda nəinki muğamın özü, onu ifa edən musiqi alətləri də qorunan dəyərli irs sırasına daxil edildi. Qısa desək, muğam və muğam üzərində bərqərar olan düşüncə dünyaya tanındı. Və çox təbii bir proses başlandı: bütün dünyada belə bir orijinallığa, dərinliyə, eyni zamanda, ülviyyətə, qeyri-adi qüdrətə sahib olan muğama maraq günü-gündən artmağa başladı. Bu xarici qüvvələr artıq Azərbaycana təhlükə yaratmadı, əksinə onun özünə güvənini artırdı, özünütəsdiqini sabitləşdirdi. Axı, *Universal Səsin üzvi hissəsi olmaq, bir xalqın varlıq və təfəkkür sisteminin təməlində durmaq hər musiqiyə xas olan bir keyfiyyət deyil.*

MUĞAMIN MULTİKULTURAL MAHIYYƏTİ

*Ustad olmağa o kəs layıqdır ki,
keçmişə müraciət edərək yenini kəşf edə bilir.*
Konfutsi

Azərbaycan coğrafi vəziyyətinə, ən vacibi isə tarixi İpək Yolu üzərində olduğuna görə həmişə dünyada baş verən ictimai-siyasi, mədəni hadisələrin arenası, daha vacibi isə aktiv üzvü olmuşdur. Təsədüfi deyil ki, Azərbaycanın istər alimləri, istər mütəfəkkirləri, istərsə də şairləri İslam mədəniyyətinə, elminə əvəzsiz töhfələr vermişlər, onu zənginləşdirmişlər. İslam mədəniyyətinin hazırkı sivilizasiyadakı rolunu nəzərə alsaq, böyük bir cəsarətlə bu rolun əhəmiyyətli bir hissəsinin Azərbaycanın payına düşdüyünü iddia edə bilərik. Maraqlıdır ki, bu prizmadan baxanda muğamın universal səsin bir mərhələsi, bir hissəsi olması nəinki təəccüblü görünür, əksinə, çox məntiqli bir qanunauyğunluq kimi qəbul edilir.

Şərq və Qərbin qovuşuğunda yerləşməsi, dünyanın ən böyük ticarət yolunun üzərində durması Azərbaycan mədəniyyətinə ikili təsir göstərmişdir. Bir tərəfdən, hər iki bölgənin zaman-zaman əks qütblərə çəkilən düşüncələri istər-istəməz burada vəhdət halında birləşirdi. Bununla belə, Azərbaycan daha çox Şərq dəyərlərinin daşıyıcısıdır və zənnimizcə, onda ayrıca Şərq xüsusiyyətlərini axtarmağa gərək yoxdur. Məhz Şərq ruhuna görədir ki, Qərbin ən kiçik təsiri burada geniş əks-səda yaradır, ciddi neqativ təzyiqli isə həyəcan təbili çaldırır. Məsələn, Azərbaycanın görkəmli mütəfəkkiri Əhməd Ağaoğlu yazırdı ki, “Qərb həyatı bütünlüklə bizim həyatımızın bütününə qələbə çalmışdır. Bundan dolayı qurtulmaq,

yaşamaq, varlığımızı davam etdirmək istəyiriksə, həyatımızın bütünüylə yalnız əlbisələrimiz və bəzi müəssisələrimizlə deyil, beynimiz, qəlbimiz, görüş tərziyimiz, zehniyyətimiz ilə də ona uymalıyıq. Bundan kənar da qurtuluş yoxdur”.¹ Əslində, söhbət Şərqi maddi nemətlərinin Avropaya daşınmasından daha çox, Qərb təfəkkürünün qüdrətinin qəbul etdirilməsindən gedirdi. Bu, dövrün tələbi idi. Bunun nəticəsi idi ki, IX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində maarifçilik, dövlət quruculuq, ictimai-siyasi məsələlərdə nümunə Qərb idi.

Digər tərəfdən, bir belə təsirin, hətta zəruri dəyişikliklərin qarşısında millət öz identikliyini də qorumağı idi. Əli bəy Hüseynzadə təsadüfən demirdi ki, “Qalib olmaq o cəməətdir ki, həyata açıq göz ilə nəzər edər, zamanənin ruhunu, icabatını (tələbini) anlar, dərk edər”.² Yəni bu qərbləşmə kor-korana, öz varlığından uzaqlaşmaqla olmamalı idi. Əli bəy Hüseynzadənin düşüncələrindən və sözlərindən çıxış edərək vacib bir anı önə çəkək: qərbləşən “libasımız”, yəni zahirimiz olmalıdır, ruhumuz isə özümüzə qalmalıdır. Ruhumuzu özümüzə saxlamaq üçün isə öz dəyələrimiz üzərində bərqərar olan təfəkkürümüz inkişaf etdirilməlidir. Muğam bu təfəkkürü özündə ehtiva etdiyinə görə yalnız millətin mədəniyyətində deyil, həm də onun düşüncə tarixində əhəmiyyətli yerə və rola malikdir.

Azərbaycan xalqı dünyada nadir rast gəlinən bir düşüncəyə malikdir: iki zidd xüsusiyyəti yüksək səviyyədə bir vəhdət halında birləşdirmək qabiliyyəti. Bir tərəfdən, o, “İtə ataram, yada satmaram”,³ – düşüncəsi ilə öz milli dəyərini göz bəbəyi kimi qoruyursa, digər tərəfdən, yadlara səmimi bir qonaqpərvərlik, xoş bir nəvaziş göstərə bilir. Bir tərəfdən, musiqisinin ən kiçik notunun dəyişməsinə qısqançlıq göstərsə, digər tərəfdən, ən şirin tikəsini bölüşə bilir. Təfəkküründəki belə bir əvəzsiz, fitri xoşgörüyə görədir ki, Azərbaycanda multikulturalizm siyasətinin prioritet

¹ Ağaoğlu Əhməd. Üç mədəniyyət. Bakı, Mütərcim, 2006, s. 32.

² Hüseynzadə Əli bəy. Milliyyət və insanıyyət // Seçilmiş əsərləri. Bakı, Çaşıoğlu, 2007, s. 140.

³ Paşayev M.C. “Bir gəncin manifesti” romanından.

olaraq qəbul etməsi məntiqli görünür. Əsrlərdir bir çox xalq üçün vətən ola bilmiş Azərbaycan üçün bu, heç də yeni bir siyasət olmadı. Sadəcə hər zamankı yaşayış tərzini müasir Qərbi termini ilə adlandırıldı. Ölkənin Prezidenti İlham Əliyev Beynəlxalq Humanitar Forumun açılışında xüsusilə vurğulayır ki, “Multikulturalizm başqa xalqın nümayəndəsinə hörmət, başqa dinə hörmətdir. Öz dininə hörmət başqa dinə hörmətdən başlayır. Multikulturalizm ayırı-seçkiliyə yol vermir, əksinə bütün xalqları birləşdirir. Eyni zamanda, hər bir ölkənin öz qaydaları, öz ənənələri vardır. Hər bir insan – həm ölkənin vətəndaşı, həm ölkəyə gələn qonaq, əlbəttə ki, o qaydalara, o ənənələrə hörmətlə yanaşmalıdır”.¹ Bəli, *Azərbaycan təfəkkürü və mədəniyyəti özünü əsrlərdə təsdiq etməklə dünya mədəniyyətində öz yerini sabitləşdirməklə yanaşı, həm də başqa mədəniyyətlərə qucaq açacaq qədər güclü və qüdrətlidir.*

Muğam Azərbaycan təfəkkürünün və mənəviyyatının təməlinə duran əsas konsepsiyadır. Və bu konsepsiyada onun bütün xüsusiyyətləri öz əksini tapmışdır və tapmaqda davam edir. Başqa sözlə desək, muğam bir güzgü kimi bu millətin yaşadığı bütün dəyişiklikləri, durğunluq və tərəqqilərini əks etdirir. Muğam Azərbaycanın yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi həmin nadir və ali keyfiyyətini də ehtiva edir: xoşgörlü və tolerant olmasını. Əhəmiyyətli haldır ki, hər nə qədər Azərbaycan uzun əsrlər boyu qanlı müharibələrin meydanı olsa da, xəyanət dolu müqavilələr nəticəsində imperiyalar arasında alınıb-satılsa da, parçalansa da, yadlara qarşı bu keyfiyyətini nəinki itirməmiş, aqressivləşməmiş, əksinə daha qonaqpərvər, daha mülayim, daha xoşgörlü olmuşdur. Dediklərimizin təsdiqini muğamda aydın izləmək mümkündür.

¹ Beynəlxalq Humanitar Forumun açılışında İlham Əliyevin nitqi // <http://www.president.az/articles/3310>

Muğamın mənəvi gücü

Təhlilimiz boyu hər addımda rast gəldiyimiz və dönə-dönə təkrar etdiyimiz bir fakt budur ki, muğam millətin təfəkkürünün kökündə duran konsepsiyadır və onun gücünün, qüdrətinin ilk və tükənməz mənbəyidir. Məlum olduğu kimi, müxtəlif dövrlərin və şərtlərin diktəsi ilə fərqli-fərqli musiqi janrları yaranmış, hətta zirvələr fəth etmiş, populyarlaşmış və tənəzzülə uğramışdır. Əslində, həmin musiqiləri öz dövrünün ruhunun səsi adlandırsaq, daha düzgün olar. Buna nümunə olaraq, istər rok musiqisini, istərsə də blyuzu və ya cazı göstərə bilərik. Heç kim inkar edə bilməz ki, zamanında bu janrların hər biri öz şöhrətinin kulminasiya nöqtəsinə yüksəlmiş, görkəmli musiqiçilər yetişmiş, milyonlarla pərəstişkarları, fanatlar ordusu olmuşdur, bu gün də var. Lakin onlardan hər birinin mahiyyətinə və daşdıqları məna yükünə baxanda görmək mümkündür ki, onlar məhdud bir dövrün məhdud bir həqiqətinin əks-sədası olmuşlar. Məsələn, ingilis dilindən tərcümədə kədər, qüssə mənasını verən blyuz XIX əsrdə afro-amerikan cəmiyyətdə yaranıb və pambıq plantasiyalarının qaradərili işçilərinin vətən həsrətini ifadə edir. Yaxud yenə də Afrika və Avropa mədəniyyətlərinin sintezindən yaranan və əsas xüsusiyyəti improvizasiya, mürəkkəb ritm olan caz musiqisinin kökü məhz Afrika qullarının Amerika qitəsinə gətirilməsi ilə əlaqəlidir. Başqa sözlə desək, bu musiqilər müəyyən halın, düşüncənin, kədərini ifadəsi olub və onların sonrakı inkişafı da artıq musiqiçilərin ustalığından, fantaziyasından asılı olub. Muğamda isə vəziyyət tamamilə fərqlidir.

Muğamın yaranışını hər hansı tarixi hadisə ilə əlaqələndirmək mümkün deyil. Belə cəhdlər mütləq millətin öz yaranış tarixinə aparıb çıxarır. Məsələn, xatırladaq ki, R. Hüseynov “Kürdi- Şahnaz”ı konkret tarixi bəlli olan yeganə muğam adlandırır. Həmin hadisədə bir xanəndənin ustalığı nəticəsində yeni bir muğam yaransa da, o, əslində, əvvəllər məlum olan Kürdi və Şahnazın uğurlu bir sintezidir. Muğam və millətin yaranması və formalaşması eyni bir prosesdir və hansının birinci olmasını

təyinləşdirmək çətinidir. Dəyişən musiqi alətlərinin formaları, oxunan qəzəllər olsa da, əsas özək xətt, mahiyyət, sistem qorunub saxlanılır. Hətta ayrı-ayrı tarixi şəxsiyyətlərlə bağlı olan şöbələri də bilavasitə həmin dövrə aid etmək düzgün olmazdı. Bu, əslində tarixin ayrı-ayrı səhifələrinin, ideyaların artıq var olan baza, təməl üzərində yeni təqdiminə bənzəyir. Yəni həmin hadisə və ya ideya aparıcı olmur, musiqi öz dominantlığını qoruyub saxlayır. Onu da xüsusilə vurğulayaq ki, musiqinin dominantlığı deyəndə biz məhz muğamın sabit quruluşunu, sistemini nəzərdə tuturuq. Yəni burada istənilən bir musiqi, hətta şöbələr arasında əlavə edilən təsniflər, rənglər də deyil, məhz həmin muğamın, məsələn, Segah, Şur, yaxud Bayatı-Kürd və s. adlandırılmasını əsaslandıran prinsiplər nəzərdə tutulur: başlanğıc, kulminasiya və sonluq. Və bu da mütləq əlavə edilməlidir ki, muğamın sistemi hər nə qədər geniş olsa da, öz daxili sabit qanunauyğunluğu var. Bu mənada hətta muğamı özü-özünü qoruyan bir sistem də adlandırmaq olar. Hər nə qədər yeniliklərə, improvizələrə açıq olsa da, bu sistem yersiz əlavə edilən hər hansı bir yad ritmi, tempi həmin an bəlli edir və muğam ustaları tərəfindən tənqid edilir və ortadan qaldırılır.

Muğamın daxili gücü onun köklərinin xalqın tarixi ilə eyni olmasındadır. Daha əvvəl də qeyd etdiyimiz kimi, muğamlarda istər qədim türk təfəkkürünün, istərsə də, sonradan həmin bölgələrə hakim olan İslam mədəniyyətinin inikasını görmək mümkündür. Muğam sanki millətin kökü ilə bugününü əlaqələndirən sağlam bağıdır. Muğamın təhrifi millətin kimliyinin təhrifi deməkdir və əksinə, milli kimliyin təhrifi olmalıdır ki, muğam da təhrif olunsun, qırılsın, başqa mədəniyyətlərin içində əriyib yox olsun. Yeri gəlmişkən, maraqlı bir faktı da qeyd edək ki, tarixin müəyyən mərhələlərində oxşar addımlar atılmış və hətta istədiklərinə nail olmuşlar. Məsələn, muğamların adlarının dəyişdirilməsi ilə muğamın tək bir millətin təfəkkürünün ifadəsi olmasına müəyyən qədər inandıra bilməmişlər. Düzdür, öz dövründə zamanın və şəraitin tələbi ilə belə dəyişikliklər əhəmiyyətsiz görünsə də, əsrlər sonra ciddi fikir yanlışlığına səbəb ola bilər. Məsələn, Şikəsteyi barsı – fars, yaxud Bayatı-Qurdu – Kürd və s. kimi təqdim

etməklə muğamı gah fars, gah kürd təfəkkürünün məhsulu kimi qələmə verməyə çalışmışlar. Lakin ad dəyişsə də, mahiyyət dəyişməmiş və həqiqət qorunub saxlanmışdır və muğamın öz mahiyyətinə istinad edən ciddi tədqiqat rahat şəkildə həqiqəti ortaya çıxara bilir. Yenə də muğamın öz daxili özünüqoruma sistemi sayəsində.

Muğamın mənəvi gücünün daha bir mənbəyi də onun bütöv, tamamlanmış sistem olmasındadır. Orta əsrlərdən bu günə kimi mütəfəkkirlərin və tədqiqatçıların gəldikləri və dönə-dönə təsdiqlədikləri bir rəyə görə muğam – dairədir. Xatırladaq ki, biz də təsəvvüflə müqayisəmizdə bu fikrin üzərində xüsusi dayanmışdıq, geniş təhlil vermişdik. Məsələn, Əbdülqadir Maraği *“Came əl-alhan” (Melodiyalar məcmusu)* əsərində yazır: “Ardıcılıqla oktava (zul-kull) hüdudunda düzülmüş səslərin (nəğmə) cəminə *dairə* deyilir, çünki ilk səs sonuncu ilə üst-üstə düşməklə dairə yaradır”.¹ Sevil Fərhadovanın da yazdığı kimi, “Muğam dairənin Harmoniyasından doğulub.”² Sonsuzluğun, kamilliyin, bütövlüyün, eyni zamanda, Universumun rəmzi olan dairə həndəsi fiqurlar arasında ən mükəmməli hesab edilir. Nikolay Kuzanlı yazırdı ki, “Əql həqiqətə çoxbucaqlı dairəyə yaxın olduğu qədər yaxındır, belə ki, dairənin içindəki çoxbucaqlının bucaqları nə qədər çox olsa, bir o qədər dairəyə yaxınlaşır, ancaq heç vaxt dairə ilə bərabərləşmir, hətta sonsuza qədər bölünsə də, amma sonunda dairəyə çevrilməz”.³ Filosofun sözlərindən məntiqi nəticə çıxararaq belə demək olar ki, nöqtənin – bir ideyanın böyüyərək bucaqlara bölünməsinin məqsədi məhz dairəyə – kamilə çatmaqdır. Yəni minimum nöqtədirsə, maksimum dairədir. Bu baxımdan, muğam da məhz dairə olduğuna görə onun bölünəcək, başqa şeyə çevriləcək daha bir mərhələsi yoxdur. Başqa sözlə desək, sabit daxili strukturu olan muğamı sarsıtmaq mümkün deyil. Burada digər maraqlı bir məqam isə dairənin bəlli bir hüdudu olmaqla yanaşı, onun sonsuz sayda

¹ Агаева С. О проблемах исследования истории мугамного искусства: рукописные источники, трактаты о музыке. // // Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər. Bakı, 2015, s. 69.

² Фархадова С. Процессуальность творческого познания..., с. 258.

³ Кузанский Н. Сочинения: В 2-х т. т. 1, Москва: Мысль, 1979, s. 53.

nöqtələrin məkanı olmasıdır. Yəni muğam özü müxtəlif başlanğıcların məkanı olmaqla yanaşı, bəlli və sabit hüdudları vardır.

Nəhayət, *muğamın daxili gücünün sonuncu mənbəyi onun bir tərəfdən milli köklərə bağlı olsa da, digər tərəfdən Universal səsə bağlı olmasıdır*. Bu tezisi sona saxlamaqda məqsədimiz onu vurğulamaqdır ki, muğam bəlli bir millətin təfəkkürü ilə bağlı olsa da, o, ümumiyyətlə, bir Şərq hadisəsi və Şərq düşüncə tərzinin təməlidir. Bu, Şərq təfəkkürünün ümumi, vahid bir təfəkkür üzərində bərqərar olmasının iddiası olmaqla yanaşı, həm də, muğamın Universal səsin və bu səsdə təzahür olunan təfəkkürün əhəmiyyətli bir hissəsi, bir qütbü olmasını iddia etməkdir. Dediklərimizdə iki vacib məqamın üzərində xüsusilə dayanmaq istərdik.

Birincisi, artıq məlum faktdır ki, hal-hazırda hər nə qədər biliklər, elmlər ixtisaslar üzrə bölünsə də, hətta Şərq Qərb arasında “paylansa” da, onlar vahid mənbədən qaynaqlanır. Qədim dövrlərdə bu ümumiliyi, vəhdəti daha gözəl dərk edirdilər və bölgədən, milli mənsubiyyətdən asılı olmayaraq, bu bilikləri bir-birinə ötürür, bir millətin əldə etdiyi nəticə üzərində digər xalq öz yeni mərhələsini qururdu. Qısa şəkildə desək, hər kəs bəşəriyyətin ümumi biliklər xəzinəsini bərabər zənginləşdirir, bərabər də xərcləyirdi. Maraqlıdır ki, bu ümumi xəzinədə biliklər ümumi olsa da, məsələn, bir Yunan filosofu bir Hind müdrikinin hikmətləri üzərində öz fəlsəfəsini qursa da, onun orijinallığı həmin köhnə üzərində öz yenisini qurmaqla yanaşı, həm də əsl kökü qoruyub saxlamasında olurdu. Konfutsinin sözləri ilə desək “Ustad olmağa o kəs layiqdir ki, keçmişə müraciət edərək yenini kəşf edə bilir”. Axı, Demokritin, Platonun, hermesizm fəlsəfələrinin köklərinin Şərqdən gəlməsi onların dəyərini, ən vacibi isə miqyasını daha da artırır, qədimləşdirir. Muğam da belədir. Bir millətin simasında əvvəlcə Şərqi, daha sonra isə bəşəriyyətin təfəkkür konsepsiyasında öz yerini tuta bilmişdir. Bu mənada, millidən ümum-bəşəriyə, universala çıxan, apanan bir yol olduğu, zahiri dəyişikliklərin fəvqünə qalxdığı üçün muğam güclüdür, qüdrətlidir. Bununla yanaşı, universallığı ona həm də yeniliklərə daha açıq olmaq imkan verir. Bir növ

muğam təməl konsepsiya olduğu üçün, onun üzərində qurulan düzgün yenilik özünü doğrulda bilir.

Muğam – Şərqi və Qərbi ehtiva edən xəzinə

Sərq müdrikliyinin istər dünya sivilizasiyalarının, istərsə də aparıcı fəlsəfi cərəyanların kökündə durması yeni fakt deyil. Bu məlum faktdan isə məntiqlə belə bir nəticə də çıxartmaq o qədər çətin deyil: bir düşüncə konsepsiyası olan muğamı gah Şərqdən Qərbə, gah da Qərbdən Şərqə keçən müdrikliyin əhəmiyyətli bir hissəsi olmaqla yanaşı, həm də səslə (melodiya ilə) ifadəsidir. Belə bir xüsusiyyətə malik olması onu hər iki bölgənin musiqisi ilə doğmalığı yaratmağa imkan verir. Lakin bu, sadəcə bir doğmalığı deyil, daha çox özündə həmin musiqilərin başlanğıcını ehtiva etməsidir. Başqa sözlə desək, muğamda sanki rüşeym halında müəyyən başlanğıc notlar var ki, onlardan yola çıxaraq həm Şərqi, həm də Qərb musiqisinə gedib çıxmaq mümkündür. Dediklərimizin bir nəzəriyyə deyil, artıq reallaşmış və təsdiqlənmiş təcrübə olduğunu göstərmək üçün daha geniş təhlilə keçək.

Yeri gəlmişkən, muğamların sayı ən azı yeddi olsa da, araşdırmamızın bu hissəsində diqqətimiz əsasən “Şur” muğamı üzərində cəmləşəcəkdir. Və bunun bir neçə səbəbi vardır.

Hər şeydən əvvəl, qeyd edək ki, muğamda edilən yeniliklər məhz Şurdan başlamışdır: ilk simfonik əsər, ilk xoreoqrafik novella, ilk caz-muğam, “Koroğlu operasında “Uvertüra”. Maraqlıdır ki, hətta Orta Asiyada da tanınmış bəstəkar Firuz Bahar 1980-ci ildə özünün simfonik muğamını Şur üstündə yazmışdır: “Simfonik orkestr Nəva məqamı”. Bununla müəllif “tacik dinləyicilərinə məqamın artıq tanış klassik nümunəsini Avropa alətlərinin ifasında çatdırmaq istəmişdi... və onu da əlavə etmişdi ki, ola bilsin, bu istiqamətdə bu, sonuncu təcrübə olacaq.

Çünki prinsipcə çox çətin bir işdir.”¹ Xatırladaq ki, bəzi mülahizələrə görə, Orta əsrlərdə 12 klassik muğamdan biri olan “Nəva” muğamı Şurun əsas özək xəttini təşkil edir. Buna əsas verən faktlardan biri də hər ikisinin səsdüzümünün eyni olmasıdır. Onu da əlavə edək ki, mütəxəssislərin fikrinə görə, Şur adı nisbətən yenidir və bu adda muğama nə ərəb, nə türk (Osmanlı – K.B.), nə də Orta Asiya şifahi – professional musiqisində təsadüf edilmir. Bu ada həmçinin Orta əsrlərin cədvəllərində də rast gəlinmir”². Muğamın özü isə kifayət qədər qədimdir. Məsələn, maraqlı mülahizələrdən biri də budur ki, Nəva “Davud peyğəmbərin yalnız insanları deyil, bütün canlıları heyran qoyan gözəl səsinə və 70 müxtəlif nəğmələrində təzahür edən ilahi qüdrət olmuşdur”.³ Bununla yanaşı, məlum bir faktdır ki, hazırda Şur muğamında ayrıca “Nəva” şöbəsi vardır ki, bunu Şur muğamının zamanla inkişaf edib böyüyərək Nəvanı da öz içinə alması kimi izah edə bilərik.

İkincisi, Şur digərləri arasında ən böyük dəstgah hesab edilir. Onun şöbələrinin sayı 12-dən artıqdır, tərkibində bir neçə müstəqil kiçik dəstgahlar (Şur-şahnaz, Əbu-əta, Dəşti, Bayatı-türk), o cümlədən, zərbli muğamlar (Səmayi-şəms, Ovşarı, Arasbarı və s.) formalaşmışdır. Şur əsasında 30-dan çox mahnı və rəqslər yazılmış, 10-dan çox aşıq musiqisi, 10-dan çox təsnif bəstələnmişdir. Bir sözlə ifadə etməli olsaq, Şur istənilən yeni ideya üçün dəstək ola biləcək qədər zəngin bir məxəzdir. Bu həm də o deməkdir ki, yalnız musiqi deyil, idrak prosesi müstəvisində də Şur əhəmiyyətli informasiyalar ehtiva edir.

Nəhayət, sonuncu səbəb milli ruhun Şurda daha çox ifadə olunmasıdır. Düzdür, bu mənada Segah birmənalı olaraq öndə durur. Bununla yanaşı, danılmaz faktdır ki, milli musiqinin əsas qollarından olan aşıq musiqisinin və xalq mahnılarının kifayət qədər böyük hissəsi Şur üzərində bəstələnmişdir. Məhz milli ruhun ifadəçisi olan cəngi, qəhrəmani, koroğlular, üçayaq yallı və s. döyüş sədalı oyun havalarının, instrumental

¹ Прообраз мира http://newmuz.narod.ru/st/Bahor_Bob01.html

² Şur // <https://az.wikipedia.org/wiki/%C5%99Eur>

³ Иранская музыка // <http://www.centralasia-travel.com/ru/countries/iran/music>

formaların kökündə Şur durur.¹ Burada bir əhəmiyyətli incəliyi mütləq vurğulamaq lazımdır ki, yallının, başqa qədim rəqs və ya musiqilərin Şur, yaxud başqa muğam üzərində bəstələnməsini qeyd etməklə biz həmin dövrlərdə artıq Şur dəstgahının bu gün olduğu kimi mövcudluğunu iddia etmək fikrindən uzağıq. Çünki əlimizdə tutarlı bir dəlil yoxdur. Bizim diqqət çəkdiyimiz məsələ, bu musiqilərin kökündə məhz eyni bir düşüncənin mövcudluğunu və onun sistemli təzahürünün məhz Şur (yaxud başqa muğam) olduğunu göstərməkdir. Hətta Şurun öz musiqi hissələri, zamanla dəyişən, əlavə edilən şöbələri də məhz həmin düşüncənin ifadələridir.

Muğam və opera

Muğamın Qərb musiqisi janrları ilə sintezlərindən danışmadan əvvəl əhəmiyyətli bir məsələni vurğulamaq lazımdır. Yalnız muğamın kamil bilicisi, hansı notlarda, keçidlərdə yeni bir yol üçün başlanğıc ola biləcəyini duyan kəslər onu tamamilə yad bir musiqi janrı ilə sintez edə bilər. Məsələn, məqalələrinin birində, Üzeyir Hacıbəyov yazır ki, “Şəxsən öz haqqımda bunu deyə bilərəm ki, mən xalq musiqisini əsaslı surətdə öyrənməyincə böyük əsərlər yazmağa tələsməmişəm. Öz işlərim məni bu qənaətə gətirmişdir ki, Azərbaycan xalq musiqisi bir sıra tarixi səbəblərə görə xüsusi bir sistemə malikdir və tamamilə formalaşmış müstəqil bir incəsənətdir.”² Dahi bəstəkarın yaradıcılığında muğamların tutduğu yeri nəzərə alaraq bu deyilən sözləri cəsarətlə muğamlara da aid edə bilərik. Başqa sözlə desək, *muğamın mahiyyətini dərk etmədən və mürəkkəb strukturunu bilmədən onu tamamilə yad bir təfəkkürün məhsulu ilə müqayisə edərək aralarındakı orta nöqtələrini, harmoniyanı tapmaq mümkün deyil.*

Ümumiyyətlə, muğamın başqa sintezlərindən də bəlli olacaqdır ki, edilən sintezlər muğamın öz mahiyyətinin zənginliyini ön plana çəkməklə

¹ Şur // <https://az.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eur>

² *Hacıbəyli Ü.* Musiqidə xəlqilik // Seçilmiş əsərləri 2 cildə. II cild. Bakı, Şərq-Qərb, 2005, s. 402.

yanaşı, həm də onun yeni janr üçün bir təməl rolunu oynaya bilməsi, fərqli düşüncə üçün də qida ola bilməsinə dəlalət edir. Xüsusilə qeyd edilməlidir ki, bu təməl yeni üslub üçün üfüq açmaqla yanaşı, həm də yeni janrlara bir növ yeni milli kimlik qazandırır. Təhlil edəcəyimiz yeni janrlardan hər biri yalnız Azərbaycan üçün xarakterikdir və ilk halında həmin janr hər nə qədər Qərbbə məxsus olsa da, yeni sənət əsəri bütün varlığı ilə milliləşir.

Musiqinin, sözün və səhnənin sintezindən yaranan opera tədqiqatlarına görə kökünü qədim Yunan faciələrindən götürür. Esxilin, Sofoklun, Evripidin avlos və kifara kimi qədim musiqi alətlərinin müşayiəti ilə səhnələşdirilən faciələri yalnız XVI əsrdə opera adlandırılmışdır. Tarixdə ilk opera adı isə italyan şairi Ottavio Rinuççininin librettosuna yenə də italyan bəstəkarı və müğənnisi Yakopo Perinin yazdığı “Dafna”ya (1598) verilmişdir. Get-gedə təkmilləşdirilən, mürəkkəbləşdirilən opera bu gün artıq ciddi musiqili-dramatik əsərlərdən bəlkə də birincisi hesab edilir.

Opera bir Qərb hadisəsi və musiqi janrı olsa da, XX əsrin əvvəllərində muğamla onun çox uğurlu bir sintezi yarandı. 1907-ci ildə yazılan, 1908-ci il yanvarın 25-də səhnələşdirilən ilk muğam-operanın müəllifi dahi Üzeyir Hacıbəyli oldu. Füzulinin məşhur poeması əsasında yazılan “Leyli və Məcnun” operası ümumiyyətlə Şərqdə tamamilə yeni janrın əsasını qoydu. Üzeyir Hacıbəyli sanki muğamın daxili dramatizmini səhnələşdirdi və bunun üçün məlum məhəbbət əfsanəsindən istifadə elədi. Təsadüfi deyil ki, “Leyli və Məcnun” məhəbbət tarixçəsi olmaqla yanaşı, həm də təsəvvüfdə geniş istifadə olunan bir rəmzdir. Axı, Məcnun üçün onun məhəbbəti bir mənəvi təcrübə, kamilləşmə yolu oldu ki, son nəticədə onu Aşiq, Arif məqamına ucalda bildi. Bu mənada ilk muğam-operanın bu rəmz üzərində qurulması bəlkə də təsadüf deyildir.

Xatırladaq ki, tacik bəstəkarı Firuz Bahar bu işin çox ağır olduğunu və bir daha bu təcrübəyə müraciət etməyəcəyini bildirmişdi. Azərbaycanda isə Üzeyir Hacıbəyovdan sonra muğam-operaların sayı artdı, başqa bəstəkarlar da bu janra müraciət etdilər və bu sırada yenə də Üzeyir bəy Hacıbəylinin “Əsli və Kərəm”ini (1912-ci il), Zülfüqar Hacıbəyovun “Aşiq Qərib”ini (1916-cı il), M.Maqomayevin “Şah İsmayıl”ını (1916), Şəfiqə

Axundovanın “Gəlin qayası”nı (1972), Vasif Adıgözəlovun “Natəvan”ını (2003-cü il) və s. göstərmək olar. Digər bir əhəmiyyətli məqam, daha doğrusu muğamın vacib rolu da öz çoxəsrlik musiqi ənənəsi, öz təfəkkür tərzini olan bir xalqa Qərb musiqi nümunəsini sevdirmək və qəbul etdirmək oldu. Üzeyir Hacıbəyli özünün növbəti muğam-operalarından biri haqqında belə yazır: “Mən “Koroğlu” operasını yazdıqda köhnə xalq yazısı çərçivələrindən bir qədər kənara çıxmışam, yəni əsərimi bir qədər sərbəst stildə yazmışam. Praktika göstərdi ki, opera bütünlükdə geniş tamaşaçı kütlələrinə çata bilmişdir və bunun səbəbi də operanı yazarkən onun musiqi tekstində və həmçinin yaradıcılıq fantaziyamda muğam sistemini əsas götürməyim olmuşdur.”¹ Belə məlum olur ki, Qərb musiqisi ilə sintezləşdirməklə, muğam üzərində Qərb musiqi nümunəsi qurmaq iki tərəfli uğurlu addım olmuşdur: Qərbdə *Şərq musiqisini tanımaqla yanaşı, Şərqə də Qərb musiqisini sevdirmək, qəbul etdirmək mümkün olmuşdur.*

Əslində, muğam və opera arasında bir çox oxşar cəhətlər tapmaq, paralellər aparmaq mümkündür. İlk nəzərə çarpan əlbəttə hər ikisinin musiqi vasitəsilə müəyyən hekayətin, dramının nəql edilməsidir. Lakin əgər operada sözlə ifadə olunan süjet xətti ən vacib tələbdirsə, muğamda süjet xətti, başlanğıc və son musiqinin özündə ifadə olunur. Bu baxımdan, xüsusilə qeyd olunmalıdır ki, muğam-opera sintezində istifadə olunan dəstgah deyil, muğamın ayrı-ayrı şöbələridir. Yəni özlüyündə bir “opera” olan muğam dəstgahının sadəcə ayrı-ayrı şöbələri librettoya, yeni təklif edilən süjet xəttinə uyğun olaraq istifadə edilir. Düzdür, bunu muğamın şöbələrinin ayrıca bir müstəqil mahiyyətə sahib olması kimi də şərh etmək mümkündür. Bununla belə, nəzərə alsaq ki, muğam özü bir təməldir və şöbələr artıq hazır bir formadır, sadəcə onun içini müvafiq məzmunla doldurmaq lazımdır, onda Şərq operasının yaranması az qala bir qanunauyğunluq kimi görünər. Bir daha təkrar edək ki, burada əsas və vacib olan məqam muğamın strukturunu mükəmməl bilməkdir.

¹ Yenə orada, s. 404

Burda diqqət çəkən daha bir məsələ isə muğamın bir şəxsin fərdi hiss və düşüncələrinin ifadəsi, xüsusilə mənəvi təcrübəsinin tərənnümüdürsə, opera artıq səhnələşdirilmiş, kütləviləşdirilmiş bir hadisədir. Əgər muğamda dinləyicinin öz təfəkkürünə, mücərrəd təxəyyülünə də yer verilirsə, operada konkret süjet xətti ilə bu düşüncə məhdudlaşdırılır, konkretləşdirilir. Dinləyici öz dünyasından çıxıb qəhrəmanların dünyasına keçir, onların həyəcanını keçirir, fikirlərini mənimsəyir, faciəsinə ağlayır.

Əhəmiyyətli məqamlardan biri isə budur ki, muğam operada bir növ sütun rolunu oynayır, bütün əsər məhz onun üzərində bərqərar olur. Muğam bir tərəfdən əvvəlki janr üçün yeni mərhələ açsa da, digər tərəfdən, onu məhz öz istiqamətində aparır. Burada söhbət bir musiqinin dominantlığından daha çox, təfəkkür tərzindən gedir. Bunu nəzərdə tutaraq, bir az yuxarıda ilk muğam-operada məhz sufi düşüncə tərzini mükəmməl şəkildə ehtiva edən “Leyli və Məcnun”a müraciət edilməsinin təsadüf olmadığını vurğulamışıdır.

Belə məlum olur ki, opera muğamın ümumi mahiyyətindəki həqiqətlərindən birinin açılışı olur. Muğam sanki bir matrisa rolunu oynayır. Elə digər sintezlər də dediklərimizin bir təsdiqidir.

Muğam və simfoniya

Üzeyir Hacıbəyli muğamı operalaşdırmaqla, yaxud Qərb operasına muğam nəfəsi gətirməklə, muğam və simfonik əsər arasında bir körpü atmışdı. Belə ki, tədqiqatçıların da yazdığına görə, “Leyli və Məcnun” operasında Heyratı (Nofəlin partiyası) və Arazbarı zərbi muğamlarından istifadə olunmuşdur. Bundan başqa, bəstəkarın “Aşıqsayağı” kamera-instrumental əsəri də muğam-improvizasiya üslubunda yazılmışdır.¹ Bir neçə il sonra Soltan Hacıbəyov Türkmənistan Opera və Balet teatrının sifarişi ilə “Kəminə və Qazı” operasını yazmağa başlayır. Operada Orta Asiyanın təbiətini canlandıran simfonik lövhə – “Karvan” (1945) Şur muğamının *Hicaz* şöbəsi üstə bəstələnir. Sonralar opera bitməmiş qalsa

¹ Simfonik muğam // https://az.wikipedia.org/wiki/Simfonik_mu%C4%9Fam

da, “Karvan” yenidən işlənməklə müstəqil bir musiqi əsəri kimi yaşayır. Ən qədim muğam şöbələrindən biri olan *Hicaz Rast*, *Rəvahi*, *Cahargah*, *Şur* dəstgahlarına daxil olmaqla yanaşı¹, ayrıca bir şöbə kimi klassik türk musiqisində, xüsusilə sufi ilahilərində çox istifadə olunur. Məlumatlara görə *Hicaz* “ülvi bir hüzn təlqin edir. Musiqi ilə müalicədə ən çox istifadə olunan məqamlardandır. Fəribi *Hicaz* məqamının insan ruhuna bir itaət verdiyini bildirir. Osmanlı dövr həkimlərindən Şuuri “Tədil-i Emzîce” adlı əsərində *Hicazın* dərvişlər məclisində daha təsirli olduğunu və təsirinin günorta ilə ikinci azanları arasında daha çox olduğunu bildirir”.² Qısa şəkildə desək, Soltan Hacıbəyov səhra lövhəsini, dəvə karvanının ağır, ləngərli yerişini təsvir etmək üçün bilavasitə ruhun halına təsir göstərən, onu sakitləşdirən qədim bir muğam şöbəsindən böyük bir ustalıqla istifadə edir. Yəni Şurun bir şöbəsindən başlanğıc götürərək bir simfonik əsər bəstələyir.

Bununla belə, ilk simfonik muğamın tarixini daha çox 1948-ci ildə Fikrət Əmirov tərəfindən yazılmış “Şur” və “Kürd-ovşarı”nın yazılması ilə əlaqələndirirlər. Sonralar bu musiqi janrına, demək olar ki, əksər görkəmli bəstəkarlarımız müraciət etmişdirlər. Fikrət Əmirov “Gülüstan Bayatı Şiraz”ı (1971), Niyazi “Rast”ı (1949), Süleyman Ələsgərov “Bayatı-Şiraz”ı (1950) və s. yazmışlar.

İlk simfonik muğamın məhz hansı əsərin olması fikrini yenə də musiqişünaslara həvalə edərək simfonik muğamın ümumi mahiyyəti barədə bir neçə təhlil verək.

Hər şeydən əvvəl, simfonik muğam məhz müəyyən bir dəstgahın orkestrləşməsidir, monodiyanın polifonik səslərə köçürülməsidir, yəni monodik təfəkkürün dəyişməsi və çox səslərin harmoniyasına çatmasıdır. Belə olan təqdirdə, təbii ki, artıq bir şəxsin mənəvi təcrübəsindən söhbət gedə bilməz. Simfonik muğam bir musiqi əsəridir. Məhz belə olduğuna görə, o, Qərb üçün də anlaşılıqdır, çünki onunla eyni “dildə” danışır. Məsələn, 1960-cı ildə Fikrət Əmirovun “Kürd ovşarı” London Filarmoniya

¹ Muğam ensiklopediyası // <http://mugam.musigi-dunya.az/h/hicaz.html>

² *Hicaz* // [https://tr.wikipedia.org/wiki/Hicaz_\(m%C3%BCzik\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Hicaz_(m%C3%BCzik))

orkestri və Filadelfiya orkestrində tanınmış dirijor Leopold Stokovskinin idarəsi ilə ifa olunmuş, ABŞ-da isə Boston və Leypsiq simfonik orkestrlərinin ifasında val buraxılmışdır. Əhəmiyyətli haldır ki, simfonik muğamda başqa musiqi əsərlərindən də istifadə edilir və bu müxtəliflikdən bir kompozisiya qurulur – fərqli səslərin eyni ahəngi tapılır və bu harmoniyanın artıq öz süjet xətti, öz inkişaf trayektoriyası, kulminasiyası yaranır. Məsələn, “Gülüstan Bayatı Şiraz”da Fikrət Əmirov xalq musiqisindən də, xüsusilə, aşıq musiqisindən istifadə etmişdir. Əlbəttə, burada belə bir fikir irəli sürmək olar ki, istər səslər, istərsə də ifa alətləri baxımından simfonik əsər sanki zənginləşir, daha parlaq, daha konkret bir məzmunu malik olur. Lakin burada başqa bir əhəmiyyətli məqam da vurğulanmalıdır.

Muğam Şərq təfəkkürüdür və bu təfəkkür tərzinin malik olduğu ən vacib bir xüsusiyyətə malikdir – irrasionallığa. Daha əvvəl də qeyd etdiyimiz kimi, muğam bir tərəfdən, ilahi aləmlə, bir növ səslərin – ideyaların ilk mənbəyi ilə əlaqəlidir, digər tərəfdən isə, maddi dünya ilə. Məhz onun bu əlaqələrinə görə, muğamda ifadə olunan idrak prosesi bütövdür, rasionallıq və irrasional mərhələlərin hər ikisi ehtiva olunur. Xatırladaq ki, muğam bir dairədir, daha dəqiq desək, get-gedə genişlənən və hər kulminasiya anında ilahi məqamla kəsişən konsentrik dairələrdir.

Simfonik muğam isə rasionallıq əsəridir, bir müəllifin düşüncəsinin məhsuludur. Hər nə qədər təməlinə yenə muğam dursa da, rasionallıq üstünlük təşkil edir. Burada aparıcı səs Qərb musiqi alətlərinə məxsus olduğuna görə, artıq tar və kamançanın funksiyaları, missiyaları da itir. Bəzən onların səsindən istifadə olunsa da, bu, sadəcə səslər harmoniyasını zənginləşdirmək, əsərdə Şərq ruhunu canlı saxlamaq məqsədi daşıyır. Nəhayət, simfonik muğamda vahid bir süjet xətti izlənilməsinə görə, burada artıq konsentrik dairələrdən deyil, sadəcə bir dairədən danışa bilərik.

Deyilənlərlə yanaşı, mütləq vurğulanmalıdır ki, simfonik muğamı orijinal edən onun məhz muğam təmali üzərində qurulmasıdır. Yəni burada həm ruh, həm də təfəkkür tərzini qorunub saxlanır. Bu isə, yenə də muğamın

sabit və möhkəm mahiyyətindən irəli gəlir. Yəni forma dəyişsə də, hətta daha konkret bir məzmun verilsə də, əsas özək xətt qalır.

Muğam və balet

XIX əsrin sonlarında XX əsrin əvvəllərində muğamı nəinki baletlə, ümumiyyətlə Qərb incəsənəti ilə sintezdə görmək nəinki təəccüblü, ağılasığmaz görünürdü, hətta bunu milli musiqiyə bir xəyanət kimi qiymətləndirirdilər. Lakin bu sintez prosesi elə bir məntiqli ardıcılıqla baş verirdi ki, biri digər mərhələni, növbəti yeniliyi sanki zəruri edirdi. Muğamın simfonik musiqi ilə “doğmalaşması”, təbii ki, başqa janrlar üçün də açıq qapı demək idi. Üstəlik nəzərə alsaq ki, əvvəllər operanın bir parçası olan, XIV əsrdən (1581) başlayaraq ayrıca bir incəsənət növü kimi inkişaf edən və saray rəqslərindən opera-balet səviyyəsinə qədər inkişaf edən balet müəyyən mənada elə opera olaraq qalır, onda muğam və baletin sintezi də normal və məntiqli bir addım idi. Belə ki, müəyyən mənada baleti öz daxili süjeti olan muğamın, daha dəqiq desək, simfonik muğamın səhnələşdirilməsi adlandırmaq olar.

İlk muğam balet Şur muğamı əsasında qurulmuşdur. 1968-ci ildə Fikrət Əmirovun eyni adlı simfonik muğamı əsasında hazırlanan xoreoqrafik novella¹ muğamın bütün daxili dramatizmini, kədər və həyəcanı əyani şəkildə tamaşaçıya təqdim edirdi. İndiyə kimi yalnız səsini daşdığı bir hekayəti, həqiqəti canlı obrazlar öz üzərinə götürdü. Hər nə qədər baletin öz librettosu və süjet xətti olsa da, burada sözlər deyil, mimikalar, jestlər, hərəkətlər ön plana keçdi. Musiqi yardımçı funksiya daşdı. Əvvəllər insan təfəkkürü üçün tam mücərrəd olan məkan, eyni zamanda sonsuzluq konkret səhnə, konkret obrazlarla məhdudlaşdırıldı. Muğam bir az daha rasionallaşdı. Bununla belə, bu, həm də hər kəs üçün əlçatmaz olan, bir çox təfəkkürlər üçün ağır gələn bir hikmətin daha əlçatan bir formaya salınması idi. Xatırladaq ki, Şərq təfəkküründən fərqli olaraq, Qərb təfəkkürü daha prozaik və konkretidir. Məhz bu baxımdan, muğam-

¹Şur // <https://www.youtube.com/watch?v=12vBjfnMf70>

balet bir növ sonsuz bir hikmətin kiçik bir damlada təqdimatı oldu. Və bu təqdimat elə bir səviyyədə olmalı idi ki, dəryanın zənginliyini çatdıra bilsin. “Şur” xoreoqrafik novellası bunun öhdəsindən artıqlaması ilə gəldi.

Tam olaraq balet kimi səhnələşdirilən ikinci simfonik muğam kimi Niyazinin 1949-cu ildə yazdığı “Rast”ın adını çəkmək olar. 2004-cü ildə xoreoqrafik quruluş verilən “Rast” həm də ilk ikipərdəli balet oldu.¹ Ən qədim və ən az dəyişikliklərə məruz qalan, muğamların “anası” hesab edilən “Rast”a məhz Qədim Azərbaycan qəhrəmanlıq miflərinə, xüsusilə Tomris haqqında rəvayətlərə əsaslanaraq bir libretto yazıldı. Maraqlıdır ki, Üzeyir Hacıbəyli Rastı “mərdlik, sevinc, mübarizə xarakterinə malik”² bir muğam olduğunu və dinləyiciyə göstərdiyi böyük təsirə görə onun müharibə (Böyük Vətən Müharibəsi – K.B.) dövründə oxunmasının xüsusi əhəmiyyət daşdığını vurğulayır.³ Bu baxımdan, Rast muğam-baleti üçün qədim əfsanədən mərdanəlik nümunəsi olan bir süjetin libretto kimi seçilməsi uğurlu bir sintez oldu. Bu isə o deməkdir ki, muğamın səsdə, melodiya, ritmdə ifadə olunan mahiyyəti səhnədə də saxlanırdı. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, hər nə qədər səhnə, obrazlar ön plana keçsə də, muğamın daxili mahiyyəti, ehtiva etdiyi hikmət yenə də qorunur və izlənirdi. Xatırladaq ki, Nitsşe belə hesab edirdi ki, məhz musiqi vasitəsilə insanların mifik düşüncəsini oyatmaq, bu yolla onları öz möhtəşəm köklərinə qaytarmaq və ümumiyyətlə millətin özünə güvənini qaytarmaq mümkündür.

Bundan başqa, yazılan yeni baletlərdə ayrı-ayrı muğamların şöbələri, çalarları istifadə olunurdu. Məsələn, Fikrət Əmirovun “Min bir gecə” baleti Şərq nağıllarının möcüzəsinin nəqlidir. Burada bəstəkar “Bayatı-Şiraz” simfonik muğamında nəzərdə tutduğu xətti davam etdirərək baletə solo səslə (soprano) xorun (soprano və altolar) səslənməsini daxil edir: gərgin səslənən xor qadın oxşamasıyla qarışır, vokaliz müqəddimədə və

¹ Rast simfonik muğam və baleti. <https://www.youtube.com/watch?v=R6Ke0g0jYV8>

² *Hacıbəyli Ü.* Musiqidə xəlqilik, s. 403.

³ *Hacıbəyli Ü.* Muğamat və xalq mahnılarının ifası haqqında // Seçilmiş əsərləri 2 cildə. II cild. Bakı, Şərq-Qərb, 2005, s.360.

qəhrəmanların qarşılaşdığı ilk səhnədə səslənir”¹. Dahi Üzeyirin təbiri ilə desək, baletə məxsus olan bütün ünsürlər – vibrafonun, arfanın, ksilofonun yüksək registrlərində birgə səslənməsi burada da vardır, lakin bunların hamısı muğamlar əsasında qurulmuşdur². Belə nümunələri artırmaq olar, lakin məqsədimiz tarixi deyil, təfəkkürdəki prosesləri təhlil etmək olduğun görə, bir neçə kəlmə bu barədə deyək.

Düzdür, muğam-opera və simfonik muğamlar haqqında dediklərimiz bilavasitə muğam-baletə də aiddir. Lakin burada əlavə ediləcək daha bir incəlik var. Belə ki, qeyd etdiyimiz kimi, baletdə də (simfonik muğamlarda da o cümlədən) musiqi sözlərin yardımı olmadan məzmunu çatdırır. Lakin burada insan səsi və ya avazı ilə deyil, maddi varlığı ilə bu prosesdə iştirak edir. Müəyyən mənada muğam-baleti tam rasionallaşmış, maddiləşmiş, səhnələşdirilmiş səs adlandırmaq olar. Yəni *balet – səsin vizuallaşmasıdır, maddiləşməsidir*. Sadəcə səsin imkanları və hüdudları sonsuz olduğun görə, onu müəyyən libretto ilə çərçivəyə salmaq, maddiləşdirmək gərəkdir.

Səsin özünün maddiləşməsi, səhnələşdirilməsi prosesini isə 2013-cü ildə Torontoda konsertdə tanınmış xanəndə Alim Qasimovun ifasında səslənən Rast muğamının sədaları altında Şaşar Zərifin rəqsini göstərə bilirik.³ Rəqqas böyük bir ustalılıqla Rast muğamını – muğamlarının anasının, yəni bir növ mənbəyinin canlı obrazını yaratmağa cəhd edir və maraqlı bir kompozisiya yaranır. Təbii ki, bu, bir şəxsin – bir ruhun Rast muğamı altında yaşadıkları, hiss etdikləridir və onu təqdim etməklə bir növ dinləyicini öz dünyasından çıxararaq vizual dünyaya, rəqqasın cızdığı çərçivə içində onunla bərabər yaşamağa çağırır. Balet də belədir, sadəcə daha mürəkkəb bir kompozisiya və daha konkret süjet xətti ilə. Eyni zamanda, burada əhəmiyyətli bir məqam da vurğulanmalıdır. Bir var, simfonik musiqinin sədaları altında yazılan librettonun səhnələşdirilməsi ki, burada əsasən hazır miflərdən, əfsanələrdən istifadə edirlər. Bu,

¹ Min bir gecə // https://az.wikipedia.org/wiki/Min_bir_gec%C9%99_%28balet%29

² *Hacıbəyli Ü.* “Koroğlu” operası // Seçilmiş əsərləri 2 cildə. II cild. Bakı, Şərq-Qərb, 2005, s. 394.

³ Alim Qasimov & Sashar Zarif – Rast sehneceyi
<https://www.youtube.com/watch?v=JoMPSwFsfYQ>

baletdir. Bir də var, bu səsi yaşayan, bu səslə düşünən ruhun rəqsi. Bu, əslində muğamı dinləyən və duyan xanəndənin və dinləyicinin öz ruhunun rəqsidir və hər kəsdə fərddir, fərqlidir. Buna nümunə olaraq isə indicə xatırlatdığımız Şaşar Zərifə göstərə bilərik. Onu da əlavə edək ki, düzdür, rəqqas səhnədə Rastı canlandırıdığını bildirir, lakin zənnimizcə, bu, daha çox xanəndənin səsinin canlandırılması idi. Yəni fərqli bir xanəndənin ifasındakı Rasta fərqli rəqs qurularıdır.

Birinci halda, bu, sırf rasionallıqın məhsuludur və sistemli bir kompozisiyadır. İkinci halda isə, bu müəyyən mənada mərasim rəqsini xatırladır. Təsadüfi deyil ki, rəqqas özü də öz rəqsini “səmai-Rast” adlandırır.

Muğam və caz

Azərbaycanda caz janrı XX əsrin əvvəllərindən yayılmağa başlamış və tezliklə Sovet məkanında Sankt Peterburq və Rıqa ilə yanaşı, Bakı da caz mərkəzlərindən birinə çevrilmişdir. 1969-cu ildə isə Bakıda ilk caz festivalı keçirilmişdir. Təbii ki, bu sadəcə Afrika və Amerika mədəniyyətlərinin sintezi olan cazın təkrar ifaları deyildi. Düzdür, hələ 1930-cu ildə ilk dəfə Niyazi və Tofiq Quliyev tərəfindən “Dövlət Cazı” adı ilə tanınan Dövlət estrada Orkestri yaradılmışdı və bununla Azərbaycan cazının əsası qoyulmuşdu. Lakin burada Niyazinin və Tofiq Quliyevin pyesləri ilə yanaşı klassik caz ifa olunurdu. Amerikanın azad ritmləri və səsləri sürətlə Azərbaycan gəncliyini fəth edirdi. Bəlkə də Amerika notlarına görə caz ciddi dairələrdə qəbul edilmirdi. Eyni zamanda, hər nə qədər Qərb musiqisi sürətlə yayılsa da, o, yad idi və yerli bəstəkarların bu janrda əsərlərinə ehtiyac var idi. İlk cəhd kimi xalq mahnıları caz üslubunda aranjeman edildi, yeni mahnılar yazıldı, yeni ifa tərzləri, qruplar yarandı. Və məhz belə bir dövrdə muğamın cazla sintezi ideyası yarandı. Dahi pianoçu, virtuoz Vaqif Mustafazadə XX əsrin 60-cı illərində musiqi tarixində caz-muğam axını yaratdı və bu, o qədər uğurlu bir cəhd oldu ki, hazırda caz-muğam janrının qollarından biri hesab edilir. Və əks istiqamətdə bir proses başlandı – caz-muğam dünyaya çıxdı və pərəstişkar

toplamağa başladı. Hələ də bütün dünyanı fəth etməkdə davam edən caz-muğamın sirri nədir?

Cazın xarakterik xüsusiyyətlərindən biri ifaçıya improvizasiya azadlığının verilməsidir. İfaçı düşüncəsinin, hissələrinin və ifaçılıq sənətkarlığının imkan verdiyi qədər cazda özünü ifadə edə bilər. Məhz bu xüsusiyyətinə görə, cazın inkişafı ifaçıların fantaziyası və ustalığı ilə həmahəng olub və cazın növləri az qala sənətkar cazmenlərin sayı qədərdir. İlk baxışda caz və muğam arasında bir çox oxşar məqamlar tapmaq mümkündür. Daha diqqətli təhlil isə fərqli detalları üzə çıxarır.

Muğam da insan ruhuna azad məkan verir. Sadəcə burada hissələrdən, ritmin get-gedə coşdurduğu fantaziyadan daha çox düşüncə və bəlli sistem üzrə inkişaf xətti var. Düzdür, bu məkan bir insanın təfəkkürünün ehtiva edə bilməyəcəyi qədər sonsuzdur. Bununla belə, insan təfəkkürü Universal Səsə çata bilənə qədər müəyyən trayektoriya boyunca hərəkət etməlidir. Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, muğamın da inkişafında ustad sənətkarların ifasının əhəmiyyətli rolu olub, hətta yeni muğam növləri də yaranıb, lakin burada da rəasional yanaşma mütləq olub. Xatırladaq ki, muğamda rəasional və irrəasional təfəkkürlər bir-birini tamamlamaqla bütöv idrak prosesi yaranır. Bu, zahirdən batınə doğru istiqamətlənən və yüksələn xətt boyunca davam edən bir prosesdir. Cazda isə musiqidə əks olunan məhz hissələrdir. Əlbəttə, burada da məkan sonsuzdur. Lakin hər hansı bir tamamlanmış idrak prosesindən söhbət getmir. Caz bir insanın öz hissələri vasitəsilə özünü reallaşdırması olduğu halda, muğamda insan ilahi ələmlə yaşadığı vəhdət vasitəsilə özünü tanımağa və yalnız bundan sonra özünü təqdim etməyə çalışır. Muğam irrəasional təfəkkür səviyyəsinə qədər yüksələn bir prosesdirsə, caz, yalnız hissi idrak səviyyəsində dolaşır. Muğam düşüncənin musiqidə təzahürüdürsə, caz hissələrdir. Yəni muğam ezoterikaya meyilli olan Şərqlə təfəkkürünün, caz isə Qərblə təfəkkürünün maddi dünyaya olan ən ali reaksiyasının, hissələr səlinin ifadəsidir.

Vaqif Mustafazadənin muğam və cazı vəhdət halına gətirməsi sanki iki ruhun dünyası arasında körpü yaratdı və iki ruh qarşılaşdı: Şərqlin və Qərbin ruhu. Maraqlı bir tandem yarandı: *caz muğam vasitəsilə hissələrinin*

təzahüründə daha təmkinlə, daha səbirlə davranan insana hisslərini azadlığa buraxmaq imkanı verdi, muğam isə bu geniş dünyada hisslərin verdiyi coşqunun yanına bir də ilahi aləmdən alınan vəcdi əlavə etdi.

Onu da əlavə edək ki, dahi pianoçunun əsərlərində və ifasında hər iki ruh arasında balans o dərəcədə dəqiqliklə qorunur ki, hər hansı bir tərəf digərini nəinki üstələmir, itələmir, əksinə, bütövləşdirir. Məsələn, onun tamamlanmamış “Muğam” simfoniyasında o, insanın idrak prosesi üçün fərqli bir trayektoriya cızır. Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi muğam bir dairədir və prosesinin nəticəsində dairənin sonu əvvəli ilə birləşir, dairə bütövləşir, proses tamamlanır, insanın kamilləşmə yolunda bir mərhələ bitmiş olur. “Muğam” simfoniyasında bu xətt sanki spiralvari xəttə çevrilir. Yenə dairə cızılmaqdadır, yenə ilahi xətlə vəhdət halına yüksəlməkdədir, sadəcə yol boyu öz hisslərini içində gizlətmədən, əksinə, onları doya-doya yaşayaraq. Əsərdən hiss olunur ki, Vaqif Mustafazadə sanki muğam dəstgahını təqdim etmək istəyir. Maraqlıdır ki, o da Şur muğamına müraciət edir: “Qara qaşın vəsməsi” ilə başlayan əsər muğamın ayrı-ayrı hissələri, arada Dəşti təsnifi ilə sanki “nəfəs alıb” yenidən muğama keçir və təəssüf ki, yarımçıq qalır. Hiss olunur ki, dahi virtuoz hisslərin coşqusunun müşayiəti ilə idrak dairəsini tamamlamaq istəyir. Bəli, *muğam muğamdır – öz sabit sistemi, sabit trayektoriyası və geniş məkanı ilə. Hətta cazın improvizələri, hisslərin səpələnməsi də bu sistemdən kənara çıxmır, bəlkə də çıxmaq istəmir, çünki orda yüksəliş var.*

Muğam və eklektik sintezlər

Sintezlər vasitəsilə muğamlarda yaranmış yeni qollar, janrlar, üslublarla yanaşı, XX əsrin sonlarında XXI əsrin əvvəllərində eklektik sintezlər də yaranmağa başladı. Əslində, bu tip sintezlər dövrün postmodern ruhuna, köhnə ənənələrə yeni interpretasiya vermə cəhdinə çox uyğun idi. Bu sintezlərin, yeni addımların uğurundan, təhlilindən danışmazdan əvvəl bir mühüm məsələni də qeyd etmək lazımdır.

Yeni sintezləri nəzərdə tutan layihələrdə muğamların özləri deyil, onlar üzərində bəstələnmiş xalq mahnıları istifadə edilirdi. Məsələn, 1997-ci ildə Azərbaycan və Norveç musiqiləri arasında "*Gəldiyimiz Torpaq*" (*Landet vi kommer fra*) adlı bir əməkdaşlıq, yaradıcılıq layihəsi başlandı. Qalib Məmmədov və Səyavuş Kərimi ilə Norveçin məşhur xoru olan SKRUKun birgə təşəbbüsü ilə baş tutan layihədə bir sıra Azərbaycan müğənniləri və ifaçılar iştirak etdilər. Burada iki istiqamətdə maraqlı sintezlər yarandı. Bir tərəfdən, Brilliant Dadaşovanın, İlqar Muradovun və başqa Azərbaycan müğənniləri SKRUKun¹ müşayiəti ilə "*Bayatı Şiraz təsnifi*", "*Laçın*", "*Ay bəri bax*", "*Süsən sünbül*" və digər xalq mahnılarını oxudular, digər tərəfdən, SKRUK tar və kamançanın, udun müşayiəti ilə Norveç dilində "*La Den Brenne*" (*Qalibin nəğməsi*) oxudu.

SKRUK layihəsindən iki il sonra İsveçrədə "*Sarı gəlin*" xalq mahnısı Alim Qasimovun muğam kollektivinin, İngiltərənin Hilliard qrupunun və Tiva Respublikasının tanınmış müğənnisi Sainkho Namtçylakın ifasında lentə alındı. Bu xarakterdə olan son layihələrdən biri isə Altiplano" (Çili və Ekvador) qrupu ilə Azərbaycan muğam ifaçıları arasında baş tutan "*Salam-Hola*" adlı konsert və disk oldu. Maraqlıdır ki, hər nə qədər eklektik bir sintez olsa da, ritm və səs fərqləri açıq-aşkar olsa da, musiqilər arasında orta q məqamlar tapıldı və müəyyən bir harmoniya yarana bildi.

¹ SKRUK (Sunnmøre kristelege ungdomskor – Sanmor Xristian Gənclər Xoru) – 1973-cü ildə yaranan və dünyanı 35-dən çox ölkəsini gəzərək yerli musiqilərlə sintez musiqilər təşkil edən məşur xor.).

Bundan başqa, müəyyən vaxtlar yenə də oxşar xarakterli sintezlərə müraciət olunub. Məsələn, 2010-cu ildə tanınmış prodüser və DJ Devid Vendetta özünün yeni “Vendetta” albomunda “Mən sənin ilahənəm” (“I’m your Goddess”) mahnısında Alim Qasimovun muğam avazından istifadə etmişdir. Hətta hazırda bəzi Azərbaycan caz ustaları da Vaqif Mustafazadənin qoyduğu xətt üzrə deyil, məhz caz və muğamın eklektik birləşməsindən istifadə edir.

Eyni paralel səsləndirməni, yaxud eklektik birləşməni türk sənət musiqisi, saz səma’sı (məqamlar), oyun havaları və Qərb musiqisi, məsələn, Çaykovskinin əsərləri arasında sintez yaratmağa çalışan Türkiyəli musiqi qrupu “Tanini” də edir və böyük uğurlar qazanır.¹ Maraqlıdır ki, Tanini qrupu pianino, ney və kanondan ibarətdir və aralarındakı harmoniya hansı bölgənin musiqisi olmasından asılı olmayaraq bir fərqli hava verir.

Deyilən və deyilməyən bir çox faktlar düşüncə aləmində baş verən bir çox gerçəkliklərin üzərindən pərdəni qaldırır. İncəsənət, xüsusilə musiqi öz çağının səsidir. Əhəmiyyətli haldır ki, məhz bu hüdudlardan kənara çıxa bilən, əsasən keçmişdəki kökləri canlandıran musiqi möhtəşəm olur, sərhədləri aşmağa bilir, həm millətin, həm də ümumiyyətlə bəşəriyyətin musiqi yaddaşında qala bilir. Bir də var bu gün yaranan və bugünün ruhunu, halını əks etdirən musiqilər. Məhz yaranmış musiqilərdə təfəkkürün inkişaf xəttini izləmək mümkündür.

XX əsrin sonlarından bu günə kimi baş tutan yaradıcılıq sintezlərinə, postmodern əməkdaşlığa bir də fərqli baxış bucağından baxanda, maraqlı nəticələr əldə etmək mümkündür.

Əvvəla, Qərb mədəniyyəti əsrlər boyu kifayət qədər güclənmiş, artıq qeyd-şərtsiz hakim kimi qəbul olunmağa vərdiş etmişdir. Heç kimə gizli deyil ki, qərbləşmə, qloballaşma elə bir prosesdir ki, orijinal ideyaları öz yerində dəyərləndirməkdən daha çox, həmin dəyərləri öz meyarlarına

¹ Tanini Trio //

<https://www.youtube.com/watch?v=Tcb5wFRsxWI&list=PLE07FC40DD66AB9D8&index=3>

uyğun kəsib-biçməyə üstünlük verir. Bu baxımdan onunla sintezə razılaşıb, üstəlik öz orijinallığını qorumaq üçün kifayət qədər mənəvi gücü olan bir mədəniyyət nümunəsi olmalıdır. Muğam kimi. Çünki muğam sadəcə bir musiqi janrı, üslubu deyil, bir təfəkkür sistemidir. Muğam məhz təməl, bazis xüsusiyyətinə malik olduğuna görə, üzdə baş verən yeni bir nəfəs, yeni bir cəhd onun üçün təhlükəli ola bilməzdi.

İkincisi, Şərqdən qəbul edilən musiqi – solğunlaşan Qərb mədəniyyətinə işiq salmağı bacarmalı idi. Başqa sözlə desək, həmin musiqi ilə ortaq məqamların olması əhəmiyyətli fakt idi. Muğam bu baxımdan da ideal bir variantdır. Xatırladaq ki, hələ keçən əsrin ortalarında amerikalı musiqişünas Mark Slobin muğamı universal səsin bir mərhələsi adlandırmışdı. Qərb özünü tapmaq üçün şüurlu və ya şüuraltı olaraq məhz kökünə, Universal səmə müraciət edirdisə, buna gedən ən aydın yol muğamdır. Azərbaycan muğamının bu gün artan nüfuzunun bir səbəbi də məhz bunda gizlidir. Amerikan şairi Ezra Paund Nobel mükafatı alan Rabindranath Tagora məhz “Qərb həyatının xaosu içərisində unudulan müdrik həqiqətləri bir daha xatırlatdığına görə” xüsusilə böyük dəyər verir. obrazlı şəkildə təsvir etsək, muğam da Qərb musiqisinə unudulan müdrik səsləri xatırladır.

Beləliklə, muğamın multikultural xüsusiyyətləri haqqında düşüncələrimizi yekunlaşdıraraq daha bir neçə faktı vurğulamaq istərdik.

Əvvəla, məlum olduğu kimi, multikultural siyasəti bəzi ölkələr qəti şəkildə qəbul etmir, bir sıra ölkələr isə onun öz ölkəsinin identikliyinə qorunması üçün nə dərəcədə təhlükəli olub-olmadığını təyin edə bilmədiyi üçün tərəddüd içindədirlər. Belə bir şəraitdə, Azərbaycanın onu nəinki qəbul etməsi, hətta dövlət siyasətində aparıcı xətt elan etməsi suallar yaradır. Səbəb nədir?

İkincisi, Azərbaycan mədəniyyətinin, ənənəsinin sütunlarından biri, bəlkə də birincisi məhz muğamdır. Belə olan halda mahiyyətində milli ruhu və milli təfəkkürü ehtiva edən, milli musiqi janrı kimi təqdim edilən

muğamda multikultural xüsusiyyətlər tapmaq və onu bu istiqamətdə şərh etmək nə dərəcə məqsədəuyğundur?

Biz təsadüfən muğamın şərhini onu mənəvi gücündən başlamadıq. Məsələ burasındadır ki, xoşgörü, tolerant olmağı yalnız güclülər bacarır. Buna gözəl nümunə özündə bütün bəşəriyyəti ehtiva edəcək və hər kəsə həqiqəti anladacaq qüdrəti hiss edən təsəvvüfün “Gəl, hər kim olursan ol, gəl”, – dəvətidir. Söz sahibi, qüdrəti olmayan birinin başqasına olan mənfii və ya müsbət münasibəti, üstəlik ona göstərəcəyi mərhəmət, xoş rəftar kimin üçünsə nə maraqlı deyil, nə də bir əhəmiyyət kəsb eləmir. Zəiflik başqasından mərhəmət gözləmək, üstəlik özünün əzilmək, yox olmaq təhlükəsini yaşamaqdır. Güclü mahiyyət özünü təsdiq eləməklə yanaşı, həm də zəifləri qorumaq, onlara yaşamaq üçün həyat işığı vermək, himayə etmək missiyası daşıyır. Bu barədə multikulturalizmin Azərbaycan nümunəsini geniş şəkildə araşdıran Kamal Abdulla yazır: “Xalqımız, onun öncül yaradıcı şəxsləri özündə milli, dini təəssübkeşlik hisləri ilə yanaşı, bəşəri dəyərləri də yaşatmağı bacarmış və “özünükü” saydığını “özgəninki” olandan çox zaman fərqləndirməmişdir. “Öz-özgə” qarşılıqlı xalqımızın formalaşma tarixi boyunca özünün ən yumşaq halında təzahür etmişdir”.¹ Xüsusilə vurğulayaq ki, söhbət burada özündən zəifləri “udmaq”, öz içində əritmək yox, məhz onların ən yüksək xüsusiyyətləri ilə birgə yaşamaq hüququ verməkdir. Muğam məhz belə bir qüdrətə sahibdir və əsrlərdən öz missiyasının öhdəsindən şəərəflə gəlir. Kamal Abdulla yazır: “Əsrlərdən bəri şair, yazıçı və alimlərin bədii ədəbiyyatda, elmi traktatlarda özünü göstərən müxtəlifliyə hüsn-rəğbəti və loyallığı məhz Azərbaycanda, özü də müstəqillik dövründə yeni bir siyasi ahəng kəsb edə bildi. Azərbaycan kimi müxtəlifliyə ruhən açıq ölkədə multikultural təhlükəsizliyin prinsiplərini formalaşdırmaq, əslində, ideoloji müstəvidə gedən bəzi proseslərin sistemləşdirilməsi cəhdidir”.²

¹ Azərbaycan multikulturalizminin ədəbi-bədii qaynaqları. Elmi red.: Kamal Abdulla, Bakı, BBMM, 2016, s. 4.

² *Abdulla Kamal*. Azərbaycanda multikultural təhlükəsizlik prinsipləri <http://kamalabdulla.az/1897/azerbaycanda-multikultural-tehluksesilik-prinsipleri/>

Bəli, Azərbaycan xalqının ruhunda, düşüncəsində yaradılışdan bir xoş-görü, yadlara qarşı bir səmimiyyət, anlayış göstərmə vardır. Bu xüsusiyyətinə görə Azərbaycan çox bəlalarla rastlaşıb, təhlükələrdən, savaşlardan keçib, ancaq öz fitrətinə naxələf çıxmayıb. Səbəb bu ruhun hədsiz dərəcədə böyüklüyündə, zəifə, yada qarşı mərhəmətində və sonsuz qüdrətindədir. Bəlkə də hər hansı başqa bir kontekstdə bu sözlər sadəcə gəlişi gözəl sözlər kimi səslənərdi. Onun bütün təfəkkürünü və mənəviyyatını özündə ehtiva edən muğamın kontekstində isə bu təsdiqlənmiş bir həqiqətdir. XX əsrdə bu xüsusiyyətə multikultural adı verildilər. Təbii ki, buna görə Azərbaycan üçün də bu anlayış, ən vacibi isə yaşayış tərzini nəinki yad görünmədi, əksinə, öz siyasətində prioritet bir xətt kimi qəbul edildi.

NƏTİCƏ

Tədqiqatımız ilk başlanğıcında bütün fənlərin ən üst zirvəsinin fəlsəfə olduğunu və həmin sahə haqqında ən düzgün təhlili və sözü filosofun deyə biləcəyini iddia etmişdik. Əlbəttə, bu sadəcə boş bir iddia edildi və artıq tanınmış filosofların təcrübələrindən bir çıxarış idi. Biz də muğam fəlsəfəsi deyəndə məhz bu kontekstdən çıxış etdik: *muğam musiqinin ən üst qatı, onun fəlsəfəsidir*. Bu baxımdan, muğam haqqında söylədiyimiz hər hansı fikir, gəldiyimiz hər hansı qənaət ümumiyyətlə bütün musiqilərin araşdırılması, anlaşılması, dəyərləndirilməsi üçün bir meyar ola bilər. Daha dəqiq desək, hər hansı musiqinin dəyəri məhz onun düşüncə tarixində tutduğu yerlə ölçülür. Bunu bilmək üçün isə həmin musiqinin öz dövrü, mənsub olduğu milləti üçün nə dərəcədə əhəmiyyətli olmasını, onun mədəniyyətində hansı rola malik olmasını müəyyənləşdirmək lazımdır. Bununla həm də həmin musiqinin sadəcə bir fərd, bir millət, yoxsa bütöv bəşəriyyət miqyasında bir missiyaya və hikmətə sahib olmasını öyrənə bilərik. Belə ümid etmək olar ki, muğamla bağlı araşdırmamızda biz bu sualları qismən də olsa, cavablandırma bilmişik. Nə üçün qismən? Tədqiqat boyu bir həqiqəti dənə-dənə təkrar edirdik ki, muğam o dərəcədə geniş bir dəryadır ki, hər kəs orda öz düşüncəsi, yeni ideyası üçün bir başlanğıc nöqtəsi tapa bilər. Buna görədir ki, muğam haqqında istər düşüncə sahiblərinin, istərsə də, yazıçı və şairlərin dərin məzmunlu əsərləri vardır və hər biri öz sözünü deyə bilmişdir. Muğamlar əsasında musiqini təhlil edən Cübran bu hissi belə təsvir edir: “Musiqi çıraq kimidir: qəlbədən zülməti qovub ürəyi nurlandırır, beləliklə, onun dərinliklərində olanları aşkara çıxarır. Mənə görə, melodiylar şəxsiyyətin həqiqi cizgiləri, yaxud duyğuların canlı xəyallarıdır. Qəlb isə həyat hadisələrinin və amillərinin qarşısına tutulan güzgü kimidir. Onda həmin

görüntülərin rəsmləri, xəyalların surətləri əks olunur”.¹ Bəli, muğam sonsuz bir dəryadır və onu tam əhatə etmək, hər məqamına işıq salmaq bir məhdud araşdırmanın imkanları xaricindədir. Biz ən azından əsas prinsipləri, muğamın mahiyyətinin dərinliklərinə apara biləcək bəzi istiqamətləri göstərməyə çalışmışıq. Hər kəs muğam dəryasından sadəcə öz dünyagörüşü səviyyəsində nə isə götürməklə həm muğamın, həm də öz Mən-inin yeni bir qatını kəşf eləmiş olar.

Muğam fəlsəfəsinin yazılmasında biz daim iki qolu əsas götürmüşük: muğam bir sənət nümunəsi olaraq və muğam bir düşüncə tərzisi olaraq. Düzdür, haqlı bir sual yarana bilər ki, sənət də müəyyən bir düşüncənin məhsulu deyilmi? Lakin bizim bu iki qolu ayrı təqdim etməkdə məqsədimiz, bir tərəfdən, muğamı bir millətin inkişafının, formalaşmasının, özünə güvənməsinin və digər millətlər arasında özünü təsdiq edə bilməsinin təməli, hətta zaman-zaman onun hərəkətverici qüvvəsi ola bilməsini göstərməkdir. Digər tərəfdən, bu həqiqəti də qəbul etmişik ki, muğam özü də bu düşüncənin hazır məhsuludur – bir melodiyadır, kompozisiyadır. Maraqlıdır ki, hələ X əsrdə Sərrac Tusi tarixdə ilk dəfə təsəvvüf haqqında həm bir düşüncə tərzisi, həm də təcrübə kimi dolğun məlumat verməyi qarşısına məqsəd qoyanda yazmışdı ki, hər bir elm Allah Təalanın həqiqət aləminin müəyyən bir tərəfini, sahəsini tədqiq edir. Təsəvvüf isə bu aləmin özünü öyrənir. Buna görə də, onların hər birinin son nöqtədə təsəvvüfdə birləşməsi fikri yaranır, yəni “təsəvvüfün mənası bu elmlərin mənasında, onların dəqiqliyində, həqiqətindədir.”² Tusi təsəvvüfünü daha geniş mənada götürməklə dar anlamda götürdüyü, yəni ayrı-ayrı sufinin fikir və mülahizələrində əks olunan təsəvvüfün özünü də bu elmin bir növü, daha doğrusu, hissəsi hesab edir.³ Muğamın tədqiqi boyu bu iki xətt gah kəsişsə də, gah üst-üstə düşüb bərabər irəliləsə də, biz hər birinin öz yerini, öz mahiyyətini qorumağa çalışmışıq. Çünki onsuz da hər ikisi zirvə məqamında – muğamın fəlsəfəsində birləşirlər.

¹ *Cübran*. Musiqi // *Cübran*. Sükutun poeziyası, Bakı, “Şərq-Qərb”, 2009, s. 295.

² *Sərrac Tusi*. Lümə, s. 36.

³ Yenə orada, s. 37.

Muğam haqqında tədqiqatlarda onun təsəvvüflə müqayisəsini axtarmaq və bu haqda yazmaq əslində o qədər də təəccüblü addım deyil, hətta bir zərurətdir. Onu zəruri edən isə bir neçə əsas şərt vardır: hər ikisinin islam bölgəsi üçün xarakterik olması, muğamda daha çox irfan məzmunlu qezəllərin oxunması və s. Lakin biz diqqəti bu müqayisədə fərqli bir məqama yönəltməyə çalışmışıq. Bir var təsəvvüf və muğam hər ikisi islam mədəniyyətinin eyni mahiyyətli hadisələri kimi, hətta muğamı az qala bir sufi musiqisi kimi nəzərdən keçirmək, bir də var hər ikisini həqiqətə aparən iki ayrı yol kimi təhlil edib, aralarındakı ortaq və fərqli məqamlar əsasında hər birinin spesifik çalarlarını şərh etmək. Bizim araşdırmamız ikincinin üzərindədir. Başqa sözlə desək, *təsəvvüf və muğam Haqqa aparən iki yoldur – biri mənəvi təcrübədir, sözdür, digəri səsdür*. Maraqlıdır ki, bu müqayisəni aparanda biz istər-istəməz başqa təcrübələrə, xristian filosofların dünyagörüşlərinə də müraciət etməli olduq. Axı, Haqqa aparən yollar müxtəlif olsalar da, son məqam eynidir. Yəni bu müqayisədə Həllacla Ekxart, İbn Ərəbi ilə Nikolay Kuzanlı eyni sırada durdular. Çünki məqsədimiz o filosofların görüşlərinin deyil, muğamın incəliklərini araşdırmaq idi. Belə məlum oldu ki, muğam özü müstəqil bir yol, müstəqil bir dünyagörüşüdür ki, yeri gələndə başqa yollardan da hansı isə detalları ehtiva edə bilər, yaxud tamamilə spesifik xüsusiyyətlərlə çıxış edir.

Müqayisəmizin daha bir maraqlı tərəfi isə, muğamın heç də musiqilərlə, müəyyən janrlarla deyil, məhz təsəvvüflə, hətta fəlsəfi görüşlərlə qarşılıqlı şəkildə araşdırmağımızdır. Düzdür, onun səma` ilə müqayisəsinə də yer ayırmışıq, lakin bu, sadəcə məntiqlə davam edən prosesin bir halqası oldu, əsas əhəmiyyət isə, muğamın – səsin imkanlarını ortaya çıxartmaq idi. Və əgər biz səsi mənəvi təcrübə ilə, sözlə müqayisə edilə biləcək qüdrətdə görürüksə, aparılan müqayisə də müvafiq qaydalara uyğun olmalı idi.

Tədqiqatın başlanğıcında biz birmənalı olaraq muğamı Universal Səsin bir təzahürü kimi təqdim etdik və müəyyən bir planla yola başladıq. Bununla belə, proses boyu muğam öz həqiqətlərini açdı və təbii ki, yeni

yanaşma, yeni bir plan “tələb elədi”. Bu yerdə Həllac Mənsurun məşhur kəlamı yada düşür: “Yazan Allahdır, Allahdan başqa yazanmı var? Mən və əl sadəcə alətlik, başqa bir şey deyilik.”¹ İllərdir, əsrlərdir fəlsəfi cərəyanlar Mütləq Varlıq, Mütləq Həqiqət, Mütləq İşıq və s. adlarla Mütləqi təqdim edir, onun təzahür mərhələlərini, formalarını, qanunauyğunluqlarını şərh edir, bunun üzərində bütöv fəlsəfi sistemlər qururlar. Başqa sözlə desək, müzakirə obyektini Mütləq varlığı və ya yoxluğu deyil, Onun təzahürləridir. Bizim təhlillərimizin nəticəsində gəldiyimiz qənaətə görə işıq, söz kimi səs də Mütləqin təzahürlərindən biridir. Əslində, bu, bizim qənaətimiz deyil, qədim Hind, Çin fəlsəfəsindən gələn, Pifaqor fəlsəfəsində təsdiqlənən, zaman-zaman mütəfəkkirlər tərəfindən təkrarlanan bir həqiqətdir. Biz isə sadəcə xatırlatdıq. Bəli, muğam Universal Səsin əhəmiyyətli bir hissəsidir və muğamın mahiyyətinin açılışı insanın Universal səsə harmoniyasına aparan yoluna işıq salmış olur. Bu səbəbdən, nə qədər qəribə səslənsə də, tədqiqatın gedişini təyin edən elə Universal Səsin özü oldu.

Muğam fəlsəfəsini tədqiq etməklə biz həm də millətin ruhunu bir daha tanımış və tanıtmış olduq. Əlbəttə, millət öz kimliyini müxtəlif şəkillərdə tanıdır və təsdiq edir. Bu sıraya mütəfəkkirlərin dünya fəlsəfəsinə, elminə, mədəniyyətinə bəxş elədiyi əsərlərindən tutmuş öz dövlətinin bütövlüyünü, qürurunu qoruya bilmək kimi siyasi və hərbi məsələləri aid etmək olar. Bəli, muğam da bu siyahıda layiqli yerlərdən birini tutur, lakin digərlərindən fərqli olaraq daha bir əhəmiyyətli xüsusiyyətə malikdir.

XX əsrdə xarici siyasətlərin strategiyalarının müzakirəsi kontekstində yeni bir termin yaranmışdır: “yumşaq güc”. “Sərt gücdən” fərqli olaraq daha çox nailiyyət əldə etmək qüdrətində olan bu yeni strategiya əsasən dil və mədəniyyət üzərində bərqərar olur. Demək olar ki, bütün dünyanı fəth eləmiş, az qala öz içində əridib yox eləmiş Qərb mədəniyyəti və dili (əsasən ingilis dili nəzərdə tutulur) deyilənlərə bariz nümunədir. Son

¹ 127-128. ص. 1407. دار الكتب العلمية. بيروت. م. 14. تاريخ. الخطيب. البغدادي

dövlərlərin təcrübəsi göstərir ki, “yumşaq güc” superdövlətlərin istifadə edə bildiyi bir “silah növüdür”. Kiçik dövlətlərə isə ən yaxşı halda özlərinin ən əhəmiyyətli dəyərlərini qorumaq, başqa mədəniyyət daxilində əriməmək üçün yollar axtarmaq qalır. *Muğamın daxildən, tarixi köklərindən qaynaqlanan gücünü, təsir dairəsini, ehtiva etdiyi həqiqətin miqyasını nəzərə alsaq, cəsarətlə onu Azərbaycanın “yumşaq gücü” adlandırma bilərik.* Başqa sözlə desək, Azərbaycan kiçik və gənc bir dövlət olsa da, özünü nəinki müdafiə etmək, eyni zamanda, “yumşaq güclə” qarşdakına təsir göstərmək qüdrətindədir. Əslində, muğamın multikultural mahiyyətini təhlil etməklə, biz məhz bu həqiqətin altından qalın bir xətt çəkmək istəyirdik.

Tədqiqatımız zamanı biz musiqi, xüsusilə muğamlar haqqında üç tip əsərlərlə tanış olduq. Birincisi, musiqinin əsas prinsiplərini təyin edən, nəzəriyyəsinə yazan, bir növ musiqinin gələcək inkişaf trayektoriyasını müəyyənləşdirən, yeni ideyalar irəli sürən mənbələrdir. Bura VIII əsr İslam mütəfəkkirlərindən tutmuş son dövrlərin mütəfəkkirlərinin, bəstəkarlarının əsərlərinə qədər əhəmiyyətli bir siyahı daxildir. Burada musiqiyə çox fərqli münasibətlər görmək mümkündür. “Bizim musiqidə ilk olaraq xoşumuza gələn şey səsin eşidilən və hiss edilən keyfiyyətləridir”,¹ – deyən İbn Sina və onun simasında digər mütəfəkkirlər riyazi hesablamalar əsasında musiqinin nəzəriyyəsinə, bir növ səsin vizual görkəmini yaradırdılar. “Musiqinin yalnız seçilmişlərə verdiyi həqiqi ali həzzə çatmaq üçün özün də saf, xeyirxah bir xəyalpərvər olmalısən. Bu isə yalnız həqiqi musiqiçiyə xas keyfiyyətdir”,² – deyən Rixard Vaqner və onun davamçıları isə belə hesab edirlər ki, musiqinin zirvəsinə ancaq dil və milli ruh vasitəsilə ucalmaq mümkündür və ancaq milli köklər musiqinin orijinallığını və aliliyini təmin edə bilər. Bu geniş spektrdə Fərabidən tutmuş Əbdülqadir

¹ Doğru`dan Batı`ya Düşüncenin serüveni, s. 989.

² Geniş bax: *Vagner P.* О сущности немецкой музыки // Избранные работы. Пер. с нем. М., «Искусство», 1978, с. 56; *Vagner P.* Еврейство в музыке // www.samomudr.ru%2Fd%2FVagner%2520Rixard%2520%2520_Evrejstvo%2520v%2520muzyke.pdf&usg=AFQjCNGd22kwhSVhnu2RuLdtAG08p0u9BA

Marağıyə, Rixard Vaqnerdən Üzeyir Hacıbəyova qədər bir çox şəxsiyyətin adını və əsərlərini göstərmək mümkündür.

Müraciət etdiyimiz ikinci tip əsərlər bu mənbələr üzərində öz tədqiqatlarını apararı, əhəmiyyətli nəticələr əldə edən alimlər və araşdırmaçıların məqalələri, tezləri, kitablarıdır. Burada maraqlı bir təzadlı məqam da vardır. Belə ki, əgər orta əsrlərdə müraciət etdiklərimiz daha çox Şərq müəllifləridirsə, Yeni Dövr və sonrakı vaxtlarda üstünlük Qərb müəlliflərinə verilir. Əslində bu, təsadüf deyil. Orta əsrlərdən sonra ideya mərkəzi Şərqdən Qərbə keçdi və təbii ki, musiqi haqqında əsaslı araşdırmalar da Qərb müəlliflərinə aid oldu. Hətta məqalənin müəllifi Şərqdən olsa belə, onun araşdırmasının kökündə Qərb düşüncəsi dururdu.

Nəhayət, sonuncu tip əsərlər də vardır ki, ümumiyyətlə musiqiyə heç bir aidiyyəti yoxdur. Bunlar sırf fəlsəfi və ya sufi traktatlar, risalələrdir. Bizim araşdırmamızda daha çox belə əsərlərə istinad edilmişdir. Bu, musiqinin, xüsusilə muğamın fəlsəfəsinin yazılması ilə əlaqəli olsa da, əsas səbəb muğamı musiqi janrı, fenomeni kimi deyil, Universal Səsin bir təzahürü kimi nəzərdən keçirmək istəyidir. Yəni muğam ənənəvi yanaşmalardan kənarlaşdırıldı və ilk baxışda yad görünən bir kontekstə salındı. Muğamı məhz düşüncə konsepsiyası kimi nəzərdən keçirmək istədiyimizə görə, onu fəlsəfi kontekstdə etməli olduq. Bir növ muğamın ontologiyasını, qnoseologiyasını, etik tərəflərini təqdim etmək istədik. Belə olan halda, muğam artıq musiqi fenomeni olaraq deyil, konsepsiya kimi digər fəlsəfi cərəyanlarla, ideyalarla müqayisə edilməli, onlarla fərqi və oxşar cəhətləri təhlil edilməlidir. Burada müraciət edilən əsərlərin zamanı, məkanı qarışıqdır. Sanki zaman-məkan fəvqündə olan ideyalar aləminə baş vuraraq muğam həqiqətlərinin əks sədasını axtarmışdıq. Diqqət mərkəzində yalnız ideya durduğuna görə burada Şərq-Qərb bölgüsü də kəskin şəkildə aparılmadı. Bu səbəbdən Mənsur Həllac, Mayster Ekkart, Nikolay Kuzanlı, Şihabəddin Sührəverdi və daha kimlər eyni sırada yer aldılar.

Müraciət etdiyimiz əsərlər sırasında ayrıca bir tip əsərlər də vardır ki, bu kateqoriyalardan heç birinə aid edilə bilməz. Bunlar musiqiyə, xüsusilə

muğama əsaslanaraq yazılan şəxsi fəlsəfi, poetik düşüncələrdir. Belə əsərlər sırf fərdi xarakterlidir. Sanki sonsuz bir dəryadan götürülən damlaları öz mənəviyyatlarının süzgecindən keçirərək bir sənət əsəri qoyur ortaya. Bununla belə, həmin şəxsiyyətlər və onların düşüncələri bir millətin hüdudlarını aşdıqlarına görə, muğam haqqında görüşləri də ümumbəşəri hesab edilə bilər. Əvvəlki qrup əsərlərdən fərqli olaraq bunların üslubları və ifadə tərzləri də seçilir. Məsələn, Asif Əfəndiyevin “Muğam fəlsəfəsi” bir fəlsəfi essedirsə, Vaqif Mustafazadənin “Muğam”ı bir musiqi parçasıdır, Bəxtiyar Vahabzadə muğam haqqında düşüncələrini bir poema, Cübran Xəlil Cübran isə mənzum şeir vasitəsilə ifadə edir. Məsələn, “Rast” muğamına üç mənəviyyatın işığında təsvirinə baxaq. Cübran Xəlil yazır ki, “Rastın gecənin sakitliyində duyğularda buraxdığı təəssürat uzaq ellərə gedib çoxdan sorağı gəlməyən doğma, əziz adamdan gəlmiş məktubdakı sözlərin təsirinə bənzəyir. Budur, məktub gəlib ümid hissini oyadır, ruhu görüşə hazırlayır. Mənə elə gəlir ki, Rəsəd [muğamını] oxuyan tezliklə dan yerinin söküləcəyindən, qaranlığın yox olacağından xəbər verir. Axı: “Gecənin xeyrindən gündüzün şəri yaxşıdır” – demişlər”.¹ Asif Əfəndiyev deyir ki, “Həyatla Görüş – Aydınlıqla, Ciddiliklə görüş kimi mənalandırılır. Bu keyfiyyətlər ardıcıl şəkildə zənginləşir, dərinləşir, incələşir, artır, yüksəlir. Şəxsiyyətin qarşısında Aydın, Ciddi Həyatı üfüqlər açılır. Həm də Dünyayla görüşən İnsanın Ruhani Aydınlığı, Ciddiyyəti aşkara çıxır”.² Bəxtiyar Vahabzadə isə belə düşünür ki,

*Rast – müdrək bir ağıl, dərin düşüncə,
Danışır təmkinlə, aramla tək-tək.
...Rast – tədbirlidir,
Vüqarlı, dözümlü, o səbirlidir.*

¹ Cübran. Muğam // Cübran. Sükutun poeziyası, Bakı, “Şərq-Qərb”, 2009, s. 305.

² Asif Ata. Muğam fəlsəfəsi // <http://www.asifata.com/mugamfelsefesi2.htm>

*Yüz ölçür, bir biçir,
Düşünür dərin,
Mühit dənizi tək o ləngərlidir.
Onun ləngər vuran hər guşəsində
Dərin düşüncələr daldalambdır.¹*

Bu üslublardan tamamilə fərqlənən Saşar Zərif isə Rastın onun mənəvi dünyasında oyatdığı bütün hissələrini, düşündüklərini var bədəni – rəqsi ilə çatdırır. Bəli, fərqli üslublar, fərqli dünyagörüşləri və fərqi baxış bucaqları! Sadəcə obyekt eynidir və bu ruhlardan hər biri özünün (!) gördüyünü təənnüm edir. Oxucu onların “qulaqları” ilə Rastı dinləyir, onların gözləri ilə o həqiqətlərə baxır və ... öz pəncərəsini açmaq istəyir.

¹ *Vahabzadə B. Muğam // Seçilmiş əsərləri iki cildə. II cild, Bakı, “Öndər Nəşriyyat”, 2004, s. 201.*

ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan dilində

- Abdulla Kamal.* Azərbaycanca multikultural təhlükəsizlik prinsipləri
<http://kamalabdulla.az/1897/azerbaycanda-multikultural-tehlikesilik-prinsipleri/>
- Ağaoğlu Əhməd.* Üç mədəniyyət. Bakı, Mütərcim, 2006.
- Asif Ata.* Muğam fəlsəfəsi // <http://www.asifata.com/mugamfelsefesi2.htm>
 Azərbaycan multikulturalizminin ədəbi-bədii qaynaqları. Elmi red.: Kamal Abdulla, Bakı, BBMM, 2016.
- Beynəlxalq Humanitar Forumun açılışında İlham Əliyevin nitqi // <http://www.president.az/articles/3310>
- Bünyadzadə K.* Şərq və Qərb: ilahi vəhdətdən keçən özünüdərk. Bakı, Nurlan, 2006.
- Bünyadzadə K.* Təsəvvüf fəlsəfəsinin ilk mənbələri: Sərrac Tusinin əl-Lümə` əsəri. Bakı, Qamma Servis, 2002.
- Bünyadzadə K.* Təsəvvüf və Muğam // “Muğam aləmi” Beynəlxalq Elmi simpoziumun materialları 18-20 mart 2009-cu il, Bakı, “Şərq-Qərb”, 2009.
- Cübran.* Ərəb dilinin gələcəyi // *Cübran.* Sükutun poeziyası, Bakı, “Şərq-Qərb”, 2009.
- Cübran.* Muğam // *Cübran.* Sükutun poeziyası, Bakı, “Şərq-Qərb”, 2009.
- Cübran.* Musiqi // *Cübran.* Sükutun poeziyası, Bakı, “Şərq-Qərb”, 2009.
- Dante Aliyevi.* İlahi komediya. Cəhənnəm XXVIII nəğmə, 16-18. Tərcümə Ə. Kürçaylı, Bakı, Öndər nəşriyyat, 2004.
- Əbu Turxanın hikmət dünyası. Prof. Dr. Səlahəddin Xəlilovun təqdimatında. Bakı, “Çaşıoğlu” nəşriyyatı, 2012.
- Əfəndiyev A.* Müdriklik səlahiyyəti. Bakı, Gənclik, 1976.
- Hacıbəyli Ü.* “Koroğlu” operası // Seçilmiş əsərləri 2 cildə. II cild. Bakı, Şərq-Qərb, 2005
- Hacıbəyli Ü.* Musiqidə xəlqilik // Seçilmiş əsərləri 2 cildə. II cild. Bakı, Şərq-Qərb, 2005.

Hacıbəyli Ü. Muğamat və xalq mahnılarının ifası haqqında // Seçilmiş əsərləri 2 cildə. II cild. Bakı, Şərq-Qərb, 2005.

Hicaz // [https://tr.wikipedia.org/wiki/Hicaz_\(m%C3%BCzik\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Hicaz_(m%C3%BCzik))

Hüseynov R. Muğam təcrübəsində modellər yaradan improvizələr və “Kürdi-Şahnaz” muğamının yaranma tarixi. // Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər. Bakı, 2015.

Hüseynzadə Əli bəy. Milliyyət və insanıyyət // Seçilmiş əsərləri. Bakı, Çaşıoğlu, 2007.

Xəlilov S. Elm haqqında elm. Bakı, “Azərbaycan Universiteti” nəşriyyatı, 2011.

Xəlilov S. İdeya və maddi təcəssüm // Fəlsəfə və sosial-siyasi elmlər, 1-2, 2003.

Xəlilov S. İslam fəlsəfəsi nə vaxtdan başlayır? // Fəlsəfə və sosial-siyasi elmlər, № 1, 2010.

Xəlilov S. Şərq və Qərb: ümumbəşəri ideala doğru. Fəlsəfi etüdlər. Bakı, “Azərbaycan Universiteti” nəşriyyatı, 2004.

İqbal M. Bilik və təcrübə // Fəlsəfə və sosial-siyasi elmlər, № 4, 2008.

İqbal M. İnsan “mən”i, onun azadlığı və əbədiliyi // Fəlsəfə və sosial-siyasi elmlər, № 3, 2009.

Kitabi-Dədə Qorqud. Əsli və sadələşdirilmiş mətnlər. Bakı, Öndər Nəşriyyat, 2004.

Köçərli İ. “Şikəstə” – milli musiqi təfəkkürünün ənənəvi təzahür modellərindən biri kimi // Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər. Bakı, 2015.

Mənsuriyyə // <https://azerdict.com/az/izahli-luget/m%C9%99nsuriyy%C9%99>

Mikayıl Müşfiq. Tar // Seçilmiş əsərləri. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2004.

Min bir gecə //

https://az.wikipedia.org/wiki/Min_bir_gec%C9%99_%28balet%29

Muğam ensiklopediyası // <http://mugam.musigi-dunya.az/h/hicaz.html>

Musiqi alətlərinin gözü – Tar. <http://gsr.fm/musiqi-aletlerinin-gozu-tar/>

Paşayev M.C. “Bir gəncin manifesti” // Seçilmiş əsərləri. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2005.

Segah // <https://az.wikipedia.org/wiki/Segah>

Simfonik muğam // https://az.wikipedia.org/wiki/Simfonik_mu%C4%9Fam

Şur // <https://az.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eur>

Şuşinski F. Azərbaycan xalq musiqiçiləri, Bakı, Yazıçı, 1985.

Şükürov A. Fəlsəfə. Bakı: Elm, 1997.

Üşşaq // <http://mugam.musigi-dunya.az/yu/yushshaq.html>

Vahabzadə B. Muğam // Seçilmiş əsərləri iki cilddə. II cild, Bakı, “Öndər Nəşriyyat”, 2004.

Türk dilində

Doğu'dan Batı'ya Düşüncenin serüveni. İslam Düşüncəsiin altın çağı, 10 ciltlik, 5. Cilt. İstanbul, İnsan Yayınları, 2015.

Gökberk M. Felsefe tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

Görgülü D. Geleneksel türk müziği tarihi. Devlet Kitapları, II baskı, 2015.

Güvenç R.O. Pentatonik Müzik Ve Etkileri //

<http://www.tumata.com/ContentDetail.aspx?cid=7&SM=2>

Haydegger M. Bilim üzerine iki ders. İstanbul, Paradiqma, 1998.

Karakurt Deniz. Türk söylence sözlüğü. Açıklamalı Ansiklopedik Mitoloji Sözlüğü, 2011, e-kitap.

Keskiner Ph.B. Klasik türk müziğinde makam ve usul isimlerinin yan-anlamları ve etimolojik kökenleri, s. 8

https://www.academia.edu/1437492/Klasik_Turk_Muziginde_Makam_ve_Usul_Isimlerinin_Yan-anlamlari_ve_Etimolojik_Kokenleri_-_The_Connotations_and_Etimological_Roots_of_Makam_and_Usul_Names_in_Classical_Turkish_Music,

Kierkegaard S. Müzikal Erotik ya da Dolayısız Erotik Evreler. Cev. Merve Elma, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2015.

Konevi S. Vahdet-i Vücut ve esasları. En-nusus fi tahkiki tavrî'l-mahsus / Terc.: E.Demirli. İstanbul: İZ yayıncılık, 2002.

Konuk A.A. Fususu'l-hikem, tercüme ve şerhi: 4 cildde, III c., İstanbul: İFAV yayınları, 2000.

Levend A.S. Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler – Mazmunlar ve Meffhumlar, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 1943.

Ridley A. Müzik Felsefesi. Tema ve Varsiyonlar. Ankara, Dost kitabevi, 2007.

Tağtaşoğlu A.E. Makamsal müzik ve Kant estetiği (əlyazması hüququnda – Uluslararası Felsefe Araştırmaları Derneği. İstanbul, Türkiye).

Türk müziğinde makamlar http://www.notlar.net/makamlar_hakkinda_bilgi.htm

Türk müziğinde perde isimleri. <http://telsanatları.com/index.php/8-tuerk-mueziği/24-tuerk-mueziği-bilgileri>

Uludağ S. İslam Açısından Musiki ve Sema` İstanbul, Maarifet yayınları, 1999.

Rus dilində

- Абдуллаева С.* Самый певучий среди инструментов // Искусство, № 2 (50), 2011.
- Агаева С.* О проблемах исследования истории мугамного искусства: рукописные источники, трактаты о музыке // Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər. Bakı, 2015.
- Агеева Н.Ю.* К вопросу об истории зарождения и развития традиционной китайской музыки // <http://www.synologia.ru/authors-126>
- Адорно Теодор В.* Философия новой музыки. Пер. с нем. М., Логос, 2001.
- Алекперов А.* О происхождении названия "мугам" // <http://turkology.tk/library/495>
- Ареопагит Дионисий.* О небесной иерархии / Пер.: с греч. www.magister.msk.ru/library/bible/comment/areopag
- Бахтизина Д. И.* Музыка как особая форма познания мироздания в философии Древнего Востока <http://si-bac.info/conf/philolog/xxxiv/37447>
- Бахтизина Д.И.* Полифункциональность музыки как проявление ее ценностной характеристики. // <http://cyberleninka.ru/article/n/poli-funksionalnost-muzyki-kak-proyavlenie-ee-tsennostnoy-harakteristiki>
- Беме Я.* Аврора или утренняя заря в восхождении / Пер.: А.Петровского. Москва: Мусагеть, 1914, с. 182.
- Бердяев Н.А.* Судьба человека в современном мире. К пониманию нашей эпохи. // Философия свободного духа. М.: Республика, 1994.
- Бердяев Н.А.* Смысл истории. Новое средневековье. Сост. и комм. В.В.Сапова. М., Канон+, 2002.
- Боура С.М.* Героическая поэзия. Пер. с англ. Н.П.Гринцева, И.В.Ершовой. М., Новое лит. обозрение, 2002.
- Бурдон (музыка)* // [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%BD_\(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%BD_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0))
- Вагнер Р.* О сущности немецкой музыки // Избранные работы. Пер. с нем. М., "Искусство", 1978, с. 56; *Вагнер Р.* Еврейство в музыке // www.samomudr.ru%2Fd%2Fvagner%2520Rixard%2520%2520_Evrejstvo%2520v%2520muzyke.pdf&usg=AFQjCNGd22kwhSVhnu2RuLdtAG08p0u9BA

Вильданов У.С., Вильданова. Г. Б., Загитова Л. Ч. Оккультно-трансцендентальная природа звука и музыки в бытии человека. Уфа, РИО РУНМЦ МО РБ, 2007.

Гегель Г.В.Ф. Наука логики / Энциклопедия философских наук: В 3-х т. Т. 1, Москва: Мысль, 1974.

Гегель Г.В.Ф. Философия духа / Энциклопедия философских наук: В 3-х т. Т. 3, Москва: Мысль, 1977. с.12

Ионкис Г. Рихард Вагнер – Гений тёмных сил // Литературный альманах "Мнемозина" <http://mnemozina.eu/sample-page/%D1%81%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5/%D1%80%D0%B8%D1%85%D0%B0%D1%80%D0%B4-%D0%B2%D0%B0%D0%B3%D0%BD%D0%B5%D1%80-%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9-%D1%82%D1%91%D0%BC%D0%BD%D1%8B%D1%85-%D1%81%D0%B8%D0%BB>

Иранская музыка // <http://www.centralasia-travel.com/ru/countries/iran/music>

Каранькова Ю.Н. История зарубежной музыки (с древнейших времен по XVII век). Учебное пособие.

<http://www.google.az/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=10&ved=0ahUKEwj68ytnJDLAhXENpoKHTHADx0QFgh-NMAk&url=http%3A%2F%2Flib.vsu.by%2Fxmlui%2Fbitstream%2Fhan-dle%2F123456789%2F1831%2F%25D0%2598%25D1%2581%25D1%2582%25D0%25BE%25D1%2580%25D0%25B8%25D1%258F%2520%25D0%25B7%25D0%25B0%25D1%2580%25D1%2583%25D0%25B1%25D0%25B5%25D0%25B6%25D0%25BD%25D0%25BE%25D0%25B9%2520%25D0%25BC%25D1%2583%25D0%25B7%25D1%258B%25D0%25BA%25D0%25B8.pdf%3Fsequence%3D3%26isAllowed%3Dy&usg=AFQjCNF6WN4yUhPZJOLV67MdmwHk4TEaBA&sig2=2my1kWqzqzJFzwupRjfbA>

Карнычев М.Г. Семантика интерпретации в различных типах музыкальной культуры. Идеи и идеалы №2 (12) м.1, 2012.

Кассирер Э. Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. М., “Прогресс”, 1988.

- Кузанский Н.* О предположениях // Сочинения: В 2-х т. т. 1, Москва: Мысль, 1979.
- Кузанский Н.* Об ученом незнании // Сочинения: В 2-х т. т. 1, Москва: Мысль, 1979.
- Кузанский Н.* Книги простеца // Сочинения: В 2-х т. т. 1, Москва: Мысль, 1979.
- Кулизаде З.А.* Хуруфизм и его представители в Азербайджане. Баку: Элм, 1970.
- Ницше Ф.* Казус Вагнер // <http://www.nietzsche.ru/works/main-works/vagner/>
- Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки, 19 // http://az.lib.ru/n/nic-she_f/text_0010.shtml
- Новые Грани // <http://www.noviyegrani.com/archives/title/333>
- Паскаль.* Мысли // Человек: Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. Древний мир – эпоха Просвещения. М., Политиздат, 1991.
- Платон.* Государство. Законы. Политик. Москва, Мысль, 1998.
- Плотин.* Эннеады. К., "Уцимм-Пресс", 1995-1996; К., PSYLIB, 2003.
- Почему у музыкальных нот такие странные названия?* // <http://shkola-zhizni.ru/culture/articles/28076/>
- Прообраз мира http://newmuz.narod.ru/st/Bahor_Bob01.html
- Ранние формы многоголосия <http://mydocx.ru/6-62132.html>
- Словарь иностранных слов. М., 1979.
- Тура (Тоума) Х.Х.* Макам. Импровизационная форма // Музыка народов Азии и Африки. М., Советский композитор, 1980.
- Уайт Е.* События последних дней
// http://www.otkrovenie.de/white/knigi/26_Sobitiya_poclednih_dney/index.htm
- Фархадова С.* Процессуальность творческого познания – озарения как концептуальная основа мугам – дятгаха” // *Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər.* Bakı, 2015.
- Хантингтон С.* Столкновение цивилизаций. М., АСТ, 2003.
- Шамилли Г.Б.* Архитектоника иранской классической музыки: грамматика музыкальной речи как картина мира // Философия искусства.
http://www.google.az/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0ahUKEWjysPG0JrMAh-WsK5oKHTw_A9wQFggxMAM&url=http%3A%2F%2Fiph.ras.ru%2Fu

plfile%2Fsmirnov%2Fish-
raq%2F2%2F39sham.pdf&usg=AFQjCNHZDeXcTo-
bpk7p55cpVU_G5d00QNA&bvm=bv.119745492,d.bGs.

Шестаков В.П. "Музыкальная эстетика средневековья и
Возрождения"[http://early-music.narod.ru/biblioteka/estetika-shestakov-
ma3.htm](http://early-music.narod.ru/biblioteka/estetika-shestakov-
ma3.htm)

Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Пер.: с итал.,
СПб., Symposium, 2006.

Экхарт М. Духовные проповеди и рассуждения / Перев. с нем.
М.В.Сабашникова. Санкт-Петербург: Азбука, 2000, s. 105.

Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени, М., Прогресс, 1994.

İngilis dilində

al-Alwani T.C. Issues in Contemporary Islamic Thought. London-Washington.
2005.

Bunyadzade K. The phenomenon of the Unity of Idea // Transcendentalism
Overturned, ed. by A.-T. Tymieniecka // *Analecta Husserliana*, Vol. 108,
XV, Springer, 2011.

Carus P. The Significance of Music // *The Monist*, Vol. 5, No. 3 (April, 1895),
Oxford University Press, pp.401-407 // <http://www.jstor.org/stable/27897250>

Five Principles of Symphony Philosophy //

<http://www.symfonydriven.com/news/5-principles-symphony-philosophy>

Kitab at-Tavasin / Trans.: Aisha Abd ar-Rahman at-Tarjumana. www.leaping-laughter.org/archive/tavasin.

Orchestra Philosophy //

<http://www.smmusd.org/lincoln/VAPA/orchestra/philosophy.html>

UNESCO Musical Anthology of the Orient: Vol. 24, Azerbaijan I. By: Mark
Slobin. *Asian Music* Vol. 2, No. 1 (1971), University of Texas Press, pp.
43-45. [http://www.jstor.org/stable/833813?seq=1#page_scan_tab_
contents](http://www.jstor.org/stable/833813?seq=1#page_scan_tab_contents)

Zoltan Juhasz. A Systematic Comparison of Different European Folk Music Tra-
ditions Using Self-Organizing Maps // *Journal of New Music Research*,
2006, Vol. 35, No. 2.

Ərəb dilində

- ابن عربي محي الدين. فصوص الحكم. التعليقات عليه بقلم ابو العلا عفيفي. احياء الكتب العربية. 1946. دار
- أخبار احلاج. نشر وتصحيح ل. ماسينيون وب. كراوس, باريس, مكتبة لاروز, مطبعة القلم, 1936
- البغدادي الخطيب. تاريخ. 14 م. بيروت. دار الكتب العلمية. 1407 هـ.
- الحلاج ابو معيث الحسين منصور. كتاب الطواسين. نشر و تصحيح ل. ماسينيون. باريس. 1913
- الشبلي ابو بكر. ديوان. بغداد. دار التضامن. 1967 م.
- الطوسي ابو نصر السراج. حقهه وقدم له وخرج أحاديثه عبد الحلیم محمود وطه عبد الباقي المثنى ببغداد, سرور دار الكتب الحديثة بمصر, مكتبة 1960.
- الميانجي الهمداني ابو ع. عسيران. طهران. چاپخانه تحقیق 85 بعین القضاة. زبدة الحقائق. تقديم و المعالي عبد الله بن محمد بن علي بن الحسين دانشگاه. 1341 هـ.
- ديوان الحلاج. شرح و تحقيق هاشم عثمان, بيروت, مؤسسة الأعلمي للمطبوعات, 2003.
- رسائل الجنيد. حررها وصححها الدكتور علي حسين عبد القادر. استانبول. جالو غلو. 1970 م.
- سهروردي شهاب الدين يحيى. شيخ اشراق. مجموعة دوم مصنفات, بقلم هنري كربين, تهران, 1952.

*** **

Kitab "MTM-İnnovation" MMC-də səhifələnmiş və çap olunmuşdur.

*Nəşriyyat redaktoru – Əliş Mirzəli
Texniki redaktor – Mətanət Qaraxanlı
Kompüter tərtibatı – Rüşət Vahidov
Korrektor – Rita Müslümova*

Çapa imzalanıb: 16.02.2018.

Format: 60x90 1/16. Qarnitur: Times.

Ofset çap. Ofset kağızı. Həcmi: 10 ç.v.

Tiraj: 300. Sifariş № xx.

"MTM-İnnovation" MMC
Az 1014, Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b
Tel./faks 596 21 44