



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

**Sevil Fərhadova**

**AZƏRBAYCAN  
MUĞAM-DƏSTGAHININ  
TARİXİ KÖKLƏRİ**

**BAKİ – ELMİN İNKİŞAFI FONDU – 2018**

*Rəyçi:*

**İsa HƏBİBBƏYLİ**

*AMEA-nın həqiqi üzvü, filologiya üzrə elmlər doktoru, professor*

*Elmi redaktor:*

**Teymur KƏRİMLİ**

*AMEA-nın həqiqi üzvü, filologiya üzrə elmlər doktoru, professor*

**S.M.Fərhadova. Azərbaycan muğam-dəstgahının tarixi kökləri.** – Bakı: Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Elmin İnkişafı Fondu, 2018. – 200 səh.

Monoqrafiya erkən mədəniyyətin məhsulu olan muğamın öyrənilməsinin ehtimal edilən şüur konsepsiyasını metodoloji «açar» kimi tətbiq etməklə həyata keçirilməsinin ilk təcrübəsidir. Nəticədə, dünya elmində analoqu olmayan muğamın yaranma tarixini və onun genezisini açıqlayan fənlərarası tədqiqat işi ilk dəfə olaraq oxuculara təqdim edilir. Problemin tədqiqində mərkəzi yer ilkin, rəşional tərəkürə əlternativ olan, qeyri-dəqiq (ruhani) dərkətmənin xüsusiyyətinin açıqlanmasına ayrılır. Seçilən mövqedən «batın-zahir» düsturu ilə ifadə olunan Şərq konseptual tərəkürünün və dünyagörüşünün fərqliliyi muğamın yaranmasının idrak-nurlanma ilə şərtləndirilməsinin izlənilməsi üzrə izah olunur. Nəticədə MUĞAM sözünün etimologiyası əlavə tədqiqat predmetinin özü yeni səpkidə interpretasiya edilir. Monoqrafiya muğam məzmununun konseptuallığı ilə bağlı bir çox suallara, məsələn, Azərbaycanın mədəniyyət irsinin bütün sahələrində geniş təqdim edilmiş həndəsə və rəqəm musiqi konseptuallığına aydınlıq gətirir.

Tədqiqatın gedişində muğam probleminin nəinki uzaq keçmişinin izahına, həm də mədəniyyət və elmin gələcək inkişafına təsir göstərməyə qadır ola biləcəyi mənbə kimi bundan sonra da fənlərarası yanaşma məcrasında öyrənilməsinin vacibliyi əsaslandırılır.

**Monoqrafiya Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Elmin İnkişafı Fondunun qrant layihəsi çərçivəsində çap olunmuşdur:  
Qrant № EIF-2013-9(15)-46/34/5 (layihə rəhbəri: S.M.Fərhadova)**

**Bu əsər 13 mart 2014-cü il tarixində Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Elmin İnkişafı Fondu tərəfindən Azərbaycan Respublikası Müəllif Hüquqları Agentliyində qeydiyyatdan keçirilmiş və əsərin qeydiyyatı haqqında 7999 nömrəli Şəhadətnamə (qeydiyyat nömrəsi: 04/C-7484-14) verilmişdir.**

*Redaktor: filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Ağahüseyn ŞÜKÜROV*

*Kitabda müəllif üslubu olduğu kimi saxlanılmışdır.*

ISBN: 978-9952-516-13-5

© Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında  
Elmin İnkişafı Fondu, 2018

© S.M.Fərhadova, 2018

## MÜNDƏRİCAT

<b>Ön söz. MUĞAM İRSİNƏ YENİ ELMİ YANAŞMA</b> .....	<b>5</b>
<b>Giriş. ZAMANIN HƏQİQİLİYİ</b> .....	<b>8</b>
<b>I. BİR DAHA AZƏRBAYCAN MUĞAM-DƏSTGAHININ MƏNBƏLƏRİ HAQQINDA. Mənbənin axtarışında</b> .....	<b>20</b>
1.1. Problemin öyrənilməsinin diaqnostikası .....	20
1.2. XX əsrdə muğam haqqında elmi fikrin inkişafına tənqidi baxış.....	24
1.3. Muğam ənənəsinin öyrənilməsində mövcud «boşluqlar» problemi.....	33
<b>II. YARADICI PROSESİN METAFİZİKASI İDRAKIN İRRASİONAL VƏ RASİONAL QÜTBƏRİNİN GÖRÜSMƏ NÖQTƏSİ KİMİ</b> .....	<b>40</b>
2.1. Şüur konsepsiyası Şərq mədəniyyətinin sirlərinin öyrənilməsinin metodoloji «açar»ı kimi.....	40
2.2. Muğam prosessuallığı bilik və inamın mənbəyi kimi.....	45
2.3. Yaradıcılıq nurlanma-vəhdət prinsipi dünya ahəngdarlığının dərkinə aparən yol kimi.....	50
2.4. Ruhi idrak-nurlanma prosessuallığında batin-zahir nisbəti.....	55
<b>III. MUĞAMIN YOLU İLƏ. Muğam aləminin ritmik döyüntüləri</b> .....	<b>67</b>
3.1. «Yeddi pillənin» ritm-formulası ruhi idrak rakursunda .....	67
3.2. «Yallı» ayin dairəsi sufi zikrin prototipi kimi .....	70
3.3. Azərbaycan mədəniyyət irsinin muğam-idrak dərinlikləri.....	75
3.4. Mənəvi və fiziki dərkətmənin ritmik korrelyasiyası haqqında.....	77
3.5. İdrak-nurlanma ritmin məzmununun dini aspektləri .....	83
3.6. Ruhu yüksəldən «sağ» və «sol» tərəflərin kəşifən ritmi .....	88
<b>IV. AZƏRBAYCAN MƏDƏNİYYƏTİNDƏ SƏSİN BAZİS ROLU</b> .....	<b>93</b>
4.1. Muğam ahənginin səs toxumu .....	93
4.2. Səsin sinkretik təbiəti haqqında.....	97
4.3. Səsin həyatı, səsdə yaşayan həyat .....	99
4.4. Səs məkanının sirli mənaları.....	102
<b>V. «HƏYAT-ÖLÜM» SƏRHƏDİNDƏ QAZANILAN ÖLÜMSÜZLÜK</b> .....	<b>109</b>
5.1. «Kəndirbaz» təcrübəsinin ritual-musiqi öntarixi .....	109
5.2. Ayin hərəkət-transformasiyaların teatral oyun mahiyyəti .....	114
5.3. Mənəvi dərkətmənin psixoloji «kontrapunktı» .....	117
5.4. Həqiqətin nurundan doğulan səs-söz .....	124

<b>VI. MUĞAM TƏŞƏKKÜLÜNÜN RİTMİK DAİRƏLƏRİNDƏ FORMALAŞAN MƏDƏNİYYƏT .....</b>	<b>135</b>
6.1. «Universallıq» və «millilik» sözlər ardıcılığının inversiyası haqqında .....	135
6.2. Azərbaycan mədəniyyətinin inkişaf prosessualığı muğam-dəstgahın dili ilə .....	138
6.3. Ruhani prosesin Azərbaycan milli mədəniyyətinə kristallaşmasının koqnitiv aspektləri .....	146
6.4. Muğam və ozan-aşıq ənənəsi ruhani idrak və maariflənmə sistemi kimi .....	154
6.5. Azərbaycan muğam-dəstgah konseptualığı Şərq mədəniyyətləri konqlomeratında .....	159
6.6. Musiqi arxetiplərinin milli-etnik interpretasiyası .....	169
<b>VII. HƏQİQƏTİN ZAMANI .....</b>	<b>178</b>
Muğam-dəstgahın harmoniyasından dünya harmoniyasına .....	178
<b>SÖZARDI .....</b>	<b>183</b>
<b>Əlavələr .....</b>	<b>186</b>
<b>BİBLİOQRAFIYA .....</b>	<b>190</b>

## Ön söz

### MUĞAM İRSİNƏ YENİ ELMİ YANAŞMA

**M**uğam Azərbaycan mədəniyyətinin ən dəyərli incilərindən biridir ki, uzun illərdir, əsrlərdir öz zənginliyini, əhəmiyyətini nəinki itirmir, əksinə artırır. Əslində, onun əmin-amanlıqla davam edərək əsrdən – əsrə keçməsi qarşılıqlı prosesdir. Muğam özündə milli təfəkkürü, milli mənəviyyatı ehtiva etməklə bir növ millətin şəxsiyyət vəsiqəsinə çevrilmişdir. Qloballaşmanın bütün sahələri bürüdüyü, kiçik mədəniyyətlərin böyük mədəniyyətlər içində əriyib yox olduğu bir dövrdə Muğam vasitəsilə Azərbaycan xalqı öz kimliyini, unikal identikliyi qoruyub saxlayır. Yəni Muğam Azərbaycan xalqının bir növ sipəri rolunu oynayıb və bu gün də öz missiyasını uğurla davam etdirməkdədir.

Digər tərəfdən, gənc və müstəqil dövlət olaraq Azərbaycanın vacib vəzifələrindən biri də özünü digər millətlər arasında uğurla tanımaq, təsdiq etməkdən ibarətdir. Muğam bu müqəddəs missiyada nəinki iştirak etmiş, hətta ön sıralarda yer tuta bilmişdir. Muğamın mahiyyətində gizli olan bu missiyayı ilk dəfə Azərbaycan Respublikasının Birinci vitse-prezidenti, Heydər Əliyev Fondunun və Azərbaycan Mədəniyyət Fondunun prezidenti Mehriban xanım Əliyeva ortaya çıxartdı. Mehriban xanım XXI əsrin əvvəllərindən başlayaraq Muğama nəinki ikinci nəfəs verdi, həm də onu beynəlxalq səviyyədə tanıتماğa və sevdirməyə nail oldu.

Dünya mədəniyyəti qlobal bir prosesdir və bir çox kiçik dövlətlərin mədəniyyətləri bu prosesdən kənar qalmağa və bununla da unudulmağa məhkumdur. Yalnız bu möhtəşəm prosesə hansısa əhəmiyyətli və əvəzsiz bəhrə verə bilən millətlər qeyd-şərtsiz nəinki ora qoşula bilir, hətta onun aparıcı qüvvələrindən birinə də çevrilir. Muğam məhz belə bir dəyərdir ki, Azərbaycan mədəniyyətini dünya mədəniyyətinin üzvi hissəsinə çevirir, bu zəngin mədəniyyəti yaşadır və beynəlxalq aləmdə tanıdır. Xalq şairi Bəxtiyar Vahabzadənin «Muğam» poeməsindəki aşağıdakı mısralar bu möhtəşəm sənətin mahiyyətini və əhəmiyyətini çox dolğun şəkildə mənalandırır:

*Daş ürəklərdə yanıb daşları sındırdı muğam.  
Haqqa düşmən olanı haqqa tapındırdı muğam.*

.....  
*Onun hər guşəsi bir xatirə, bir canlı kitab,  
Keçilən yolları hərdən bizə andırdı muğam.*

*Su çilər kinli ürəklərdə qəzəb tonqalına,  
Neçə qəsdin önünü kəsdi, dayandırdı muğam.*

*O, ürək yanğısı, göz yaşları, bir çəngə bulud,  
Oyadıb yaddaşı, vicdanı utandırdı muğam.*

*Dəfn edin siz məni Zabul segahın mayəsinə,  
Deyirəm, bəlkə, məni bir gün oyandırdı muğam.*

*Çox kitablar oxudum, zənn elədim bəxtiyaram,  
Mənə çox mətləbi ahəstə qandırdı muğam.*

Sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru Sevil Fərhadova tərəfindən təqdim olunan «Azərbaycan muğam–dəstgahının tarixi kökləri» monoqrafiyası Muğamın hər iki missiyasını ehtiva edən sanballı bir tədqiqat əsəridir. Bu əsərdə bir neçə əhəmiyyətli məqamı xüsusi olaraq vurğulamaq və üzərində bir qədər ətraflı dayanmaq lazımdır.

Əvvəla, burada Muğam bir neçə fənlərin – sənətsünaslıq, fəlsəfə, psixologiya, filologiya və s. elm sahələrinin kəsişməsində araşdırılır. Multidissiplinar yanaşmanın aktual olduğu bir vaxtda Azərbaycanın milli sərvətinin məhz belə bir aspektdən araşdırılması Muğamın nəinki hərtərəfli öyrənilməsinə və gizli məqamlarına işıq salmağına imkan verir, həm də milli təfəkkür və milli mədəniyyət arasındakı üzvi əlaqəni dərk etmək üçün açara çevrilir.

İkincisi, Muğamın bir musiqi janrından daha çox milli təfəkkürün təməlində duran kompleks bir sistem kimi öyrənilməsi kitabın dəyərini daha da artırır. Belə ki, Muğam özündə Şərq təfəkkürünün nüvəsini, elementlərini ehtiva edir. Muğamın məhz bu xüsusiyyətinin ön plana çəkilməsi onun dəyərinin təkcə dünya mədəniyyətinə deyil, həm də dünya fəlsəfəsinə bəhrə verə biləcək zəngin bir xəzinə olduğunu təsbit edir.

Üçüncüsü, monoqrafiyada Muğamın yalnız lokal çərçivədə malik olduğu keyfiyyətlər deyil, ümumbəşəri xüsusiyyətləri də tədqiq və təhlil

edilir. Maraqlı və əhəmiyyətli bir haldır ki, kitabda muğamın multikultural elementlərinə diqqət yetirilir. Başqa sözlə desək, Muğam vasitəsilə Azərbaycan xalqının əzəldən bəri tolerant və xoşgörülü olması fikri elmi cəhətdən əsaslandırılır. Bu baxımdan, son illər Azərbaycanın dövlət siyasətində prioritet xəttin multikulturalizm olmasının bir təsadüf deyil, əslində qanunauyğunluq olduğu bir daha aydın olur.

Dördüncüsü, əsərdə bir millətin, Azərbaycan xalqının vizit kartı olan Muğamın nə dərəcədə yüksək səviyyəli və zəngin olduğu, eyni zamanda, ümumbəşəri hikmətləri ehtiva etdiyi də çox aydın şəkildə təqdim edilir. Hazırkı dövrdə bütün dünyanın işıqlı ideya sarıdan xüsusi bir ehtiyac duyduğu, ümumbəşəri mənəvi böhranın get-gedə dərinləşdiyi bir zamanda muğamın hələ öz kəşfini gözləyən zəngin bir mənbə kimi tanınması yalnız Azərbaycan üçün deyil, ondan kənar da əhəmiyyətli və aktualdır. Bütün dünyada muğama olan həqiqi marağı nəzərə alaraq, bu tədqiqatın başqa dillərdə, xüsusilə ingilis dilində də oxuculara təqdim olunması məqsədəuyğundur.

Beşincisi, və ən vacibi isə, dövlət səviyyəsində inkişafına çalışılan, xüsusilə Azərbaycan Respublikasının Birinci vitse-prezidenti, Heydər Əliyev Fondunun və Azərbaycan Mədəniyyət Fondunun rəhbəri Mehriban xanım Əliyevanın qayğısı və diqqəti ilə Muğam fenomeni sadəcə bir simpozium və ya ifaçılıq sənəti ilə məhdudlaşdırılmadı. Onun fəlsəfəsi, əsl mahiyyətinin hikməti də təqdim edildi. Bu əsərin əsl məqsədi də məhz bu məsələlərə toxunmaqdan ibarətdir.

Deyilənləri nəzərə alaraq, belə bir əsərin ərəsəyə gəlməsi elmimiz, mədəniyyətimiz, milli təkəkkürümüz üçün əhəmiyyətli bir ərməğan hesab edilə bilər. Başqa sözlə desək, bu tədqiqat bütün dünyaya qürurla çatdırılan MUĞAMın yüksək səviyyəli bir tarixi, nəzəriyyəsi və fəlsəfəsidir.

Təqdim olunan qiymətli tədqiqat yeni muğamşünaslıq nəslə üçün mühüm bir elmi mənbə ola biləcəkdir.

*İsa Həbibbəyli,  
Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının  
vitse-prezidenti, akademik*

## Redaktordan

### Giriş

## ZAMANIN HƏQİQİLİYİ

*"Həyatın elə bir anı gəlir ki, biz məhz muğamı boya-başa çatdırdıqlarımıza ən qiymətli miras kimi ötürürük – qəlbimizin, ruhumuzun ən əziz, ən zərif zərrəsi kimi. Çünki məhz muğam bizim nəsillərin kökə bağlılığını, milli ləyaqət hissini qoruyur, onlarda qürur, emosional zənginlik, mərhəmət və acıma, mənəvi kamillik kimi vacib keyfiyyətlərin yaradıcısına dönür».<sup>1</sup>*

*Mehriban Əliyeva*

*Azərbaycan Respublikasının Birinci vitse-prezidenti,  
UNESCO-nun və ISESCO-nun xoşməramlı səfiri*

Hər millətin öz dəyərlər sistemi var. Bu dəyərlər sistemi bir tərəfdən həmin milləti fərqləndirən spesifiklikdirsə, digər tərəfdən isə, onu başqa etnosların arasında assimilyasiyaya uğrayaraq yox olmaq təhlükəsindən xilas edən siperdir. Bu dəyərlər sistemi nə qədər qədim köklərə sahib olursa, bir o qədər həmin millətin özgüvəni möhkəm və sarsılmaz olur. Bu dəyərlər illərin, əsrlərin sınağından çıxaraq o millətin bir növ kimliyinə, şəxsiyyət vəsiqəsinə çevrilir. Bu gün dünyada 2000-dən çox millət və etnik qrup mövcuddur. Müstəqil ölkələrin sayı isə təqribən 140-dır. Əlbəttə, heç də hər xalqın siyasi və iqtisadi vəziyyəti öz dövlətini qurub, müstəqil siyasət yürütməsi üçün əlverişli deyil. Lakin daha əhəmiyyətli bir faktor millətin məhz öz kimliyini dərk

---

<sup>1</sup> UNESCO-nun xoşməramlı səfiri Mehriban Əliyevanın «Muğam aləmi» Beynəlxalq elmi simpoziumunda çıxışı. 18-20 mart 2009, s. 3-4.



və təsdiq edə bilməsidir. Çünki yalnız bu halda qazanılmış müstəqillik həm də qorunub saxlanılır.

Azərbaycanın da öz dəyərlər sistemi var – istər hansısa imperiyanın tərkibində olanda, istərsə də müstəqillik dövründə musiqidə, poeziyada, fəlsəfi əsərlərdə xüsusi qayğı ilə qorunan, nəsildən nəsələ onun kimliyini ötürən bir sərvət. Hələ XIX əsrin axırı–XX əsrin əvvəllərində görkəmli Azərbaycan şairi Məhəmməd Hadi yazırdı ki, «Yox millətimin xətti bu imzalar içində». Həmin dövrdə öz millətinin Azərbaycan hüduqlarına qapanıb qalaraq dünyada gedən proseslərdən kənar qalmasını istəməyən şair ürək ağrısını belə dilə gətirmişdi. Bəli, millətin imzası olub, sadəcə onu imzalar arasında təsdiqləmək lazım idi. Həmin proses bu gün də davam edir. Belə imzalardan biri də muğamdır.

Hələ 1960-cı ildə UNESCO-nun təşəbbüsü ilə hazırlanan «Şərqi Musiqi antologiyası» (*UNESCO Musical Anthology of the Orient*)<sup>1</sup> seriyasına Azərbaycanın tanınmış tarzəni Bəhram Mansurovun ifasında muğam da daxil edildi. Bir neçə il sonra – 1975-ci ildə yenə də UNESCO-nun təşəbbüsü ilə hazırlanan «Dünyanın ənənəvi musiqi kolleksiyası»na (*UNESCO Collection of Traditional Music of the World*) Bəhram Mansurovun ifasında 7 muğam daxil edilmişdir.<sup>2</sup> O vaxtlar, yəni Sovetlər Birliyinin Qərb dünyası üçün bağlı bir zona olduğu dövrlərdə muğama xüsusi diqqətin ayrılması təsadüf ola bilməzdi. Musiqi antologiyası geniş rezonans doğurmuş, müxtəlif rəylər yazılmışdı. Belə rəylərdən birinin müəllifi Mark Slobin yazırdı ki, Antologiyada yer alan Azərbaycan muğamı Sovet İttifaqının tərkibində yaşayan xalqlara məxsus ilk nümunədir. Müəllif Sovet Bəstəkarlar İttifaqının dəstəyi ilə gerçəkləşən layihəni çox yüksək dəyərləndirərək bunu beynəlxalq səsin sənədləşdirilməsində əhə-

<sup>1</sup> Inna Naroditskaya. Song from the Land of Fire. Continuity and Change in Azerbaijanian Mugham. New York & London, 2003, p. 234 <https://books.google.az/books?id=yP6Gz0-irUgC&pg=PA234&lpg=PA234&dq=mugham+UNESCO+1997&source=bl&ots=P-P6XmBb4V&sig=smeBREmJdQE7U1FQiyvYZqS4utY&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKewjwMwWersLKAhWCjCwKHWCIDVcQ6AEIYDAJ#v=onepage&q=mugham%20UNESCO%201997&f=false>

<sup>2</sup> UNESCO Collection of Traditional Music of the World – Netherlands, 1975

miyyətli bir mərhələ hesab edir.<sup>1</sup> Bu kiçik rəydə iki vacib detallı xüsusilə vurğulayaq.

Əvvəla, belə məlum olur ki, böyük İmperiya tərkibində olsa da, muğam Antologiyaya məhz Azərbaycan muğamı kimi daxil edilmişdir. Və rəyçinin də vurğuladığı kimi, məhdud çərçivəyə sığmayaraq daha geniş miqyasa çıxan ilk nümunə olmuşdur.

İkincisi isə, rəydən belə məlum olur ki, muğam sadəcə bir musiqi kimi deyil, beynəlxalq səsin bir mərhələsi kimi təqdim edilir. Yəni o, etnik bir musiqi olmaqdan daha çox, universal səsin bir hissəsidir. Deməli, Universal harmoniyanı, vahid səsi öyrənmək istəyən şəxs üçün muğamın xüsusi əhəmiyyəti vardır. Belə olan halda, istər muğamın özünün, istərsə də Universal harmoniyanın tədqiqində bu fakt mütləq ön planda durmalıdır.

Daha bir neçə il sonra, yəni 1977-ci ildə NASA Voyager 1 (20 avqust) və 2 (5 sentyabr) kosmik gəmiləri ilə Azərbaycan muğamı «Yerin səsləri» (Music from Earth) silsiləsində kosmosa göndərildi. Təqribən 90 dəqiqəlik bu topluda 55 fərqli dildə salamlama, 118 fotosəkil və dünyanın 27 ən gözəl musiqi parçaları toplanmışdı. Bethovenin, Motsartın, Stravinskiyin əsərləri, Yapon, Çin, Avstraliya xalqlarının musiqiləri və neçə orijinal melodiya sırasında balabanla ifa olunan Azərbaycan muğamı da vardır.<sup>2</sup> Bir amerikalı tənqidçinin 1971-ci ildə dedikləri sanki 1977-ci ildə əyani şəkildə həyata keçirilmişdir. Yer və Kosmos arasındakı üzvi vəhdəti, əlaqəni göstərən və Yerin ən dəyərli sərvətlərini gələcək nəsillərə çatdıran vasitələr arasında muğam da vardır.

Muğam bir də Azərbaycan müstəqil respublika olandan sonra beynəlxalq səviyyədə aktuallaşmağa başladı. 1999-cu ildə Azərbaycanın muğam ustası Alim Qasımov UNESCO-nun Beynəlxalq Musiqi Şurasının birinci mükafatını qazandı. Daha sonra isə Muğamın təbliğatı və tanıtılması sistemli və dövlət səviyyəsində aparılmağa başladı və bu iş Azərbaycanın birinci xanımı, İSESCO və UNESCO-nun xoşməramlı səfiri,

<sup>1</sup> 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)

<sup>2</sup> Music From Earth // <http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/music.html>

Heydər Əliyev Fondunun və Azərbaycan Mədəniyyət Fondunun prezidenti Mehriban xanım Əliyevanın rəhbərliyi altında həyata keçirilməyə başladı. Hər biri ayrıca tarixi hadisə olan silsilə tədbirlər bir-birini əvəz elədi. 2003-cü il 7 noyabrda Azərbaycan muğamı UNESCO tərəfindən bəşəriyyətin qeyri-maddi irsinin şah əsəri («*Masterpiece of Oral and Intangible Cultural Heritage of Humanity*») elan olundu, 2005-ci ildən başlayaraq Azərbaycanda muğam müsabiqələrinə start verildi, 2008-ci ildə Azərbaycan muğamları UNESCO-nun Qeyri-maddi Mədəni İrsin Representativ Siyahısına daxil edildi, 2009-cu il dekabrın 27-də Bakıda, Dənizkənarı Milli Parkda Beynəlxalq Muğam Mərkəzinin açılışı oldu. Belə əhəmiyyətli nailiyyətlər arasında xüsusilə vurğulanmalı olan hadisə Heydər Əliyev Fondunun təşəbbüsü ilə ilk dəfə 2009-cu il tarixində Muğam Dünyası Beynəlxalq musiqi festivalının keçirilməsi və qısa müddətdə bunun bir ənənə halını almasıdır. İşin əhəmiyyətli tərəfi budur ki, belə festivallarda muğam sadəcə mədəniyyətin bir hissəsi, musiqi janrı kimi öyrənilmir, yaxud muğam ifaçılığının sirləri, nüansları, tarixi, inkişaf mərhələləri izlənilmir, həm də onun fəlsəfəsi geniş müzakirə obyektinə çevrilir.

Bu deyilən faktlar, muğamın aktuallığının daha bir tərəfini də vurğulayır. Muğam hər nə qədər milli ruhlu bir fenomen olsa da, onun məhiyyətində multikultural çalarlar da vardır. Və burada xüsusilə əlavə etmək lazımdır ki, söhbət öz millətinin mədəniyyətinin hegemonluğunu qorumaq naminə digər mədəniyyətləri qəbul etməyən Qərb dövlətlərinin qətiyyətlə rədd etdikləri multikulturalizmdən deyil, məhz Azərbaycana xas olan multikulturalizmdən gedir – *öz mədəniyyətinin genişliyinə və sabit kökünə güvənərək başqa mədəniyyətlərə qucaq açmaq siyasəti*. Fikrimizi daha geniş açaq.

Muğam dinindən və milliyətindən asılı olmayaraq, dinləyicini öz hökmü altına ala bilər. Maraqlıdır ki, muğamın sözləri Azərbaycan dilində olsa da və əcnəbi bir dinləyici üçün tamamilə anlaşılmaz qalsa da, o, öz sehrlili təsirini göstərə bilər, yəni dinləyici sanki ovsunlanmış kimi muğamı dinləyir, heyran olur və sonra əminliklə, ruhunun çox dincəldiyini, yüksəldiyini deyə bilər. İstər-istəməz yada Mövlananın sözləri düşür:

*Gəl, gəl, nə olursan ol, yenə gəl,  
İstər kafir, istər məcusi, istər bütə tapan ol, yenə gəl,  
Bizim dərgahımız ümitsizlik dərgahı deyil,  
Yüz kərə tövbəni pozmuş olsan da, yenə gəl...*

Düzdür, təsəvvüf və muğam arasında paralellərin aparılması ilk və son dəfə deyil. Lakin burada bir məsələni dəqiqləşdirmək lazımdır ki, söhbət heç də muğamın sufi xarakterindən getmir. Əksinə, hər ikisinin universal mahiyyətə sahib olmasından gedir. Xatırladaq və xüsusilə vurğulayaq ki, universal xarakterli hər bir əsər belə bir multikultural mahiyyətə malikdir – öz mənəvi gücü o qədər böyük və qüdrətlidir ki, istənilən başqa mədəniyyətlərə qarşı xoşgörülü və tolerantdır.

Muğamın multikultural mahiyyətinin digər göstəricisi isə, onun özündə həm Şərq, həm də Qərb təfəkkürünün detallarını ehtiva etməsidir. Əvvəla, məlum olduğu kimi, Azərbaycan muğamı bütöv bir forma quruluşu və hər muğam-dəstgah ayrıca bir opera səviyyəsindədir – öz süjet xətti, kulminasiya nöqtəsi, sonluğu ilə. Digər tərəfdən, təsadüfi deyil ki, Şərqin ilk operası – dahi Üzeyir Hacıbəylinin «Leyli və Məcnun»u məhz muğam üzərində yazılmışdır. Yəni Şərqdə ilk dəfə Qərbə məxsus bir janrda yazılmış sənət əsərinin aparıcı musiqisi muğamdır – hadisələr muğam fonunda cərəyan edir, fikirlər, hisslər muğam vasitəsilə çatdırılır. Onu da əlavə edək ki, «Leyli və Məcnun»dan sonra belə operaların sayı çoxalsa da, belə bir opera növü yalnız Azərbaycana xasdır.

Nəhayət, muğamın multikultural mahiyyəti onun dərin köklərə və milli ruha malik olsa da, müasir nüanslar üçün də açıq olmasında özünü göstərir. Və bu təbii ki, yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, muğamın kifayət qədər qüdrətli olması ilə əlaqədardır. Məsələn, 1948-ci ildə Fikrət Əmirov «Şur» və «Kürd Ovşarı»nı yazmaqla simfonik muğam janrının əsasını qoydu və sonralar bir çox bəstəkarlar bu janrda əvəzsiz əsərlər yazdılar. Xüsusi detalları izah etmədən bir şeyi qeyd edək ki, simfonik muğam yalnız Azərbaycan musiqisinə xas bir janrdır. Yaxud hələ XX əsrin sonlarında görkəmli pianoçu Vaqif Mustafazadə yeni bir janrın – cazmuğamın əsasını qoydu. Bu, yalnız muğam üçün deyil, həm də caz üçün bir yenilik, az qala bir çevriliş idi. Məhz muğama əsaslanaraq dahi pia-

noçu Qərb musiqi janrından nəinki istifadə elədi, həm də onu muğamla sintez edə bildi. Əhəmiyyətli bir haldır ki, bu janrın hazırda ən gözəl ifaçılarından biri Əzizə Mustafazadə birmənalı şəkildə bütün dünyada «caz şahzadəsi» titulu qazanıb. Başqa sözlə desək, muğam dinindən, dilindən asılı olmayaraq öz dinləyicisi ilə doğmalaşa bilir.

Qeyd olunan faktlar muğamın aktuallığını vurğulamaqla yanaşı, onun dünya mədəniyyətində yerini və rolunu da göstərmiş olur. Başqa sözlə desək, muğamın tədqiqi yalnız Azərbaycanın tarixi və mədəniyyətində deyil, Mark Slobinin də yazdığı kimi, dünya mədəniyyətində də yəni mərhələ açə bilər. Təbii ki, bu dərəcədə aktual və əhəmiyyətli bir fenomenin tədqiqi də xüsusi yanaşma və metodologiya tələb edir.

Muğamın ümumi mənzərəsinin tam olması üçün iki rəkursdan yanaşma tələb olunur. Birincisi, muğamın tarixi kökləri, inkişaf xətti və baş vermiş dəyişikliklər, mümkün təhrif və ya əlavələr təhlil edilməlidir. Bununla bir tərəfdən muğamın hansı tarixi şəraitdə və şərtlər altında yaranması, digər tərəfdən isə öz inkişaf xətti boyunca xalqın ictimai həyatı ilə nə dərəcədə çulğalaşdığı nəzərdən keçirilir. Tədqiqata bu cür yanaşma zamanı muğamın mənsub olduğu xalqın həyatı ilə nə dərəcədə əlaqəli olması məsələsi aydınlaşır. Əbu Turxanın məlum «kəsilməz tarix» prinsipinə görə, bir xalqın tarixi müəyyən mərhələdə kəsilsə, onun inkişafının növbəti mərhələsi mütləq sıfırdan başlamalıdır. Muğamın köklərini öyrənməklə onun Azərbaycan xalqının kimliyi ilə nə dərəcədə əlaqəli və sıx bağlı olduğunu təsdiq etdikdən sonra, onun inkişaf tarixini izləməklə məhz Azərbaycan xalqının tarixini, onun mərhələlərini izləmiş olarıq. Başqa sözlə desək, muğam bir növ tarixi salnaməni fərqli dillə və üslubla çatdırən bir vasitə kimi çıxış edir, yəni muğamın tarixini öyrənməklə, xalqın da tarixini fərqli bir prizmadan öyrənmiş olarıq.

Yeri gəlmişkən, onu da əlavə etmək lazımdır ki, muğamın ifaçılıq texnikasının tədqiqi də bu sətərə daxildir. Belə ki, söhbət sadəcə ifaçının muğamı təqdim etməsindən daha çox, onu dərk etməsindən, hansı qəzəlləri seçməsindən, dövrünün şərtlərini öz ifasında əks etdirməsindən, Azərbaycan muğamının özünəməxsusluğunu saxlamaqdan gedir.

Muğamın tədqiqində əhəmiyyətli olan ikinci rəkurs onun fəlsəfəsinin öyrənilməsidir. Əslində, muğamın fəlsəfəsi birinci dərəcəli məsələ

lədir və burada məsələyə daha kompleksli bir yanaşma tələb olunur. Başqa sözlə desək, əgər muğam Azərbaycan xalqının təfəkkürünün musiqi ilə təzahürüdirsə, onda ona münasibət və yanaşma da musiqidən daha çox, bir təfəkkür tərzinə olmalıydı. Məsələ burasındadır ki, muğam sadəcə bir musiqi, mədəniyyətin bir hissəsi olmaqdan daha çox, xalqın təfəkkürünü formalaşdıran, təfəkkürünün dinamikliyini qoruyub saxlayan hərəkətverici qüvvədir. Məhz bu aspektdən yanaşanda, muğamın həm öz spesifikliyi üzə çıxır, həm də onun təfəkkürün formalaşmasında oynadığı rol aydınlaşır.

Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, muğam mürəkkəb bir sistemdir ki, özündə həm Azərbaycan xalqının tarixini, həm onun təfəkkürünü, həm də bütövlükdə dəyərlər sistemini ehtiva edir. Təsadüfi deyil ki, muğam musiqi və sözün düşüncə ilə harmoniyasıdır. Lakin muğam harmoniyadan daha artıq bir fenomendir – o, millətin təfəkkür təzi və onun təqdimidir.

Əsərin məhz bu hissəsində muğam haqqında yeni söz və yeni ideya söylənilir. Fikirlərimizi qısa şəkildə təqribən belə təsnifləşdirmək mümkündür:

- 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.<sup>1</sup>

Bu tezlərdən hər biri muğamın araşdırılmasında yeni bir addımdır və hər biri tədqiqat boyu daha geniş şəkildə təhlil olunacaqdır. Belə ki, xatırladaq ki, muğama beynəlxalq miqyasda dəyər veriləndə onun məhz ümumi bir Səsin – Harmoniyanın əhəmiyyətli bir üzvü olması ön planda tutulmuşdur. Bu prizmadan yanaşanda muğamın dünya mədəniyyətinin nüvəsində vacib bir element olması fikri öz təsdiqini tapmış olur. Bəli, muğam kimlərsə tərəfindən müəyyən bir etnik mədəniyyətin bir təzahürü kimi qəbul edilə bilər. Lakin nəzərə almaq lazımdır ki, əvvəla hər etnik musiqi Universal Harmoniyanın üzvi hissəsi ola bilmir və öz çərçivəsində mövcudluğunu saxlayır, kənara çıxmır. Muğam isə Bütövün hissədə təza-

---

<sup>1</sup> Fərhədova S. Процессуальность творческого познания – озарения как концептуальная основа мугам – диятгаха» // *Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər*. Bakı, 2015, s. 268.

hürüdü, yəni Universalın etnik mədəniyyətdə ifadəsidir və onun mahiyyətində getməklə Bütövə keçmək və dərk etmək mümkündür. Bu baxımdan, muğamı bir tərəfdən sırf Azərbaycan mədəniyyətinin təməli, digər tərəfdən isə, dünya mədəniyyətinin əhəmiyyətli bir detalı kimi nəzərdən keçirmək bir qanunauyğunluq kimi qəbul edilməlidir.

Deyilənlərdə daha bir əhəmiyyətli məqam isə muğamın təfəkkürlə sıx bağlı olmasıdır. Əslində mədəniyyət və təfəkkür səviyyəsinin bir-biri ilə bilavasitə əlaqəli olması yeni bir ideya deyil. Bizim vurğulamaq istədiyimiz isə, muğamın sırf bir mədəniyyət hadisəsi kimi hansısa təfəkkürün nəticəsi olmaqdan daha çox, özünün bir təfəkkür tərzinə olub başqa mədəni hadisələr üçün yol açması, səbəb olmasıdır. Başqa sözlə desək, muğam təfəkkürün musiqi ilə təzahürüdür, ifadəsidir.

Bundan əlavə, yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, muğam mürəkkəb bir sistem olmaqla, özü də bir idrak prosesidir. Belə ki, muğam öz idrak üsulları və yolları olan unikal bir prosesdir. Məlum olduğu kimi, idrak prosesi iki mərhələdən ibarətdir: irrasional və rasional. Muğamın unikallığı da məhz hər iki mərhələni özündə ehtiva etməsidir. Məsələn burasındadır ki, bir sıra elmlər və elm sahələri bu mərhələlərdən yalnız birini – ya rasionalı, ya da irrasionalı qəbul edib onun vasitəsilə həqiqəti əldə etməyə çalışdıqları halda, digər mərhələni ümumiyyətlə qəbul etmir, onu lazımsız hesab edirlər. Lakin gələcək təhlillərdən də görünəcək ki, bu mərhələlər bir-birini stimullaşdırdıqları kimi, həm də bir-birini tamamlayırlar. Məhz hər ikisindən düzgün şəkildə yararlanma bilən insanın idrak prosesi tamamlana bilir və o, həqiqəti olduğu kimi dərk edə bilir. Muğam da özündə idrak prosesinin məhz hər iki mərhələsini ehtiva etməklə həqiqətə aparır. Söhbət burada yalnız söz və səsin harmoniyasından, bir-birini tamamlamasından deyil, səsin, melodiyanın öz gücündən də gedir. Əslində, muğamda istifadə olunan qəzəllər bir növ səsi, melodiyanı bir maddi ələmlə əlaqələndirən vasitədir. Bu vasitə dövrə, şəraitə görə dəyişə bilər və melodiya daha sabit qüvvə kimi dəyişməz olaraq qalır.

Yeri gəlmişkən, muğamın həm də irrasional çarlara malik olması fikrinə kiçik bir aydınlıq gətirmək lazımdır. Belə ki, muğam kimi stabil sistemli əsərdə bir çox hallarda mistika, ezoterika ilə eyniləşdirilən irra-

sional idrak axtarmaq bəzən mübahisəli səslənir. Bu səbəbdən, əvvəlcə irrasional idrakın özünə kiçik bir şərh verməyə ehtiyac vardır.

Hər şeydən əvvəl qeyd edək ki, irrasional idrak müasir elmi-siyasi proseslər fonunda ibtidai hesab edilən mistikadan daha geniş və mürəkkəb bir məfhumdur. Birincisi, irrasional idrak insanı bir ruhani varlıq kimi öz imkanlarından istifadə edərək qazandığı bilikləri dərk etməkdir və rasional idrakla qarşılıqlı şəkildə bir-birini tamamlayır. Ona nisbətən mistik bilik əksinə, rasional biliyi məhdudlaşdırır və ondan tamamilə kənarıdır. İkincisi, mistikadan fərqli olaraq irrasional idrak növü şüurun üst qatına xas bir hadisə kimi bitkin nəzəriyyəyə və düşüncə sisteminə əsaslanır və idrak prosesində əhəmiyyətli rol oynayır. Başqa sözlə desək, irrasional idrak mistikanı, ezoterikanı ehtiva edən daha geniş məfhumdur və hər mistik biliyi müəyyən mənada irrasional adlandırmaq mümkün olduğu halda, hər irrasional biliyə mistik demək olmaz. Maraqlı haldır ki, tədqiqatlara görə bir çox mütəfəkkirdə mistik bilik müşahidə etmək mümkündür: «Böyük rasionalist mütəfəkkirlərdən heç birinin təlimi mistikadan azad deyildi, Allah və ilahi kəşfi inkar etmir, sona qədər qoyulan problemlərin həllində ardıcıl olmur, hardasa şüurlu, yaxud şüursuz şəkildə mövqelər aqnostisizmə, subyektiv və ya obyektiv idealizmə, irrasionalizmə və dinə verilirdi».<sup>1</sup>

Deyilənlərə yekun vuraraq bildirək ki, məhz daşdığı unikal keyfiyyətlərə görə kitabda muğamın rasionallıqla yanaşı, həm də irrasionallığa malik olduğu iddia edilir. Başqa sözlə desək, muğamda, bir tərəfdən, ifa texnikasına riayət, şöbələri düzgün əvəzləmək, qəzəlləri əzbər bilib düzgün tələffüz etmək və s.-də özünü göstərən rasional düşüncə hakim və aparıcı qüvvədirsə, digər tərəfdən, musiqi, oxunan şeirlərdəki irfani mənalara ilahi aləmlə əlaqə yaradaraq irrasional mərhələyə keçid ola bilərlər. O da vurğulanmalıdır ki, muğam özü bütöv bir idrak prosesi olmaqla yanaşı, həm də bütövə aparan vasitədir. Yəni dinləyicini düşündürməklə yanaşı, duymağa, hiss etməyə də vadar edir və onun ruhunu ilahi aləmə çat-

<sup>1</sup> Методологические вопросы истории развития средневековой философии народов Закавказья. Баку: ЭЛМ, 1982, с. 47.



dıra bilir. Bu səbəbdən, yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, muğamı tez-tez təsəvvüflə müqayisə edirlər.

Muğam haqqında qeyd ediləcək son bir məqam isə onun milli ruhun və milli təfəkkürün ifadəçisi olmasıdır.

Bir çox Şərqi xalqlarında muğamın müxtəlif növləri mövcuddur – ərəb məqamı, türk makamı, özbək və tacik maqomu, uyuğur mukamı və s. Bununla belə, UNESCO-nun dönə-dönə müraciət elədiyi və nadir fondlara daxil etdiyi, hətta NASA-nın kosmosa göndərdiyi məhz Azərbaycan muğamıdır. Səbəb nədir?

Hər şeydən əvvəl, Azərbaycan muğamının digərləri arasından bir neçə dəfə seçilməsi onun sadaladığımız musiqi janrlarından fərqli olduğunu açıq-aydın təsdiq edir. Yəni onlar arasında intonasiyalarda, üslubda, ifa tərzində və s.-də oxşar cəhətlər tapmaq mümkün olsa da, çox əhəmiyyətli fərqlərin olması danılmazdır.

Digər tərəfdən, nəzərə almaq lazımdır ki, sadalanan janrlar həmin xalqların mədəniyyətlərində musiqi janrlarından biri hesab edilir. Azərbaycan mədəniyyətində isə muğam ümumiyyətlə bütün milli musiqilərin əsasını təşkil edir. Yəni Azərbaycan muğamı bir mənbədir. Bununla yanaşı, muğam həm də sonralar yazılmış musiqilərin bir növ milliliyinin etalonudur. Belə ki, Azərbaycan xalq mahnıları, o cümlədən bəstəkar mahnıları məhz müəyyən muğam – Bayatı-Şiraz, Segah və s. üstündə bəstələnir. Maraqlıdır ki, bu yazılmamış qanundan kənara çıxan musiqi əsərləri xalqın ruhuna da yad olur və doğmalaşa bilmir, uğur qazanmadan tezliklə unudulurlar. Onu da xüsusilə vurğulayaq ki, bu, muğamın dominant xarakterindən deyil, əksinə, təfəkkürün əsasını, ritmini təşkil etməyindən və onu düzgün – milli ruhda istiqamətləndirməyindən irəli gəlir.

Muğam həm də bəlağətli oxunuşun, gözəl şeirlərin ifasının müşayiətçisidir. Kiçik, amma əhəmiyyətli bir faktı da əlavə edək ki, muğamın sədələri altında yalnız milli ruhda yazılan şeirləri oxumaq mümkündür. Fərqi yoxdur, bu şeir vətən haqqında da ola bilər, sevgi haqqında da, əruzda da ola bilər, heca vəznində də. Yəni ki, şeir milli ruhun və təfəkkürün inikası olsun.

Ümumilikdə muğamların sayı 12 olsa da, Azərbaycan mədəniyyətinə xas 7 əsas muğamlar bunlar hesab edilir: «Rast», «Şur», «Segah»,

«Çahargah», «Bayatı-Şiraz», «Şüştər» və «Hümayun». Burada bir xüsusiyyət üzərində xüsusilə dayanaq ki, muğamların adlarında ərəb-fars sözləri üstünlük təşkil etsə də, əvvəla bu adlar tarix boyu müəyyən dəyişikliklərə uğramışdır və hər biri ayrıca müzakirə mövzusu ola bilər. İkincisi, adlarına, yəni zahirinə deyil, batininə, yəni məzmununa, xüsusilə ritminə baxanda, Azərbaycan muğamının farslara məxsus muğamdan fərqləndiyini görmək mümkündür. Bunu yalnız həmin musiqi üçün seçilən şeir deyil, muğamın ritmi də təyin edir. Hər xalqın özünəməxsus ritmi var və hətta musiqi alətlərinin forması da bu ritmlərə müvafiqdir. Bu ritmin əsas qaynağı və hərəkətverici qüvvəsi həmin xalqın düşüncə tərzidir.<sup>1</sup> Təsədüfi deyil ki, «Sənət növləri arasında musiqi ən mücərrəd növ olsa da, məhz musiqidə bu və ya digər xalqın mentaliteti, ənənəsi daha bitkin şəkildə ifadə olunur».<sup>2</sup> Burada dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvi ilə maraqlı bir paralel aparmaqla fikrimizi daha aydın izah edə bilərik. Belə ki, məlum olduğu kimi, Nizami Gəncəvinin «Xəmsə»si və digər əhəmiyyətli əsərləri farsca olsa da, onlara verdiyi məna yükünə və bəxş elədiyi ruha görə onun Azərbaycan şairi olması heç bir şübhə yaratmır. Elə məhz burada da xatırlatmaq yerinə düşər ki, müəyyən zaman kəsiyində fars dilinin və mədəniyyətinin təsiri güclü olmuşdur. Bu baxımdan, yazılı ədəbiyyatda olduğu kimi, Azərbaycan muğamında da ərəb-fars terminlərinin mövcudluğu təəccüblü görünməməlidir.

Nəhayət, söylədiklərimizə yekun vuraraq qeyd edək ki, muğam haqqında tədqiqat bir neçə cəhətinə görə xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

Əvvəla, muğamın məhz qeyd etdiyimiz rakurslardan təhlili onun üzərinə yeni bir işıq salmış olacaq. Bu isə o deməkdir ki, təqdim olunan araşdırma yeni tədqiqatlar və yanaşmalar üçün zəngin və aydın bir mənbə ola biləcək. Başqa sözlə desək, bu araşdırma bir çox yeni ideya üçün ip ucu ola biləcək.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Агеева Н.Ю. К вопросу об истории зарождения и развития традиционной китайской музыки // <http://www.synologia.ru/authors-126>

Azərbaycan filosofu Səlahəddin Xəlilovun fikrinə görə, «Düyük nöqtələri iki cür olur. Birincisi, əvvəlki inkişaf xəttinin tamamlanması və yeni inkişaf xəttinə keçid. İkincisi, düyük nöqtəsindən haçalanma və yeni budaqların ayrılması».<sup>1</sup> Fəlsəfə tarixində belə «düyük 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 düyük nöqtəsi olmaq qüdrətindədir. Deməli, ondan yeni istiqamətlər, yeni ideyalar götürüb inkişaf etdirmək bir qanunauyğunluq və zərurətdir.

Muğamın düşüncədə rolunu və əhəmiyyətini nəzərə alsaq, onu da əlavə edə bilərik ki, burada söhbət musiqidən, ritmdən daha çox təfəkkürdə açıla biləcək yeni perspektivlərdən gedir.

Təqdim olunan layihənin başqa bir əsas əhəmiyyəti isə muğamın dünya mədəniyyətinin tarixində tutduğu yerlə əlaqəlidir. Xatırlatsaq ki, muğam qeyd-şərtsiz Universal və Vahid səsin ayrılmaz və üzvi bir hissəsi kimi qəbul edilmişdir, onda muğamın tədqiqatının əhəmiyyəti Azərbaycan hüdudlarını aşaraq dünya miqyasına keçər. Bu isə öz növbəsində Azərbaycan xalqının bəşər mədəniyyəti xəzinəsinə necə qiymətli bir sərəvət verməsinin əyani göstəricisi və sübutu olmalıdır.

***Teymur Kərimli,***  
*AMEA-nın həqiqi üzvü*

<sup>1</sup> Xəlilov S. Elm haqqında elm. Bakı, s.164

# I. BİR DAHA AZƏRBAYCAN MUĞAM-DƏSTGAHININ MƏNBƏLƏRİ HAQQINDA. Mənbənin axtarışında

## 1.1. Problemin öyrənilməsinin diaqnostikası

*«Musiqi sənətlərin sənəti, elmlərin elmidir;  
Onun daxilində bütün biliklərin mənbəyi gizlənmişdir»  
Həzrət İnayət Xan (1882-1927)*

*Musiqinin mahiyyətini əllərinin məşqi ilə yox, idrakla fəhm  
etməyə qadir olan kəs. Yalnız o, musiqiçidir.  
Severin Boyetsiy. «Musiqinin dərki»*

**B**u və ya digər orqanizmin dərin tədqiqini ehtiva edən istənilən elmi axtarış öz başlanğıcını bir qayda olaraq həmişə onun gənəzisinin öyrənilməsindən götürmüşdür. Konkret, əsrlərlə yaşayan mədəniyyət hadisəsinin yaranması və formalaşmasını şərtləndirən zəminlər barədə elmi təsəvvür yaratmadan onun mahiyyətinin və xüsusiyyətlərinin dərin dərki və doğru şərhli mümkünsüzdür. Bu, xüsusilə həyatın özünün prinsipini əsaslandıran, mədəniyyətin təməl mənəvi fenomenləri üçün keçərlidir ki, muğam da məhz bu cür təməl hadisələrə aiddir.

Mədəni ənənə inkişafda olan istənilən orqanizm kimi onun optimal yaşanı və «reproduktivliyi»nə şərait yaradan məxsusi bioloji mühitə malikdir. Muğam ənənəsi üçün belə bir mühit Azərbaycan mədəniyyəti olmuş və olmaqdadır. Bunun şəksiz sübutu mədəniyyətin bütün tərəflərinin muğamın konseptual məzmunu üzrə nəfəs alması ilə yanaşı, muğamın «reproduktivlik» qabiliyyətinin Azərbaycan biomədəni mühiti ilə aşkar əlaqəsi faktıdır.

Maraqlıdır ki, təkcə Azərbaycan mədəniyyəti çərçivəsində muğam ənənəsinin «yetkinləşməsinin» bütün fazaları, bu prosesi müşayiət edən

transformasiyalar, şaxələnmələr və sair dəyişikliklərlə, aydın şəkildə izlənilə bilər. Belə təəssürat yaranır ki, mədəni vəhdət miqyasında tarixən Azərbaycan adlandırılmış coğrafi fəzada doğulan muğam fikri qlobal ölçüdə mayenin muğam dəstgahındakı funksiyasına analoji olan bir funksiyanı yerinə yetirmişdir. İnvariant kimi «maye» muğam dəstgahında təməl konseptual fikir statusunda yaradıcı enerji olaraq vahid ruhani mərkəzi təmsil edir, çoxlu ideyalara şaxələnərək dünyanı dəyişdirir, fərqli, müstəqil həyat yaşayan mənalara transformasiya olur ki, onlar da öz növbələrində ilk mənbədən maksimal dərəcədə aralandıqda mərkəzi fikir-ideyanın cazibə qüvvəsini xüsusi yangı ilə hiss etməyə başlayırlar. Maraqlıdır ki, vahid ruhani təşəkkülün məhz Azərbaycan mədəniyyətində muğam mətni ilə kodlaşdırılmış çarpaz ritmi (daxili-xarici) Şərqi-Qərbi mədəniyyətlərinin sintezi mərhələsində muğam-opera, muğam-simfoniya, muğam-kantata, muğam-balet, muğam-caz və s. kimi hadisələri həyata gətirir. Bu da öz növbəsində Azərbaycanın «mənavi iqliminin» muğam ənənəsinin «reproduktivliyi» baxımından ən əlverişli şərtlərə malik olması barədə yuxarıda dediyimiz fikri təsdiqləyir.

Azərbaycan mədəniyyətinin muğam ənənəsi ilə üzvi əlaqəsinin bir dəlili də böyük adlarla zəngin olan xanəndə – vokalçı məktəbinin mövcudluğudur. Ən qədim dövrlərdən ruhani mətnin məhz vokalla səsləndirilməsini və nitq intonasiyasının muğam ifaçılığındakı müəyyən edici əhəmiyyətini nəzərə alaraq muğam ənənəsinin vokalçı – xanəndə nəsiləri ilə təmsil olunmasının (onların sadəcə, adlarının sadalanması işdə ona xüsusi yerin ayrılmasını tələb edə bilər) yüksək səviyyəsi muğam ənənəsinin Azərbaycan torpağında əzəli köklərə malik olmasının daha bir şübhəsiz dəlilidir.

Deyilənlərin fonunda məhz muğam probleminin ölkə üçün taleyüklü keçid məqamlarında açar problemə çevrilməsi və özünə ciddi diqqət tələb etməsi qanunauyğun görünür. Qısa tarixi zaman kəsiyində Azərbaycan mədəniyyəti iki belə mərhələ yaşamışdır – biri XIX əsrdən XX əsrə keçiddə – Azərbaycanın sovetləşməsi dövründə, digəri – hazırkı mərhələdə – XX əsrdən XXI əsrə keçiddə – suveren Azərbaycan Respublikasının təşəkkülü dövründə. Əgər birinci halda mövcud tarixi vəziyyətlə əlaqədar muğam ənənəsinin inqilabın elan etdiyi yeni mədəni dəyərlərlə uzlaşdırılması vəzifəsi irəliyə çıxmışdısa, hal-hazırda muğam irsinə maksimal sayğı ilə xalqın köklərə, vahid mənavi mənbəyə qayıdışı vəzi-

fəsi həll edilir. Bu gün muğam ənənəsinin daxilində əsrlərlə toplanmış mənəvi qüdrət vasitəsi ilə müasir mədəni quruculuğa çoxəsrlik təcrübə ilə yeni dövrün meyllərini birləşdirən musiqi kökü verilmişdir.

Hazırda muğam ənənəsinin bərpası və inkişafı istiqamətində gerçəkləşdirilən çoxşaxəli və əhəmiyyətli tədbirlərin uzun sırasında iki ildən bir keçirilən beynəlxalq festivallar və onların proqramlarına daxil olan simpoziumlar xüsusi yer tutur. Festival günlərində muğam ənənəsinin tarixən formalaşmış inkişaf şəkli ilə səsleşən elmlə təcrübənin uzlaşdırılması tədbir iştirakçılarını yaradıcı axtarışa kökləyir və bütün bunlar Novruzun – müsəlman təqvimini ilə yeni ilin və gecə-gündüz bərabərliyi gününün bayram edilməsi atmosferi fonunda gerçəkləşdirilir. (Bu məqamın elmi nöqtəyi-nəzərdən əhəmiyyəti barədə aşağıda danışılacaqdır).

Bu gündən yaxın keçmişə boylananda belə təəssürat yaranır ki, muğam probleminə artmaqda olan maraq onun öyrənilməsində çoxdan gözlənilən irəliləyiş gözləntiləri ilə özünün «böhran nöqtəsinə» yaxınlaşmışdır. Bu nöqtənin keçilməsi ilk növbədə, muğamı həyata gətirən ilkin dünyagörüşün özəlliklərinin nəzərə alınmasını və təbii olaraq, tədqiqatın bu dünyagörüşü ilə uzlaşmış metodologiya əsasında aparılmasını ehtiva edir. Müasir elmi işləmələrdə avropamərkəzçi klişələrin üstünlük təşkil etməsi mahiyyətli məsələlərin, o cümlədən muğam ənənəsinin mənbəyi barədə məsələnin həllinə yönəlik tədqiqatların effektivliyinin aşağı olmasını izah edir.

XXI əsrdə baş verməkdə olan və muğamın Azərbaycan xalqının müdriklik, vəhdət və mənəvi qüdrət mənbəyi kimi dərin potensialının açılmasını tələb edən hadisələri onun qorunması və inkişafı istiqamətində yeni yaradıcı uğurları stimullaşdırır. Öyrənilən məsələlərin spektri, onların qoyuluşu, tədqiqatların nəticələri onu göstərir ki, muğam fenomeninin müasir səviyyədə hərtərəfli elmi dərkə yenicə güc toplamaqdadır. Qarşıda önyarğısız və xaricdən sırımış stereotipik yanaşmalar, əsassız nəzəri klişələrdən yan qaçaraq ayrıca bir xalqın mənəvi bütövlüyünün təşəkkülü yolunu yenidən mənalandırmaq vəzifəsi durur. Bu işə insanlığın XX əsr bəstəkarı B. Asafyevin «həyatın dərkənin epopeyası» adlandırdığı idrak təşəkkül yolunun bitkin mənzərəsinin formalaşdırılmasına yönəlik bir çox tədqiqatlar üçün yeni perspektivlər açə bilər.

Bu gün elmi ictimaiyyətin muğam fenomeninin öyrənilməsinə olan marağını gücləndirən bir amil də musiqişünaslıqda və bütövlükdə elmdə

baş verən dəyişikliklərdir. Dünya elmi ictimaiyyətinin diqqəti yenidən universal xarakterli suallarda cəmlənmişdir. İndi, tarixin əvvəlində olduğu kimi, insanlıq dünya nizamı, planetar miqyasda insanın yeri və funksiyasının müəyyənləşdirilməsi ilə bağlı qlobal məsələlərin həlli üzərində gərgin düşünməkdədir. Qeyd olunmuşdur ki, uzaq keçmişdə olduğu kimi, bəşər fikrinin hazırkı inkişaf mərhələsində insan şüuru problemi xüsusi önəm kəsb etməyə başlayır. Alimlərin proqnozlarına görə, onun həlli zəruri olaraq mövcud dünyagörüşünün dəyişməsinə gətirib çıxaracaqdır. Əsas «xammal» növü kimi özündə bədii təxəyyülü də ehtiva edəcək informasiyadan yararlanacaq gələcəyin insanlarının şüurunda baş verəcək radikal dəyişikliklərdən Amerika futuroloqu A.T.Toffler xəbər verir. Şüurun rəasional və irrəasional qütblərinin idrak alətləri kimi istifadəsinə əsaslanan müasir dünya elminin inkişafı artıq bu gün öz bəhrələrini verməkdədir. Hazırda akustik verilənlərin və onların materiyanın özünütəşkilinə təsirinin öyrənilməsi (fizikada, biologiyada, kimyada) alimlərin diqqət mərkəzində olan məsələlərdəndir. Elmin müxtəlif sahələrində aparılan araşdırmaların nəticələri əsas verir ki, H.Hessenin «Muncuq oyunu» romanında təsvir etdiyi kimi, magistrların akustik vasitələrlə təzahür dünyasının müxtəlif orqanizmlərinin strukturlarının istehsalını gerçəkləşdirəcəyi gün o qədər də uzaqda deyildir. Hər bir halda, artıq indiki mərhələdə ətraf dünyanın mənimsənilməsinin yeni tədqiqat səviyyəsinə çıxış musiqinin bir elm sahəsi kimi artan rolu ilə əlaqələndirilir.

Deyənlərdən belə bir nəticə çıxır ki, muğam fenomeninin əhəmiyyəti təkcə bu irsin mənəvi dəyər kimi bərpası və qorunması, həmçinin onun energetik potensialının dövlət ideologiyasının strateji resursu keyfiyyətində istifadəsi ilə məhdudlanmır, muğam həm də Azərbaycan elmini qabaqcıl mövqelərə çıxara biləcək elmi bilik mənbəyi kimi də nəzərdən keçirilməlidir.

Lakin muğam probleminin əvvəlkindən daha fərqli nöqtəyi-nəzərdən, müxtəlif bilik sferalarının geniş əhatəsi ilə araşdırılması məsələsinə qayıdaraq bu məsələdə tutduğumuz mövqeyi də aydınlaşdırmağa cəhd edək. Bu vəzifə də fikrimizcə, muğamın mənbəyi ilə bağlı uzun illər möhkəmlənmiş və bu səbəbdən də şübhə doğurmayan tədqiqat klişələrinin araşdırılması prosesində gerçəkləşəcəkdir.

## 1.2. XX əsrdə muğam haqqında elmi fikrin inkişafına tənqidi baxış

*« ... Dövrümüzün dirçəlişi dünyagörüşününün dirçəlişi ilə başlanmalıdır».*

*A.Şveyser. Mədəniyyət və etika*

**B**ir çox elmi iş nümunələri var ki, orada çoxəsrlik musiqi yaradıcılığının məhsulu nəticə kimi nəzərdən keçirilir və müəlliflər, konkret formanın «nəsil şəcərəsini» işıqlandırarkən onun ilkin yaranma halının fiksasiyası ilə kifayətlənirlər. Hətta bu zaman bəzən elmi araşdırmanın nümayiş etdirilən yüksək professional səviyyəsi, öyrənilən mətnin konstruktiv analitik təhlil texnikasına sahiblik də tədqiqatı sxematiklikdən xilas etmir, çünki konkret musiqi formasının həyatını şərtləndirən yaradıcı təfəkkürün əsas «mexanizmləri» aşkarlanmamış qalırlar. Qeyd olunanlar muğam problemi üzrə aparılmış tədqiqatlara da tam həcmdə aiddir. Bu çoxşaxəli fundamental problemin bu və ya digər aspektlərini nəzərdən keçirən çox sayda elmi araşdırmaların mövcudluğuna rəğmən Azərbaycan və bütövlükdə Şərqi Ənənəvi mədəniyyətinin fenomenini olan muğam bu günə qədər hələ də bütün təzahürləri ilə bir tam olaraq öyrənilməmişdir. Milli mədəniyyətin əhəmiyyətinə görə nəhəng hadisəsi olan muğama həsr olunmuş tədqiqatlarda bir yarımçıqlıq qalmaqdadır. Belə ki, formanın özəlliklərinin konkretləşdirilməsi zamanı melodik inkişafın məntiqini nəzərdən keçirən struktur təhlilin ciddiliyinə rəğmən onların spesifikasını izah edən hərəkətverici motivlər öyrənilməmiş qalmışdır.

Sovet dövrü ölkə musiqişünaslığında muğamın genezisinin işıqlandırılmasına dəfələrlə cəhdlər edilmişdir. Lakin bu gün təəssüflə qeyd etmək olar ki, uzun müddət əksər müəlliflər muğamın mənbələrini folklor formalarında axtarmaq lazım olduğu barədə trafaret rəydən uzaqlaşma bilməmişlər. Bir dəfə səsləndirilən və sonra illərlə möhkəmlənən rəy əsasında belə bir tezis ortaya çıxır: ayin-nəğmə, instrumental-rəqs intonasiyalarına varis olan muğam «yetkinləşmə» prosesində onların intonasiya sferasına qarşılıq verməyə başlayır. Baxmayaraq ki, ayrı-ayrı müəlliflər



«bir tərəfdən Azərbaycan xalq mahnılarının parlaq melodizmi, digər tərəfdən isə muğamların reçitativ deklamasyon xarakteri arasındakı aydın fərq <...>»<sup>1</sup> ilə bağlı sual qaldırsalar da, çoxluq üçün əlyetər olan «sədədən mürəkkəbə» məntiqi üzərində qurulan təfəkkürün ümumi ətalət-liliyini aşma bilməmişlər. Muğamın inteqrasiyaedici təbiəti, Azərbaycan milli musiqisinin bütün forma və janrlarının əlamətlərini özündə birləş-dirməsi sonuncularının muğamın mənbəyi kimi göstərilməsinə səbəb olmuşdur («müxtəlifliklərin vəhdəti» paradigmasına müncər edilən Av-ropa idrak-ümumiləşdirmə prinsipinə sadıq qalaraq). Hərçənd, açıq aşkar olan əks əlaqə: muğam elementlərinin xalq musiqisinin bütün forma və janrlarında mövcudluğu heç zaman əks nəticəyə – muğamın əsrlərlə yığı-lan mənəvi zənginliyin vahid mənbəyi kimi nəzərdən keçirilməsinə gə-tirib çıxarmamışdır («vahidin çoxluğu» Şərq dünyagörüşü para-diqması ilə səsleşən). Belə bir imkan lap əvvəldən rədd olunurdu. Belə ki, muğam – inkişaf etmiş, iri forma kimi, mütəxəssislərin fikrincə, daha sonrakı zamanların yaratdığı olub, nəğmə, rəqs kimi miniatür formalarla müqayi-sədə musiqi janrlarının ümumi iyerarxiyasında daha yüksək pilləni tutur və mənbə ola bilməzdi. Janrların formalaşmasının təklif olunan xronolo-giyasında müəlliflər muğamın daha mürəkkəb strukturunu, ümumilikdə formanın iri miqyasları əsas arqument olaraq gətirirlər. Onların mövqə-lərini izah edən digər növ dəlillər, məsələn, muğamda aşkarlanan daha yetkin təfəkkür – miniatür, o cümlədən, ayin formalıların detallı təhlili ilə asanlıqla rədd edilə bilər, zira onların da əksəriyyətində kifayət qədər inkişaf etmiş musiqi təfəkkürünə rast gəlmək mümkündür. Təbii ki, nəğmələrdə o, miniatür formanın çərçivələrinin imkan verdiyi dərəcədə aşkarlana bilər, muğamda isə – strukturun miqyaslarına görə daha davam-edici olur. Deyilənlərdən o çıxır ki, istər miniatür forma, istərsə də muğam uzun inkişaf yolu keçərək və mürəkkəbləşərək milli təfəkkürün mu-siqi dilinin zənginliyi və əlvan formaları ilə ifadə olunan yüksək səviyyə-sini nümayiş etdirirlər. Bu halda, əslində, tam təbii olan intonasyon qarşılıqlı təsirlər prosesinin özü yox, bu qarşılıqlı təsir və mübadilələrin ehtimal edilən, mövcud olmuş dünyagörüşü, tarixi və sair reallıqlarla uzlaşdırılmayan xronologiyası şübhə doğurur. Milli musiqi yaradıcılı-

<sup>1</sup> Məmmədova R. «Azərbaycan muğamı», Bakı: Elm, 2002, s.126-139.

ğının müxtəlif formalarının intonasyon qarşılıqlı təsirləri faktını müəyyənləşdirmək çox zaman daha asandır, nəinki bu qarşılıqlı təsirlərin əsası haqqında suala cavab vermək.

Muğamın mahiyyətinin dərin anlaşılması üçün zəruri olan problemin ruhani irrasional tərəfinin ateistik dünyagörüşü ilə uzlaşmaması səbəbindən kənarda buraxılması kimi tədqiqat axtarışının ideoloji motivlənməsindən başqa digər tədqiqat yanaşmalarının istisna edilməsinin başlıca səbəblərindən biri də muğam barədə (bütünlükdə musiqi barədə) elmi fikrin ilk növbədə muğamı sırf sənət kateqoriyası kimi nəzərdən keçirən fərqli əsaslı Avropa paradıqmal müstəvisində oturuşmasıdır. Yaranmış vəziyyətdə muğam monodiy musiqi formalarından biri kimi (əvvəllər, bəzən isə indi də, yanlış olaraq təksəsliliyə bərabər tutulan) avtomatik olaraq mahnı və rəqslərlə yanaşı folklorə aid edilir. Bir qədər sonra, Şərqi muğamşünaslarının birgə söyləri ilə muğama və Şərqi ənənəvi mədəniyyətinin digər analoji formalarına (makama, makoma, şaşmakoma) şifahi ənənənin professional musiqisi statusu verilir.<sup>1</sup> Bu mövqelərdən musiqi mədəniyyətlərinin sintezi sonralar tədqiqatçılar tərəfindən təkcə milli folklor musiqisi ilə Avropa bəstəkarlıq praktikasının deyil, həm də iki fərqli professionalizm konsepsiyasının qarşılıqlı təsiri kimi nəzərdən keçirilməyə başladı. Hərçənd professional musiqi sahəsi kimi (yaranmaqda olan bəstəkarlıq praktikası nəzərdə tutulur) muğam Ü.Hacıbəylinin təkcə Azərbaycan üçün deyil, dünya mədəniyyəti üçün də unikal əhəmiyyətə malik «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları»<sup>2</sup> tədqiqatında artıq mərkəzi fiqur kimi iştirak edirdi. Milli musiqimizin sonrakı taleyini çox dərəcədə müəyyən etmiş elmi əsər eyni zamanda əsrlərlə yığılan Şərqi təcrübəsinin Avropa lad təfəkkürü ilə üzvi xəliləsinin nümunəsidir. Nəticədə, milli musiqi mədəniyyətinin «qonaqpərvərcəsinə açılmış qapıların-

<sup>1</sup> Bu məsələdə Özbəkistan SSR-də keçirilən Şərqi klassik musiqisinə həsr olunmuş simpoziumlar əhəmiyyətli rol oynamışdır. Вах: «Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность» (Ташкент, 1981), «Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность», (Москва, 1987).

<sup>2</sup> Açılan perspektivlər – dünya musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsi üçün vahid əsasın yaradılması və eyni zamanda bütün elmi biliklərin kontekstində musiqinin xüsusi çəkisinin dərk edilməsi baxımından Ü.Hacıbəylinin başladığı işlərin həqiqi qiymətini vermək çox çətinidir.

dan» yeni dövrün, fərqli mədəniyyətin ritm – mənaları da daxil oldular (soxulmadılar). Maraqlıdır ki, Şərq və Avropa mədəniyyət paradigmalarının kəsişmə və üzvi sınıma nöqtəsi kimi muğam lad əsası çıxış etməyə başladı. Məhz formanın strukturlaşmasının muğam lad prinsipi hər iki tərəfə açılan qapı oldu.

Xüsusi olaraq qeyd edək ki, Şərq musiqi elmi və praktikası sisteminə təbiiyə almasına və onların dərinlik və mənalardan yoğrulmasına baxmayaraq Ü.Hacıbəyli zamanın reallıqlarına uyğunlaşdırılmış özünəməxsus lad nəzəriyyəsini sırf bəstəkarlıq yaradıcılığı üçün yaradır və o (bu nəzəriyyə), eyni zamanda ənənəvi musiqi üzrə elmi tədqiqatlar üçün də nəzəri əsas rolunu oynamağa başlayır.<sup>1</sup> Sonralar musiqişünaslıq (daha sonra isə etnomusiqişünaslıq) öz inkişafında və müxtəlif musiqi hadisələrinin işıqlandırılmasında Avropa normalarının və mövqelərinin mənim-sənilməsinə doğru «kurs götürür». Nə-ticədə, Ü.Hacıbəyli tərəfindən iki mədəni paradigmanın simmetrik iştirakını nəzərdə tutan tarazlıq zamanla Qərbi Avropa musiqi elminə doğru əyilmiş olur. Və əgər bəstəkarlıq yaradıcılığının işıqlandırılmasında Avropa musiqi elminin təcrübəsinin (tədqiqat metodlarının, formullarının və terminoloji aparatının) tətbiqi adətən gözlənilən nəticənin əldə olunmasına səbəb olursa, ənənəvi musiqinin müxtəlif formalarına, özəlliklə də muğama gəlincə, analoji yanaşma Şərq dünyagörüşünə, səs duyumuna və onların məzmunu, dərinliyi və əhəmiyyətinə uyğun olmayan sadələşmiş şərhlərin yaranmasına gətirib çıxarır. Əsrlərlə yetişən və Şərq xalqları tərəfindən sayğı ilə qorunan, Azərbaycan mədəniyyətində kamil muğam-dəstgah forması alan dünya prosesinin çoxşaxəli, bitkin «səsli mənzərəsi» uzun müddətdir ki, birtərəfli və sırf sənət çərçivəsində öyrənilir. Hətta bu dar rakursda belə çox zaman muğam mətninin xarici parametrlərinin quru şəkildə nəzəriyyəyəşdirilməsi ilə rastlaşırıq. Analoji vəziyyət Sovet Şərqinin digər ölkələrində də formalaşmış və bu, təkcə mədəni fəzanın yenidən yeni tarixi gerçəkliklər, ideoloji tələblər əsasında şəkillənməsi və «nizamlanması»nın cari problemləri ilə bağlı deyildir, ehtimal ki, ümumi mədəni inkişaf qanunauyğunluqları ilə əlaqəlidir. Bu barədə aşağıda ayrıca danışılacaqdır.

---

<sup>1</sup> Təklif olunan lad nəzəriyyəsinin təyinatının bəstəkarlıq praktikası üçün nəzərdə tutulması aşağıdakı əsərin müəllifi tərəfindən xüsusi qeyd olunur: У.Гаджибеков «Основы азербайджанской народной музыки». Изд. АН Азерб. ССР, Баку, 1945.

Zamanla muğam irsinin tədqiqi ilə bağlı sualların dairəsi hiss ediləcək dərəcədə genişlənir. Elmi tədqiqatı öyrənilən sualların spektrini genişləndirməyə provokasiya edən amillər qismində intuitiv və şüurlu şəkildə öz əsərlərində muğamın ruhunu bərpa edən Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcı ideyaları və həmçinin qonşu bilik sahələri mütəxəssislərinin (filoloq, filosof, sənətşünasların və s.) problemə artmaqda olan elmi marağı çıxış edir.<sup>1</sup> Eyni zamanda, orta əsrlərin musiqi haqqında o zamana qədər kölgədə qalmış təlimləri musiqişünasların nəzərini cəlb etməyə başlayır. Nümunə olaraq, Azərbaycanda mənbəşünaslığın inkişafında stimullaşdırıcı rol oynamış akademik Z.Səfərovanın «XIII-XX əsr Azərbaycanının musiqi elmi» monoqrafiyasının çapını göstərmək olar.<sup>2</sup>

Bu zaman artıq milli musiqi mədəniyyətinin yeni inkişaf mərhələsinin müsbət və mənfi tərəfləri aydın şəkildə özünü göstərməyə başlamışdı. Mədəniyyətlərin sintezi dövrünün pozitiv tərəfləri – biliyə kütləvi canatma, elm sahələrinin və bütünlükdə mədəniyyətin bu illər ərzində hazırlanmış və hərtərəfli təhsil almış mütəxəssislər tərəfindən öyrənilmək üçün əlyetərliyi, açıqlığı idi. Neqativ tərəflər isə – maarifçiliyin Şərq konseptual idraki əsasdan qopması və nəticə olaraq, hazırda fərqli temporal dünyalarda yaşayan ənənəvi mədəniyyətin baza hadisələrinin tədqiqatında elmlə əməlin vəhdətinin pozulması və həmçinin ənənəvi formaların müstəsna olaraq sənət çərçivələrində nəzərdən keçirilməsi idi. Nəticədə musiqişünaslıq elmində ənənəvi musiqi irsinin öyrənilməsində bir qədər özgə yanaşma – «xaricdən baxış» formalaşaraq möhkəmlənir. Nəzərdən keçirilən dövrün Avropa idrak konsepsiyasına əsaslanan tədqiqatları, bütün əhəmiyyətinə baxmayaraq, mahiyyətə, orientalizmin mövqelərində duraraq Şərqi «ekzo-tika» kimi öyrənirdilər. Azərbaycan ənənəvi mədəniyyətin işıqlandırılmasına əhəmiyyətli qatqıda bulunmuş məşhur rus tədqiqatçıları, mu-siqi şərqsünasları V.M.Belyayevin, V.S.Vinoqradovun,

<sup>1</sup> Abdullazadə G. *Философская сущность азербайджанских мугамов*. «Yazıcı» 1983, Quluzadə Z. «Muğam vəhdət fəlsəfənin təzahürü və idraki kimi», «Muğam aləmi» Beynəlxalq elmi simpoziumunun materialları, 2009, Kərimli T. «Azərbaycan muğam mətnlərinin poetik xüsusiyyətləri», həmin mənbə, səh.246, R.Hüseynov «Muğam sənətində klassik şeirin yeniləşdirici, yönəldici və quruluşyaradıcı vəzifələri», yenə orada, səh. 180. Bu baxımdan, XX əsrdə muğamın ruhunu öz dininin yaradıcılıq ruhuna çevirən Asif Atanın əməyini xüsusi qeyd etməliyik.

<sup>2</sup> Z.Səfərova. *Azərbaycanın musiqi elmi*. Bakı, «Elm», 1998.

V.M.Krivonosovun rolunu inkar etmədən, qeyd etməliyik ki, onların, sonradan ardıcılıları vasitəsi ilə davamlarını tapmış<sup>1</sup> başlanğıcları musiqi barədə elmi fikrin musiqişünaslıq «ixtisaslaşması» çərçivəsində inkişafında yeni mərhələ yaratmış oldu. Bundan sonra, muğam mədəniyyətini Şərq konseptual fikrinin kvintessensiyası kimi dərk edən (onların yaradıcılığının əlvan təzahürlərə malik olmasını da, ehtimal, bununla izah etmək lazımdır) və musiqidən başqa fəlsəfi, ədəbi, poetik, linqvistik və s. biliklərə malik olan Ü.Hacıbəyli və onun ardıcılı Ə.Bədəlbəyli kimi mü-təfəkkirlərin elmi sferada gerçəkləşdirdikləri mədəniyyətlərin sintezi hə-ləlik, təəssüflə qeyd etmək olar ki, Azərbaycan musiqişünaslığında layiqli davam tapmadı.

Azərbaycan mədəniyyətində sovet dövründə tez-tez baş verən və xalq içərisində mənəviyyatın əzəli seqmentlərinə hər hansı formada bağ-lılıqları aradan qaldırmağa yönəlik «tektonik sürüşmələrin» nəticələri bu illər ərzində daxili orientasiyasını xarici dünya diskursuna dəyişmiş milli şüurda da öz izlərini buraxdı. Nəticədə, əsrlərlə üzərinə sakral elmin və əməlin «mirvariləri» taxılan ip qırılır və müvafiq olaraq, Şərq musiqi elminin inkişafında vərəsəlik itirilmiş olur. Musiqişünasların – mənbəşünasların o ipin bərpasına yönəlik söyləri, hələ təəssüf ki, bir nəticə vermə-mişdir. Dünya prosesinin konseptuallığına əsaslanan, həm həndəsə, həm sayla ötürülən, həm də irrasional-əqli qavrayışla oxunan sakral elmin le-kalları ilə çəkilməş mətn dekodlaşdırıla bilməmişdir. «Dünya prosesi» dedikdə dünyəvi Harmoniyanın yaradılmasının nəzərdə tutulduğunu diq-qətə alsaq, bu təməl problemin həllinin bizim, olduqca gərgin, münəfişəli zamanda təkcə elmin (və ya elmlərin) inkişafı naminə deyil, ilk növbədə Yerdə həyatın qorunması üçün böyük əhəmiyyət kəsb etdiyini dərk edə bilirik.

Ritual praktikadan çıxarılmış sakral bilik özünün bütün şəkillərində və ilk növbədə ən təsirli formalarından olan muğam ənənəsində özünün inteqrasiyaedici, reproduktiv yaradıcı funksiyasını yerinə yetirirdi. Buna görədir ki, Şərq elminin qapıları sonrakı nəsillər üçün bağlandıqda, məhz muğam ifaçılıq praktikası əvvəlki kimi bu nəsillərin harmonik mənəvi inkişafının təməli olaraq qalmaqda davam edirdi. Muğam dəstgahının

<sup>1</sup> Onların sırasında M.S. İsmaylov, E.Abbasova və N.Məmmədov, R.Məmmədova, R.Zöhrəbov və digər tanınmış musiqişünasların adları çəkilmişdir.

azərbaycanlı ustadlar tərəfindən dərin və ruhlu ifası əvvəllər olduğu kimi, mövcudluğun fərqli planının üzərindəki pərdəni qaldırır və ordakı zamana tabe olmayan universal və əzəli dəyərləri müasir insan üçün aşkarlayırdı. Lakin ifaçı – praktiklərin əvəzsiz rolunun əhəmiyyətinə rəğmən bəddii qavrayış sahəsinə qapanmış muğam ənənəsi orta əsr elminin təbliğ etdiyi korrektəedici və reqlamentləşdirici, konsentrik elm-əməl ifaçılıq dairələrinə əsaslanmadığından tarazlaşdırılmış ruhani inkişafın qarantı mövqelərini itirməyə başlayır. Əsrlərə yığılmış ruhani potensialın sistemdən kənar sərfiyyatı muğam yaradıcılığının həyat tonusunun aşağı düşməsinə səbəb olur ki, bu da öz növbəsində digər yan etkiləri həyata çağırır. Zamanla vəziyyəti pisləşdirən amillərdən biri də muğam fikrinin sirkulyasiya etdiyi fəzanın görünən dərəcədə daralması oldu. Sovet həyat tərzi ilə uzlaşmayan elitar yığıncaqların – «məclislərin» yoxa çıxması, eyni zamanda ayrı-ayrı ritual-ayin mərasimlərinin (hətta təqvim ayini «Novruz»un belə) keçirilməsinə qadağalar, bir sözlə, gərgin ruhani axtarış atmosferini təşkil edən, ruhani halların yaddaşı olan, muğam mətninin ritm-intonasiya, ritm-tembr mənalalarına çevrilən və bununla da qəlbın tarım çəkilməmiş fəlsəfi simlərini sazlayan, «ölüm-həyat» mövzusunun səslənməyə vadar edən bir çox şeylərin yoxa çıxması bu fəzanı əhəmiyyətli dərəcədə daraltmış oldu.

Ustadların yaddaşlarında qalmış ifaçılıq sənətinin kamillik sirlərinin növbəti nəsillərə ötürülməsinin ətaləti bir müddət təsir göstərir, əvvəlcə orta təhsil müəssisələrində, sonra isə ali məktəblərdə muğam özünün ritual «bioloji» əsasından məhrum halda, musiqi sənətinin bir fənni kimi tədris olunur. Sovet musiqi təhsili illərində toplanmış nəzəri biliklər muğam ifaçısının professional hazırlığında əhəmiyyətli rol oynamırdı. Onun artistik taleyi ilahidən verilmiş istedadından, onu tərbiyə etmiş mühitdən, ustadından, onun intuisiyasından və muğam mətnindəki ruhani kodlara qarşı həssaslığından asılı idi.

Elm və praktikanın desakralizasiyası, onların muğam ənənəsinin həyatına çox mənfi təsir edən ayrıcalığı, müasir gerçəkliklərlə birlikdə, emosional kökünə görə qohum olan əcnəbi milli musiqinin təsirləri və həmçinin milli qavrayışın səs dünyasına hədsiz tirajlanan, fikrin işinə deyil, fikirdən «azad» olmağa hesablanmış «geniş istehlak» musiqisinin soxulması muğam ənənəsinin həyatına öldürücü təsir edən qeyri-sağlam

«ekoloji fon» yaradırdı. Nəticədə ənənənin kanonları sarsılmağa başladı. O kanonların ki, onlara söykənərək yüz illər boyu hər yeni nəsil harmonik milli mədəni inkişafın və yaradıcı transformasiyaların qırılmaz, vahid zəncirinin bağlayıcı halqası rolunu oynaya bilirdi.

Hazırda yaranmış tarixi vəziyyət – Azərbaycanın müstəqillik qazanması, muğam ənənəsinin dirçəldilməsi və qorunmasına hərtərəfli yardım edən dövlət xadimlərinin görünməmiş dəstəyi uzun illər boyu muğamın sistemdən kənar həyatı nəticəsində ciddi şəkildə sarsılmış «sağlamlılığının» bərpası üçün real şans yaradır. Bu vəzifə həm musiqiçi-praktiklərin, həm də müxtəlif profilli tədqiqatçıların ümumi işə təxirəsalınmaz yardımını tələb edir və özəlliklə də muğamın mədəniyyət fenomeni kimi yaranmasının ilk səbəbinin dərki məsələsini önə çıxarır. Qoyulmuş məsələnin mürəkkəblilik və əhəmiyyət dərəcəsi onunla müəyyən olunur ki, muğamın «ahıl» yaşını nəzərə alsaq, onun yaranması mahiyyətcə bəşəriyyətin mədəniyyət yolunun əvvəlinə təsadüf edir və bu səbəbdən də burada söhbət təkcə Azərbaycanın muğam mədəniyyətinin mənbəyindən deyil, Azərbaycan mədəniyyətində dərin iz buraxmış dünya mədəniyyətinin başlanğıcından getmiş olur. Bir deyil, bir çox tədqiqat araşdırmaları üçün hədsiz çətin olan vəzifə mövcud ümumişlək, hətta açıq-aşkar mənasızlığı halında belə «sarsılmaz» qalmağa çalışan baxış və nəzəriyyələr, anlama imkanları kəsirli və məhdud yanaşmalarla daha da qəlizləşdirilir. (Yada A.Eynşteynin məşhur deyimi düşür: «Atomu parçalamaq, xurafatı paralamaqdan daha asandır»). Hərçənd, ilkin sualların həllolunmazlığı, hələ üstəlik, yenilərinin də yaranması mövcud müddəaların simptomatik olduğuna birbaşa işarə edir.

Bu gün musiqişünaslıq muğamın mənşəyi və mahiyyəti barədə müxtəlif və çox məqamları ilə ziddiyyətli informasiyaya malikdir. Bir çox suallar hələ də işıqlandırılmamış qalır – makam, küy, şaşmakam, raqa və bu kimi bu qədər fərqli, lakin daxilən eynicinsli Şərq mədəniyyəti hadisələrinin əsasında nə durur ki, onlar uzun əsrlər boyu öz şifahi ənənələrini qoruyub saxlaya bilirlər, onları səciyyələndirən professionalıq altında nə anlaşılır və onların bir sıra Şərq regionlarında dominant əhəmiyyəti nə ilə izah olunur? Bu və digər analoji suallar üzərində düşünərkən belə bir fikir yaranır ki, elmi ədəbiyyatda ayrıca götürülmüş bir sivilizasiyaya aid, konkret tarixi situasiyaya və müəyyən konstruktiv həl-

lərlə səciyyələndirilən bütün «əlahiddəliklərin» arxasında nəsə çox böyük bir hikmət yatır. Belə ki, bu «əlahiddəliklərə» vardığıca, istər-istəməz insan şüuruna belə bir kamil «musiqi arxitektikasını» kimin daxil etdiyi barədə sualla üz-üzə qalmalı olursan. Kökü insanlıq tarixinin ən qədim qatlarına uzanan ənənəvi mədəniyyət hadisələrində müşahidə etdiyimiz mütənəsblik, uyğunluq və təmin bitkinliyini yaradan musiqi strukturlaşması barədə bilikləri insan necə əldə etmişdir? Lakin hətta əgər ehtimal etsək ki, onlar tədriclə əldə olunmuş və tarixi təkamülün nəticəsi olaraq formalaşmışlar, bəs, onda istənilən ritual quruluşların nüvəsini təşkil edən «piramida modelinin» mövcudluğunu nə ilə izah etmək olar? Onun silueti təkcə bir musiqi mədəniyyətinin müxtəlif hadisələrində deyil, öz analoqlarını digər mədəniyyətlərdə də aşkarlayan mikro- və makrosxemlərdə (məsələn, Azərbaycan mədəniyyətində onun mikrosxemi ritual yas nəğmələrində, makrosxemi isə muğamda və həmçinin bütün müsəlmanlar üçün universal olan Azanın konstruksiya sxemində) görünür. Bir də, məlum olduğu kimi, piramida modeli öz ekvivalentini insan şüurunun demək olar ki, bütün ruhani təzahürlərində aşkarlayır – fərdi, yaxud kollektiv yaradıcı aktlardan tutmuş ictimai struktur aktlarına (məsələn, ailə, sosial iyerarxiya, dövlət strukturları və s.) qədər. Odur ki, piramida modelinin universallığı, onun nə etnik, nə milli, nə tarixi, nə də digər şərtlənmə ilə, o cümlədən, insan fəaliyyəti ilə belə məhdudlaşmamasındadır. O, şüurun əzəli biliyi kimi mövcuddur, potensial olaraq canlı təbiətin müxtəlif təzahürlərində iştirak edir və insan da bu təbiətin bir hissəsidir. Başqa sözlə, piramidanın (konusun) strukturunu kontekstdən asılı olaraq öz variantlarını yaradan invariant model kimi nəzərdən keçirmək olar.

Problemə bu sətirlərin müəllifinin yanaşmasının təsvirinə vaxtından qabaq dərinləşmədən onu qeyd edək ki, dar professional yanaşma çərçivələrində qalaraq və ənənəvi musiqinin ayrı-ayrı hadisələrini çoxtərəfli, o cümlədən, musiqişünaslıq təhlilinə məruz qoyaraq «aysberqin» yalnız yuxarı hissəsini işıqlandırmaq mümkündür. Problemin bütün məsivinin mənalandırılması isə sırf musiqişünaslığın sərhəd-lərindən çox uzaqdır və özünü gerçəkliyin həm musiqi, həm də ekstra musiqi hadisələrində təzahür etdirən dünyanın universal qanunauyğunluqlarının dərkilə bağlıdır.



Burada onu da xatırlamaq yerinə düşər ki, Şerq musiqi elminin əsaslarını qoymuş orta əsr mütəfəkkirlərinin çoxşaxəli bilikləri məhz dünyanın əsaslarının dərkinə yönəlmişdi. Beləliklə, problemin həlli axtarışları zamanı onun kompleks fənlərərası öyrənilməsi vəzifəsi ilə üz-üzə qalan müasir musiqi elmi əsində bu gün qədim Şerq müdriklərinin vəziyyətinə çox yaxın durumdadır.

### **1.3. Muğam ənənəsinin öyrənilməsində mövcud «boşluqlar» problemi**

**B**itkin dünyagörüşünün məhsulu olan, dünyanı tam bir vəhdət kimi qavrayan muğamın genezisinin öyrənilməsi ilə bağlı məsələlərin həll olunmamasının səbəbi ilk növbədə onların dar ixtisaslaşma çərçivəsində nəzərdən keçirilməsindədir. Müasir elmin ayrı-ayrı bilik sahələrinə differensiasiya olunması mahiyyətcə tədqiqat «marafonunun» nəticəsini qabaqcadan şərtləndirmiş olur və onun iştirakçılarının elmi axtarışın lap əvvəlindən qarşılaşdığı elementar görünən suallara ilişərək onların cavabsız qalmasına səbəb olur. Muğam sözünün özünün mənşəyi və mənası ilə bağlı hələ də mübahisələndirilən məsələ buna bariz subuttur. Mövcud versiyalardan ikisi daha geniş yayılmışdır. Onlardan birinə görə «muğam» sözü ərəb dilindəki «məqam»dan törəmişdir. Bu versiyanın israrçılarını adlardakı fərq və Azərbaycan dilində eyni fonemlərin olması da çəkindir. Vəziyyətə ayıq baxış isə onu aşkarlayır ki, bu versiya hətta analogi misallarla hərflərin dəyişməsinin zəruriliyi, qanunauyğunluğu sübut etdirilsə idi belə, əsassız olaraq qalacaqdı. İddiyanın özü mənasız görünür ki, Azərbaycan mədəni bütövlüyünün mənbəyi, onun vahid mənəvi nüvəsi və konseptual oxu olan, başqa sözlə, Azərbaycan mədəniyyətinin fikrinin ritmini, «nəfəsinin» ritmini verən muğam – alınma, əcnəbi sözdür (!). Bundan başqa, ərəb sözü olan «məqam» Həqiqətə doğru gedən «pillələr» kimi izah olunur, halbuki, Azərbaycan dilində «muğam» məqsədin özünü işarə edir – Həqiqətlə «işıqlanmanı». Nəzərə alsaq ki, ruhani biliyin ilk daşıyıcıları kahin sinfi olan «muğ»lar idi, «muğam» sözünün invariant olduğunu iddia etmək daha doğru olardı. Bir də ki, bu

söz Azərbaycanda yer adı kimi – «muğan»<sup>1</sup>, qədim alət kimi «muğni» və xanəndə – «muğənni» kimi də işlədilir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, «muqa» sözü analogi musiqi janrına malik olmayan yapon dilində də mövcuddur, orda o «qeyri-mən» mənası daşıyır. (Bu və digər arqumentlər daha detallı araşdırma tələb edir, müəllif bunu öz fikrinin sonrakı inkişafında gerçəkləşdirəcəkdir).

Muğamın mənbəyinin kahin ritual nəğmələrinin təşkil etməsi barədə fikir də geniş yayılmışdır ki, bu da yuxarıda qeyd olunan fikrə nisbətən daha məqbul hesab oluna bilər. Lakin bu müşahidələrdə bir maraqlı ştrix diqqəti xüsusi cəlb edir: mənbə kimi nəyə görə ritual praktikanın tamamı yox, yalnız bir tərkib hissəsi – kahin (muğ, yaxud maq) dua nəğmələri götürülür. Bu mülahizələrin aşıq-aşkar etibarsızlığına, birtərəfliliyinə və faktiki materiala arxalanmamasına rəğmən (bu da aradakı çox böyük zaman kəsiyi səbəbindən təbiidir), bir dəfə səsləndirilən ehtimal asanlıqla digər müəlliflər tərəfindən istifadəyə götürülür və təkrarlandıqca «çəkiyə minməyə» başlayır. Bütün hallarda axtarışın nəticəsini müəyyən edəcək amil ixtisaslaşmış tədqiqat marağının «kadr arxasında» qalır – ritual praktikada dünyanı vahid tam kimi, bütöv musiqi mətni kimi qavrayan və təkrar istehsal edən əzəli dünyagörüşü amili. Sinkretik ritual mətnin digər tərkib hissələri kimi qeyd olunan nəğmələr isə adı çəkilən bütöv musiqi mətninin yalnız bəzi «notlarıdır». Təhlil metodunun (yəni parçalama, hissələrə ayırmaya əsaslanan) istifadəsinin illərlə formalaşdığı ətalət bu halda tədqiqatçıların başına «iş açmış» olur, ayrı-ayrı fraqmentlərə parçalanan təsvir sonradan bütöv mənzərəyə yığıla bilmir. Muğam ənənəsinin ilk başlanğıcı kimi qədim dünyagörüşlə uzlaşdırılmamış klişə əsasında əvvəl qeyd etdiyimiz ritual nəğmələrini götürmək də fraqmentə əsasən tam təsvir əldə etməyin belə uğursuz cəhdlərindəndir.

Gətirilən rəylərin ziddiyyətli olmasına baxmayaraq, diqqəti o cəlb edir ki, həm birinci, həm də ikinci halda söhbət biliyin ruhani axtarı-

---

<sup>1</sup> Qayıdış formaya da malik «am» səs birləşməsi və xaricə yönəlmiş «an» daxili-xarici mütənasıblığı kimi dərk olunur. Bu halda «muğan» sözü ruhani aktın gerçəkləşdirildiyi fəzanı işarə edə bilər. Bu kod sözün Azərbaycan mədəniyyətində bilavasitə iştirakı barədə fikir «Muğan» düzünün toponimində arqumentləşdirilmişdir. Bu barədə bax: B.Nəbiyev Azərbaycan poeziyası və muğam. «Muğam aləmi» Beynəlxalq elmi simpoziumunun materialları, 2009, səh.319, Fərhadova S. Muğam və aşıq yaradıcılığı idrak və maariflənmə qütbləri kimi. Yenə orada, s. 135.

şından – işıqlanmadan (vəhdətə qovuşmadan) gedir. Başqa sözlə, fərqlənən mülahizələrlə tam təsbit olunmasa da, mahiyyətcə, mənbə kimi bir mənəvi inkişaf – yüksəliş prosesi nəzərdən keçirilmiş olur – düşüncə prosesi.

İlkin nəticə öyrənilən problemin daha bir mübahisəli məsələsinin – tədqiqatın predmetinin aydınlaşdırılması baxımından da əhəmiyyətlidir. Toxunulmuş mövzu ilə əlaqədar bir haşiyə çıxmaq istərdim.

Elmin bu və ya digər problemlərinin dərki adətən öyrənilən bilik sahəsinin dəqiq işarələnməsini tələb edir. Əksər hallarda bunu etmək elə bir çətinlik yaratmır, zira bir zamanlar, öz təməlində vahid olan ruhani bilik desakrallaşma və differensiasiyalaşmadan sonra artıq uzun müddətdir ki, ixtisaslaşmaların cızdığı ciddi sərhədlər daxilində inkişaf edir. Yalnız əsrlər uzununu öz ilk mənbəyi ilə daxili rəbitəsini itirməyən və zamanla konkret bilik sahəsinə transformasiya olaraq, ayrıca fənn formatına qədər sıxılan hadisələr istisna təşkil edirlər. Yeni formata onlar əzəldən formalaşmış dil sisteminin seqmenti kimi daxil olur, yeni şəraitə adaptasiya mərhələlərini keçərək özlərinin «profil sifətinə» malik olurlar. Bu cür etinasızlığın nəticələri özünü sonralar göstərir. O zaman ki, bu və ya digər hadisənin mahiyyəti barədə məsələ onun yalnız bir bilik sahəsində tanınması səbəbindən həll edilə bilmir. Ümumi tarixi zaman kontekstindən qoparılmış bu hadisə nəticədə istər-istəməz birtərəfli işıqlandırılır və onun ilk səbəbi bu zaman «yeddi qıfıl» arxasında qalmış olur.

Təsvir olunan vəziyyət yaradıcılığın ilkin, həlli yalnız onun «bioqrafiyasının» bütün fraqmentlərinin bərpası halında mümkün olan çoxlu suallar doğuran formalarına (məsələn, indi musiqi janrı kimi nəzərdən keçirilən muğama) bilavasitə aiddir.

Muğam ənənəsinin ilk mənbəyi ilə bağlı suala cavab axtarırları zamanla incəsənət sahəsinə aid edilən və adəti üzrə səs yüksəkliyi, ritm, lad kimi anlayışlarla və s. musiqi mənasının tərkibləri ilə eyniləşdirilən «musiqi» sözünün özünün konkretləşdirilməsi ilə dalana dirənmiş olur. Hərçənd, erkən tarixi zamanlarda musiqi sözü daha geniş anlama malik idi. Toxunulan aspektlə əlaqədar rus musiqişünası Y.Xolopovun mülahizələri maraqlı gəlir. Musiqi sənətində Con Keyncin «Heç nə barədə mühazirə»si, jestlər musiqisi – Karlhaynts Ştokhauzenin «İnori»si, Yanis Ksenakisin «Terrotektor»u kimi musiqi sənəti barədə stereotip təsəvvür-

ləri dağdan, musiqinin mahiyyətinin yenidən mənalandırılmasını tələb edən avanqard hadisələrlə müşayiət olunan yaranmaqda olan «dönüşlə» bağlı analogi suallara qapılan müəllif yazır: «Aydındır ki, hər hansı söz sübutları ilə hətta indiki musiqiçini belə səs yüksəkliyi olmadan musiqinin mövcudluğuna inandırmaq mümkün deyil... Və birdən aşkarlayırıq ki, belə bir musiqi var idi... və hardasa yol qırağında, hansısa dəlinin yanında deyil, təkamülün ən görünən yerində, onun mənbələrində».<sup>1</sup> «Musiqi nədir?» sualına cavab axtarışlarında müxtəlif mədəni qatlara müraciət edən tədqiqatçı bizim musiqinin mahiyyəti ilə bağlı anlamımızın, hissiyyətimizin nisbi olması barədə qənaətə gəlir. «O nəinki əbədi deyildir, gördüyümüz kimi, bizim anlamımızın mövcudluğu xronologiyanın nazik qatını təşkil edir. Burdan da zəmanəmizin musiqi fenomeninin, sərhədlərinin (gördüyümüz kimi sürüşmüş və genişlənmiş), onun, anlayışın ənənəvi əsası ilə müasirliyimizin yeni reallıqlarını nəzərə almaqla onun məntiqi təyininin daha konkret tədqiqinin zərurəti yaranmış olur».<sup>2</sup> İşıqlandırılan məsələnin ən qabarıq məqamı üzərində – musiqinin mahiyyətinin anlamının fiziki qavranılan parametrlərə (səs yüksəkliyinə, «intonasiya olunan mənaya», harmoniyaya və s.) müncər edilməsinin mümkünsüzlüyünün təsbitində diqqətimizi cəmləşdirək. Zira musiqinin mahiyyətinin təsəvvürünə bütün hallarda «onun müqəddəs ruhani əsasa, metafizik dərinliklərə bağlılığı» da daxildir.<sup>3</sup> Alimin irəli sürdüyü mövqedə erkən çağlarda musiqinin mahiyyətinin necə formalaşması, onun «ilk obrazının» axtarışlarında əsas olaraq götürülməli olacaq amillər barədə açar sualların tədqiqinin anlam sahəsi və predmetinin aydınlaşdırılması yönübdə əhəmiyyətli yaxınlaşma görürük. Onun uzaq keçmişə etdiyi səyahətdə yalnız o aydın olur ki, əvvəlki, daha erkən çağlarda musiqi fenomeninin anlaşılması üçün meyarlar tamamilə fərqli idi. İlk növbədə ona görə ki, onları incəsənətin sahəsi deyil, universal Mövcudluq qanununun irrasional dərkinə gerçəkləşdirən Elm sahəsi formalaşdırırdı. Erkən kod sözlərin (məsələn, «muğam», «musiqi» və s. kimi) anlayış sözlərinə çevrilmələrinin zəncirinin bütün halqalarının bərpası ilə bağlı atılan addımlar gözlənilən

<sup>1</sup> <http://www.kholopov.ru/essence.html> Ю.Холопов. О сущности музыки. Статья из кн.: Юрий Николаевич Холопов и его научная школа.— М., 2004, с.6–17.

<sup>2</sup> Yənə orada

<sup>3</sup> Yənə orada

nəticələri vermir, belə ki, tutulan məna ip ucu onu bu və ya digər bilik sahəsinə, mədəniyyətin inkişafının bu və ya digər dövrünə, hətta dini, fəlsəfi sistemə (məsələn, xristian və ya müsəlman) «dartıb bağlamaq» cəhdi zamanı həmən qırılmış olur. Və bu ona görə baş verir ki, baxılan hadisələrin fenomenallığı ilk növbədə onların özlüyündə bitkin olmasında, hər şeyi əhatə etməsində, qırılmazlığında, məcmu olaraq isə tükənməz proses olan və öz dairələri ilə əbədi zaman axınına çevrələyən Həyatın özünün mahiyyətini təşkil etməsindədir. Təsadüfi deyildir ki, həyat sufi şairi Hafiz Şirazinin, yaxın keçmişdə isə alman bəstəkarı və filosofu Karlhaynts Ştokhauzenin dilində musiqiyə bərabərləşdirilir. Musiqinin universallığı, beləliklə, ilk növbədə, spiralvari açılan, daimi təşəkkül və yenilənmədə bulunan ruhani prosesin immanent xassəsi ilə bağlıdır. Məhz hərəkət-yenilənmənin (yəni doğuluş və təkrar doğuluşun) daimiliyi bəşərin əsrlərlə topladığı mənəvi potensialı bazasının əsasını təşkil edən Həqiqətin dərkinə yönəlmiş bütün ruhani praktikanın oxuna çevrilir.

Yürüdülmə mülahizələrdən belə çıxır ki, musiqi sözü əzəldən tsiklik formaya malik təşəkkül-yüksəlmə ruhani prosesini işarə edir. Məsələnin mahiyyətini aydınlaşdırmaq üçün səbəb-nəticə məntiqi ilə bağlı olmayan erkən idrak üsulunun spesifikasına varmağımız gərəkir. Yəni rasionallıq dili ilə əzəldən izah olunmaz olanı – ezoterik elm və praktikaya aid edilən, dünyəvi elm üçün qapalı olan və bu səbəbdən də inkar edilən alternativ ruhani dərk mahiyyətini izah etmək. Eyni zamanda ezoterikanı birmənalı olaraq onun elmi öyrənilməsinə və işıqlandırılmasına «tabu» qoyan mistikaya bərabərləşdirmək əvvəldən problemin canını – erkən təfəkkürün özünün prinsipinin dərkini istisna edirdi. Ezoterik (yunan sözü «esoterikos» – gizli, daxili deməkdir) idraka dünyanı idarə edən qanunların dərk üçün əzəldən insana verilmiş imkanların təzahürü olaraq baxılması şüurun çox mürəkkəb sistemində varmaq şərti ilə mümkündür. Bu şüur sistemi gerçək fiziki dünyanın dərk və transformasiyası kimi «konstruktiv proqramdan» savayı daha əhəmiyyətli bir proqramı – Ümumdünya Harmoniya Qanunu əsasında gerçəkləşdirilən global Dünyayaradma prosesində iştirakı da yerinə yetirir.

Əsərdə qoyulmuş fəvqəlmürəkkəb vəzifənin həllinə – insan təfəkkürünün öyrənilməsinə bu sətirlərin müəllifini həmsərhəd monodiya probleminin tədqiqi sövq etdi. O problem də «sarsılmaz» və kök salmış

önyarğılarla o dərəcədə zəngin idi ki, hətta monodiyanın təksəslilik kimi təsəvvürünü dağidan xüsusi tədqiqatların<sup>1</sup> mövcudluğuna rəğmən bu önyarğı nəinki bəzi mütəxəssis-musiqişünaslar üçün əzbər «həqiqətə» çevrilməmişdir, bəzən ona sanballı elmi nəşrlərdə də rast gəlmək mümkündür.<sup>2</sup> Hərçənd məhz sonradan «təfəkkür tipi» kimi təyin edilən, monodiya problemi (əzəldən «təksəslilik» kimi deyil «Təkin nəğməsi» kimi şərh olunan) tədqiqatçıları dar ixtisaslaşma çərçivələrindən kənara çıxarmış və özündə həm elmi, həm də incəsənəti ehtiva edən musiqi tamlığı üçün fərqli mahiyyət planı açmışdır. Konkret təfəkkür tipinin öyrənilməsi zərurəti şüur probleminə dərinləşməyi diktə edirdi ki, bunun nəticəsində «təfəkkür mexanizminin» nəzərdən keçirilməsi və şüurun ehtimal modelinin təsviri kimi riskli cəhd gerçəkləşdirildi. Təklif olunan konsepsiyanın doğruluğu işdə onun metodoloji açar kimi istifadə olunması yolu ilə yoxlanılırdı. Nəticədə bir çox həll olunmamış məsələlərin cavabı tapılmış oldu və daha vacibi, tədqiqatın spektrini genişləndirən yeni sualların qoyulması perspektivləri aşkarlandı: məsələn, muğamın, səs axınının zirvəyə doğru hərəkətində dövrü olaraq ilkin intonasiya bəndlərinə qayıdan, dairəni xatırladan strukturu niyə elə deyil, belə olmuşdur; onu müşayiət edən «qabarma» və «çəkilmə» mərhələləri nə ilə izah olunur; intonasiyanın çoxsaylı mənalara bölünməsi nə ilə şərtlənmişdir; və bir çox, o

<sup>1</sup> Monodiya probleminin fərqli yanaşmalarla tədqiqi nəticəsində monodiyanı təfəkkür tipi olaraq nəzərdən keçirən vahid baxış formalaşdı. Tədqiqatçılar xüsusi olaraq qeyd edirdilər ki, monodiyanın təksəsliliyə aid edilməsi qətiyyəən doğru deyildir. Vax: С.П.Галицкая «Теоретические вопросы монодии». Ташкент, «ФАН», 1981, с.8; Ульмасов Ф. О генезисе восточной монодии. Худжанд, 1994; И.Земцовский, С.Фархадова. «Муга – монодия как тип мышления». Баку, «ЭЛМ», 2001, с. 29.

<sup>2</sup> Bu sətirlərin müəllifi «Azərbaycanın monodiy musiqisi» adlı dissertasiya tədqiqatında ilk dəfə olaraq monodiyin təksəsliliyə aid olunmasının yanlışlığının elmi izahını vermişdir. Orada göstərilir ki, «monodiyin «solo oxumaqdan» «təksəsli oxumaya» transformasiyası anından etibarən onun əzəli mənası itirilmiş olur, zira tək və təkə anlayışlarının sürüşməsi, yəni sıra sayı fəlsəfi kateqoriyası bir sayı ilə dəyişdirilir. Tədqiqatçıların nəzərindən yayınmış bu mahiyyətli detal sonrakı bir neçə əsildə bir neçə musiqişünas nəslinin elmi axtarış labirintlərində problemin həllini aramaq məqsədi ilə çoxillik veyil gəzişmələrini təmin etdi... Monodiyin təksəsliliklə eyniləşdirilməsi monodiya sadələşdirilmiş baxışdır və bu səbəbdən də bəzi müəlliflər onu «yetişməmiş», «naiv» sənət kimi dəyərləndirmişlər. «Yetişməmiş» və «naiv» rəqinə avtomatik olaraq Şərq xalqlarının, o cümlədən Azərbaycanın, tarixən monodiy kimi formalaşmış bütöv musiqi mədəniyyəti qatları düşmüş olurdu». S.Fərhadova «Муга-монодия как тип мышления». Баку, «ЭЛМ», 2001, с. 7-8.

cümlədən, fundamental suallar, məsələn, dinin musiqiyə mürəkkəb münasibəti, musiqinin mənəvi mahiyyəti Şərq və Qərb mədəniyyətlərini birləşdirən əsas kimi və s. İşin yekunu bir daha sadə həqiqəti doğrultmuş oldu – yalnız şüurun sirlərinə varmaqla, «özünü dərk etməklə» ən əhəmiyyətli suallara cavab tapmaq mümkündür. Onlardan biri də bu tədqiqatda nəzərdən keçirilən, muğamın embrionunun yaranması məsələsidir.

## II. YARADICI PROSESİN METAFİZİKASI İDRAKIN İRRASİONAL VƏ RASİONAL QÜTBLƏRİNİN GÖRÜŞMƏ NÖQTƏSİ KİMİ

*«Mədəni insanın enerjisi daxilə, sivilizasiyalı insanın enerjisi isə xaricə yönəlmişdir.»*

*O.Şpenqler. «Avropanın süqutu»*

### 2.1. Şüür konsepsiyası Şərq mədəniyyətinin sirlərinin öyrənilməsinin metodoloji «açar»ı kimi

Əsrlərlə yaradıcı idrakları həyəcanlandıran bütün diskret müxtəlifliyin arxasında duran vahid Tamın mövcudluğu hissi XX əsrin elmi və bədii kəşflərində öz təsdiqini tapır. Bir tərəfdən kvant mexanikasının ehtimal aləmi, sinqulyarlıq nəzəriyyələri, qeyri-səlis məntiq, işlənməkdə olan «hər şeyin nəzəriyyəsi», digər tərəfdən isə avanqard bəstəkarların – A.Ştokhauzenin, A.Şenberqin, N.Keycin kosmologiyası ilə inkişaf etdirilən Tam barədə fikir dünyavi ümümlək mənalara vasitəsi ilə təzahür olunmaqdadır.

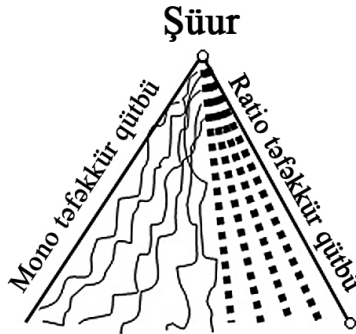
Elmi və bədii sahələrin (yəni eyni zamanda həm rasionallıq, həm də irrasional qütblərin) yaxınlaşması istiqamətində fikrin inkişafı – əsas vəzifəsi universal İdeyanın anlaşılmasına açar axtarmaq olacaq sahənin kristallaşması prosesini aşkarlamış olur. Bu prosesin əhəmiyyəti onda görünür ki, o, öz parametrlərinə görə (konkret – qeyri-konkret mütənəsbəliyi) mütləq olaraq, dairə cızan fikir trayektoriyası ilə ayrıca bir fərdin nurlanma yaradıcılıq aktında gerçəkləşdirdiyi prosesə analojidir. Dünyanın tam mənzərəsini görməyə səfərbər olmuş əsas suala cavab axtarışlarında uzaq keçmişdə olduğu kimi, bütün suallar spektri bu və ya digər şəkkəldə, konseptual sabitdə qapanmış olur. Bu sabit vahid ruhani prosesdə olan insan şüurudur.

İdrak prosesi biliyin doğrulmasını hazırlayan sual və cavablar dalğasıdır. Məntiqi mülahizələrin dalğasının yüksək nöqtəsində fikrin doğrulması istənilən idraki aktın ruhani-hadisəvi tərəfini təşkil edir. Təşəkkül



dinamikası – kulminasiya fazasına qədər inkişaf – bütövlüyə doğru canatma, sonrakı enişlə birlikdə musiqinin bir ruhani hadisə kimi mahiyyətli tərəfini müəyyən edir. Elmi və bədii idrak sahələrini birləşdirən ruhani yüksəliş prosesi bütövlükdə yaradıcılığın mahiyyətini təşkil edir. Hətta «bədii», «musiqili», yaxud «elmi» kimi anlayışlarla differensiasiya və konkretləşdirmələrdən sonra belə yaradıcı fəaliyyət biliyin zirvələrinə yüksəliş kimi bütövlükdə vahid bir tərəfi özünə, digəri isə özündən kənara boylanan təfəkkür prosesi olaraq qalmaqdadır.

İddia olunan tədqiqat rakursunun metodoloji əsası kimi müəllifin anlamında «ikisi birində» kimi formulə edilə bilən şüur modeli təklif olunur. Şüur modeli işdə əvvəldən verilmiş ritm-strukturla nəzərdən keçirilir. İkiqütblü energetik axın kimi düşüncə prosesi «təfəkkür lingləri» ilə idarə etməyə yönəlmiş şüurda qapanır. Şüur eyni zamanda yaddaş funksiyasını da yerinə yetirir. Daxili intuitiv təfəkkürün (sağ yarımkürənin funksiyası) təyinatı zərif vibrasiya səviyyəsində əzəldən verilmiş semantik sahənin mənalarını qavramaq və təzahür etdirmək, düşüncə prosesinin ritminə ruhən qoşulmaqdır (kontinual sabitlik). Təfəkkürün xarici qütübünün vəzifəsi (sol yarımkürənin funksiyası) – konkret fiziki dünyanın mənalarının aqli dərkidir (diskret fasiləlilik).



*Təfəkkür qütbləri – şüur rıçaqları.  
Təfəkkürün qütblərinin qarşılıqlı əlaqəsinin təşkiledici funksiyasını və həmçinin yaddaş funksiyasını yetirən İdakın verilməsi. Özünə və özündən xaricə yönəlmiş ruhani özünüdərk prosesi.*

Verilən sxemdən süür modelinin özündə «mono» (irrasional) və «ratio» (rasional) qütblərini birləşdirən ikili tərkibi aydın olur. İdrak prosesi bu qütblərin görünən və görünməyən dünya ilə ikikanallı rejimdə qarşılıqlı fəaliyyəti nəticəsində gerçəkləşdirilir<sup>1</sup>.

<b>Daxili idrak qütbü (mono)</b>	<b>Zahiri idrak qütbü (ratio)</b>
<p>Daxili təfəkkür – intuitiv idrakın kontinual qütbü.</p> <p>Daxili qeyri-konkret təfəkkür nurlanma anına qədər, yəni kosmik Fikrin semantik dalğa sahəsinə keçidə (onun seqment-kodlarının sonrakı rezonanslaşdırması ilə) qədər ruhani yüksəliş prosesi ilə bağlıdır.</p> <p>Kod – akustik semantik vahid – həndəsi işarə ilə ifadə olunan konseptual məna nüvəsidir.</p> <p>Axtarış-böyümə dinamikası ruhani halların əvəzlənməsi ilə aşkarlanır.</p> <p>Ruhani intuitiv idrak – doğulan bilik və onu qabaqlayan anlam.</p>	<p>Əqliyyətçi idrak – səbəb-nəticə məntiqinə appelyasiya edən diskret təfəkkür qütbü. R.M. dili – anlayış və konkret məntiq dili.</p>

İnsan, məlum olduğu kimi, əzəldən bilik axtarışına proqramlaşdırılmışdır. Real dünyanın başqa cür dərk imkanları olmadığından, dünyanı «təmiz vərəqdən» mənimsəməyə başlayan qədim insana bu tələbatı ger-

<sup>1</sup> Təklif olunan versiyanın doğruluğu dolayı yolla məsələn, filosof İ.Kantın, alim-psixoloq Z.Freydin, rəssam-mütəfəkkir Y.Rerixin fərqli, ilk baxışdan uzlaşmayan nöqtəyi-nəzərlərinin bir mahiyyətli məqamda üst-üstə düşməsi ilə təsdiq edilə bilər. Zahirən oxşamayan mövqelərinə rəğmən onlar şüurun ikiliyindən çıxış edir, onu idrak və əqlə (Kant), şüuri və qeyri-şüuriyə (Freyd), fasiləlik və fasiləsizliyə (Rerix) bölməklə. Müasir alim – riyaziyyatçı, filoloq, filosof – V.V.Nalimov da analoji mövqedən çıxış edirdi: «...Dünyanın mənalı nə cürsə rəqəm kontinuumu ilə uzlaşırlar – əks təqdirdə şüür modelini qurmaq olmur. Mənanın dərkini çətinliyi ondadır ki, biz sözlə – diskretlə işləyirik, o da öz növbəsində bütövlükdə dillə təməsdadır, yəni elə diskretlik ki, onun arxasında kontinuallıq gizlənidir». Налимов В. В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М.: Изд-во «Прометей» МГПИ им. Ленина, 1989.

çəkləşdirməyə ruhani axtarışın zirvəsində biliklə nurlanmaq ilahi qabiliyyəti kimi kömək edirdi.

Maraqlı təsadüfə fikir verək – insan şüuru iki amillə – işığın dalğa və korpuskulyar təbiətinə müvafiq strukturlaşdırılmışdır. Təəccüblü deyil ki, Həqiqətə varmaq kimi ruhi akt işıqla nurlanmaq kimi qavranılırdı. İşıq-şüa təbiəti (impuls-dalğa) özünün ən adekvat təzahürünü ritm-tonda tapır. Ruhi prosesdən doğulmuş ritm-səs dünyasını əzəldən Fikrin İşığı, Biliyin İşığı təmsil edirdi. Məhz bu mənada Azərbaycan dilində MUGAM sözü «nurlanma» kimi, yəni «Həqiqət İşığı ilə nurlanmış» kimi izah olunur. Bu halda ritm-səs musiqi prosesi qlobal təfəkkür prosesinin proyeksiyası kimi canlanır.

Ehtimal ki, idrak-təşəkkül kimi tanınan ümumi proqramda insanın funksiyası ümumi ruhani prosesin «yer şöbəsinin» strukturlaşmasında yaradıcı iştirakdan ibarətdir. Bu rakursda insan kamil qurğu – əzəldən verilmiş semantik sahədə işıq-kodları daxilən hiss olunan vibrasiyalar səviyyəsində tuta bilən akustik rezonator rolunda çıxış edir. Təklif olunan versiyada vahid semantik sahə rabitə reseptorları (insan orqanizmindəki əsəb düyünləri kimi) ilə təchiz edilmiş döyünən (pulsasiya edən) orqanizmin həyatı – vibrasiya edən şəbəkə kimi mənalandırılır. Bu rabitə reseptorlarının yığılıb-açılması ilə isə semantik dalğa sahəsinin «ışıq-kodları» yayılırlar. Gərgin ruhani axtarışda onlar, belə görünür ki, həssas fəvqəlhissə qavrayış tərəfindən tutula və duyğu kanalları ilə xaricə ekstrapolyasiya ola bilirlər.<sup>1</sup> Doğulmuş bilik – nurlanma, energetik sahələrin kəşiməsinin sakral aktı olmuş və belə statusda da qalmaqdadır.

Dünyanı ilk mənbədən, heç də həmişə elmi izaha gəlməyən qanunlarla dərk edən daxili təfəkkürün varlığı eyni zamanda görünən predmet dünyasının dərkində də özünü göstərir. Və bu gün həmin mövcudluğa tək-cə xüsusi təcrübədə rast gəlinən fenomenal hadisələri müşahidə

---

<sup>1</sup> Müəllifin mövqeyi V.V. Nalimovun insan təfəkkürünün əsasən kontinual (dalğa xarakterli) olması barədə fikri ilə üst-üstə düşür. Sonsuz semantik sahənin mövcud olmasından çıxış edərək o, mono təfəkkürün funksiyasını semant-kodları aşkarlamaqda gördü. Sonra isə, alimin fikrinə, kontinual mənalardan «mexaniki oxunması deyil, yaradıcı açılması» baş verir ki, bu da ehtimal birləşmələr azadlığına icazə verən prinsip əsasında gerçəkləşdirilir. [http://kirsoft.com.ru/freedom/KSNews\\_961.htm](http://kirsoft.com.ru/freedom/KSNews_961.htm) B.B. Налимов. Разбрасываю мысли. В пути и на перепутье Прогресс-Традиция, Москва, 2000 // <http://v-nalimov.ru/articles/112/475/> Размышления на философские темы: теория смыслов.

etməklə (məsələn, müasir insanın eşitmə qavrayışının imkanlarını dəfələrlə aşan səslərin eşidilməsi, fikirlərin məsafəyə ötürülməsi, gələcəyin proqnozu, ekstrasensorluq təzahürü və s.) deyil, onun təsirini insan şüurunun müxtəlif sahələrində və ilk növbədə, gərəkliyin reallıqlarının əksi və dərki üzrə şəxsi təcrübəyə də müraciət etməklə izləmək mümkündür. Hər bir insana, yəqin ki, həyatı vacib məsələlərin intuitiv həlli hissi tanışdır. Cavab intellektual analitik mühakimələrin nəticəsində deyil, qəfildən «daxildən» doğularaq öz həllini hökmlə bəyan etdiyindədir. Əksər hallarda intuitiv həll yeganə doğru həll olur və bizi daim «daxili səsi» dinləməyə sövq edir.

Təkcə üzaq keçmişdə deyil, daha sonralar da bir çox kəşflərin məntiqi təfəkkür əsasında yox, nurlanma kimi baş verməsini fransız riyaziyyatçısı J.Adamarın müşahidələri də göstərir. Riyazi yaradıcılığın psixologiyası barədə özünün tədqiqatlarını yekunlaşdıraraq alim yazır: «Sırf məntiqi kəşflər mövcud deyildir və «təhtəlsüurun» müdaxiləsi məntiqi işin istinad nöqtəsi kimi zəruridir. Bu fikrin, prosesin sonrakı təhlili baxımından əhəmiyyət kəsb edən məqamına– «şüuri» və «təhtəlsüuri» qütblərin qarşılıqlı əlaqəsinə diqqət yetirək.<sup>1</sup> Gətirilən mühakimələrdən görünür ki, idrak prosesinə «kök verən» (ifaçılıq sənətindəki burdonlaşan səs kimi) daxili təfəkkür, yuxulu altşüurun qəfil parlamaı kimi deyil, vəziyyətdən asılı olaraq özünü bu və ya digər fəallıq dərəcəsində aşkarlayan daimilik, sabitlik kimi qavranılmalıdır. Muğam təfəkkürünün özəlliyi onun, kontinual daimiliyinin üstün rol aldığı əzəli verilənləri ilə bağlıdır.

Təfəkkürün iki qütbünün qarşılıqlı əlaqəsinin prinsiplərindən biri də enerjinin mono təfəkkür qütbündən ratio təfəkkür qütbünə və əksinə ratiordan mono təfəkkür qütbünə keçidi imkanında görülür. Məlumdur ki, bir çox görkəmli alimlər eyni zamanda istedadlı musiqiçi və rəssam olmuşlar və əksinə, məşhur rəssam və musiqiçilər də özlərində elmi qabiliyyətlər aşkarlamışlar. Belə misallar hədsiz dərəcədə çoxdur. Budur, onlardan bəziləri: Leonardo da Vinçi öz şəxsinə rəssamı, musiqiçini və alimi birləşdirirdi, dahi fizik-alim A.Eynşteyn musiqinin həssas anlayanlarından idi, Borodin həm bəstəkar, həm də kimyaçı idi. Şərqi mütəfəkk-

<sup>1</sup> Адамар Ж. Исследование психологии процесса изобретения в области математики. Франция. 1959 г. Пер. с франц. Изд-во «Советское радио», Москва, 1970, 152 стр.

kirləri hərtərəfli istedadada malik idilər: bəstəkar, ədib, alim olan Üzeyir Hacıbəyli onların layiqli varislərindən olmuşdur. Onların yaradıcı və tədqiqatçılıq uğuru mono kanalının fəallığı yaradıcı axtarış məqsədinin əldə olunmasına lazımi impulsu yarada bildiyi üçün əsasən intellektual-əqli işin intuitiv-ruhani aktla uzlaşması məqamı ilə şərtlənirdi.

Ruhi axtarış prosesinə daxilən qoşulmağın nəticəsi kimi yaranan dərk – nurlanmaq bütün tarixi ölçü üçün konstant rolunda çıxış edir. Çox ehtimal ki, məhz insan şüurunun bu xüsusiyyətinə görə insan dünyaya ayaq basdığı andan özünün tarixi inkişafının çoxsaylı pillələrini aşmışdır. Bilik yükü ilə ağırlaşmamış və bilikləri əldə etmək üçün zəruri olan elementar əmək vərdişlərinə və zaman limitinə malik olmayan insan öz yaşam mücadiləsinin birinci mərhələsində yalnız intuitiv irrasional təfəkkür hesabına bir çox əngəlləri dəf edərək ayaq üstə dayana bilmiş və daha sonra isə dünyanın intellektual əqli mənimsənilməsinə yüksələn yolun öhdəsindən gəlməyi bacarmışdır. Mühakimələrin vacib məqamını xüsusi olaraq qeyd edək – fiziki dünya barədə tamamilə biliksiz vəziyyətdə olmaq. Bu isə o deməkdir ki, erkən zamanlarda idrakın hər bir aktı kəşf idi. Özü də bu günə gəlib çatmış çoxsaylı erkən mədəniyyət dəlillərinə görə demək olar ki, ruhani dərk – nurlanma aktı zamanı və aktı ilə fəhm edilən bu kəşflər lokal deyil, ümumi qlobal miqyaslı kəşflər idi. İdrakın məhz bu hadisəvi tərəfi – ruhani yüksəlişin prosesuallığı – qovuşma–nurlanma əzəldən MU-ĞAM kod sözü ilə səsləndirilmişdir.

## **2.2. Muğam prosesuallığı bilik və inamın mənbəyi kimi**

**T**əqdim olunan mövqe onu göstərir ki, Harmoniya qanununun ilkin maddi obyektivasiyası kimi biz ruhani idrakın hadisəvi tərəfini təşkil edən MU-ĞAM – yüksəliş-nurlanma təfəkkür prosesini nəzərdən keçiririk. MU-ĞAM formalaşmış ruhani praktika kimi yerdə Bilik və İnamın doğuluşunu təcəssüm etdirir. Muğam sahəsi – sərhədsiz ruhi aləmdir, zaman fəzası isə – sonsuzluqdur. Ruhi idrak hələ biliyin özü deyildir, onun daimi axtarışıdır. Ruhani praktikanın mahiyyəti ruhi axtarış məcrasında qalmaqda – inkişafda, məqsədi isə – Bilik İşığının

doğulmasındadır. Bir daha qeyd edək, erkən təfəkkürün və onunla bağlı ruhani praktikanın mahiyyətinin dərkini çətinliyi onun (erkən təfəkkürün) əzəldən konkret fiziki dünyanın məntiqi anlamı ilə bağlı olmaması, ümumi ruhani prosesə qoşularaq Biliyin rezonanslaşdırılması üsulu olmasında idi. «*Hər hansı növ biliyin mənbəyini yüksəlmə – nurlanma prosesinin özü təşkil edirdi.* Bəzən erkən idrak üsulunun anlama üçün əlyətər olmaması ondan irəli gəlir ki, o, əqliyyətçi anlama «periferiyaya» sıxışdırılmış olur. Tədiqat prosesində isə aydın olur ki, kontinual təfəkkür qütüb özünün açar rolunu istənilən yaradıcı aktda oynamağa davam edir.

Erkən keçmiş üçün səciyyəvi olan vahid dünyagörüş fəvqəlxəsi («qeyri-mən»ə transformasiya olunmuş «mən») hədəfləyən düşüncə prosesinin dramaturgiyasından çıxarıldı. İki aləmin qovuşağında, «həyat-ölüm» (və ya «həyat-ölümsüzlük») formulu ilə ifadə olunan idrakın dramaturgiyası sonradan ritual-ədət dairələrinin konseptual məzmununu təşkil etmişdir ki, onların «tikinti materialı» əsasında da MUĞAM-DƏSTGAHIN monumental binası ucaldılmışdır.

Əvvəl qeyd olunan fikrə qayıtsaq, tarixin səhərində idrak anlayışla bağlı deyildi və əzəldə MU-ĞAM söz – anlayış ola bilməzdi. Zira məna yükü yüksəliş idrakının üzünə düşdüyündən, «MU» və «ĞAM» səs birləşmələri ayrılıqda, ola bilsin ki, ruhi prosesin ritm və trayektoriyasını və həmçinin vahid nüvədən açılan və yırtıq nöqtəsində («qeyri MƏN»ə transformasiya) yığılan ruhani dalğanın hərəkət dinamikasını səsləndirmiş olurdular. «MU» (özündən) «ĞAM» (özünə) kod sözünün görünən konfigurasiyası romb təşkil edən iki qovuşan və kəsişən şüalarla təmsil olunur. Romb ümumi hərəkətin – yenilənmənin vahid Prinsipinin konfigurasiyasını təmsil etmiş olur; çoxlu məcralara ayrılır və yenidən vahid axına, tama yığılır. Romb konsepsiyası, məsələn, hind fəlsəfəsində belə şərh olunur: «Qanq və Camna sularının güc topladığı Himalay zirvələrində yaşayan böyük Mahatmalar bilirlər ki, sonradan çaylar müxtəlif istiqamətlərdə axırlar, ta ki, yenidən birləşərək vahid olana qədər. Və bu əsil fenomendir və real təbiətdə olduğu kimi öz simvolizmində də dərinidir. Simvolikdir ki, çaylar tək kimi başlanır, sonra isə ikiliyə çevrilir; daha sonra isə hər ikisi uzun məsafələr boyu ayrı qaldıqdan sonra bir-birinə cəlb olunur və Allahabadda ziyarətgah yeri sayılan Sanqam adlı

yerdə görüşürlər. Bunun interpretasiyası bütün təzühürün idealını vermiş olur: başlanğıcda vahid olan öz təzahüründə ikiləşir və sonda birləşir»<sup>1</sup>.

Bu baxımdan, maraqlı faktıdır ki, rombun konfigurasiyasını vahidə əsaslanan «vahidin çoxluğu» paradiqması ilə çoxluğa əsaslanan «çoxluğun vəhdəti» paradiqmasının mütənasibliyində ifadəsini tapan Fikrin hərəkətini yaradır. Rombun cizgiləri səs fikrinin inkişafının ümumi prosesuallığında da yaranır. Bunun bir qütbündə çoxlu mənalara ayrılan mənə monoliti – monodiy durursa, digər qütbündə tematik qatlarla açılan və sonunda vahidə bükülən səs xalısı – polifoniya durur. Romb konturları muğamda da görünür. «Maye»dən ayrılan şüalar öz yolunu vahid musiqi axınında işarələyərək yeni bölmələrə uzanır, ilk başlanğıcdan maksimal aralıqda ani bir şövqlə vahid məcrada birləşir və inkişafının sonunda mənənin özünə qayıtmış olur. Rombun konfigurasiyası ilə bəşəriyyətin keçdiyi həyat yolunun dramaturgiyası işarələnilir. Bu yol – daxili ruhani idrakdan və Dünyəvi Harmoniya Qanununun təsbitindən indi elmin proqnozlaşdırdığı «hər şeyin universal nəzəriyyəsi»nin xarici rəşional anlamına qədər hərəkəti ehtiva edir.<sup>2</sup> Beləliklə, ehtimal ki, MU-ĞAM sözü universal konseptual işarə kimi öz tələffüzü ilə idrak yolunun və Yaradıcılıq İdeyasının insan tərəfindən gerçəkləşdirilməsinin konturlarını müəyyən etmiş əzəli energetik impulsun trayektoriyasını cızır. Milli lüğətlərdə saxlanmış etnik versiyalarını isə MU-ĞAM söz-kodu ƏNƏ-NƏYƏ çevrilərək yaratmışdır: məsələn, Azərbaycan dilində «muğam» («nurlanma»), ərəbcədə «məqam» («ruhani pillələr» və ya «dayanacaqlar»), yapon dilində – «muqa» («qeyri Mən» halı), hind dilində «raqa» (ruhani işiq kimi anlaşılan «rəng»). Əvvəldə isə o, digər müqəddəs işarələrlə birlikdə, dünya Prinsipini bəyan edən Söz-kodların vahid, etnosüstü Lüğətini təşkil edirdi.<sup>3</sup> Bu nöqteyi-nəzərdən, musiqi dilinin

<sup>1</sup> Хазрат Инаят Хан. «Мистицизм звука». М., «Сфера», 1998, 27.

<sup>2</sup> Bəstəkar-alim M.A.Marutayevin Harmoniyayı ilk başlanğıc olaraq nəzərdən keçirməsi faktı maraqlı doğurur. Məsələn, o yazır: « Harmoniya materiya anlayışından daha genişdir, zira o, həm bizdə, həm də bizdən kənardadır. Harmoniya əzəlidir və başqa heç bir səbəblərlə təyin oluna bilmir. O özü bütün mövcudluğun səbəbidir. Harmoniyanın nə fiziki, nə də bioloji mənası yoxdur. Harmoniyanın mahiyyətli mənası vardır. Beləliklə, dünya – Harmoniyadır! Qədimlərin intuisiyasına yalnız heyrət etmək qalır!» Вопросы философии 1994, №6, с.71.

<sup>3</sup> Konsentrik modelin səsləndirilən ekvivalenti kimi «Om» və «Hu» sözləri çıxış edir. Onlar Kainatın mənə ideyasını təkcə dodaqların forması ilə deyil (birinci halda «o» səsi

universallığı barədə geniş yayılmış fikir yalnız vurğunun dəyişdirilməsi şərti ilə doğrudur – musiqi universal dil deyildir, universallıq dilidir. Təbii ki, universallıq altında musiqi ilə identifikasiya olunan tsiklik sistemə yığılan vahid ruhi idrak – yüksəliş prosesi anlaşılırsa. Təkrarlanan qapalı dairəvi sistem kimi tsikl, mahiyyətə, statik vahidi təmsil edir. Dinamik, dramaturji oxa o, vahid ruhani təşəkkül-inkışaf prosesinə qoşulduqda çevrilir. Başqa sözlə, tək dairənin (diskretin) arxasında dairələrin fasiləsiz zənciri (kontinuallıq) durur. İnkişaf – böyümə prinsipi kimi fasiləsizlik-fasiləlilik (yaxud batin-zahir) mütənasibliyi özünü təfəkkür prosesinin bütün səviyyələrində aşkarlayır. Mədəni prosesdə o, Şərq (kontinuallıq) və Qərb (diskretlik) qütblərinin qarşılıqlı əlaqəsində təzahür etdirir. Bədii janrda bu, dramaturgiya xətti və fabula məzmunudur. Hətta bəzi elmi izləmələrdən aydın olur ki, adi nitqdə belə diskret sözlərin arxasında həmin kontinual toplanan durur.<sup>1</sup> Muğam – dəstgah konsepsiyasında daimilik daxili prosesin «yeddi pillə ritm-formulu» ilə rəmlənən dinamikası ilə ifadə olunur ki, bu barədə daha sonra danışılacaqdır. Burada isə diqqəti ruhani idrakın mahiyyətinin dərk baxımından ən qabarıq cəhəti – yüksəliş-nurlanma (qovuşma) prosesinin gerçəkləşdirilməsində hissi qavranılan diskret çoxluğun köməkçi rolu üzərində cəmləşdirək. Başqa sözlə, diskret çoxluğun istənilən hallanması – mənalar «vitrajının» kosmik Fikrin Işıq-Şüa axınına fokuslanmasının təcrübədən çıxarılan qaydalarıdır. Məqsəd – Fikir İşığının insana gətirdiyi həyatverici nurlanmadır. Bütün ritual-ruhani praktika ruhi pəncərələrin – «vitrajların» qurulma qaydaları üzərində formalaşır ki, muğamatın praktikası da onun kvintessensiyasını təşkil edir. Işıqla nurlanma – keçmişin əbədi mövzular dairəsini formalaşdıran yaradıcı fəhmlərinin «müdrliklik notu»dur – əbədi məhəbbət axtarışı, əzab və onun aradan qaldırılması, tənhalıq, öz yolunun axtarılması

üçün boru kimi uzanan və «m» səsi üçün qapanan, ikinci halda isə qıfdan verilən nəfəs xaricə, hava dalğasının yığılan və açılan, bir tərəfdən özünə, digər tərəfdən isə özündən xaricə yönəlmiş ruhani prosesin ritmini təmsil edən dinamikası ilə də ötürürlər.

<sup>1</sup> Ensiklopediyaçı alim V.V.Nalimovun müşahidələri bizi buna inandırır. Məsələn, o yazır: «<...> indi şüurun dəyişilmiş halı kimi adlandırılan dərin şüur halı bizim gündəlik həyatımızda iştirak edir, bizim nitq davranışımızda yer alır. Diskret dildə etdiyimiz ifadələri biz hər zaman kontinual səviyyədə interpretasiya edirik». Onun digər bir fikri də maraqlıdır: «<...> dərin analoq təfəkkürünün mexanizmi beyindən daha çox ümumi somatik səciyyə daşıyır. Hansısa dərin mənada insan özünün bütün bədəni ilə düşünür». Nalimov V.V. «Dilin ehtimal modeli». M., «Nauka», 1979, s. 254.



mövzuları və s. Ruhani Işıqla təmərküzləşmiş «vitrajlar» sistemi lad sisteminin mövcudluğunu mərkəzi tonla birləşdirilən tonlar mütənəsbliyi kimi şərh edir. Lad sistemi – həyatın Harmoniyasını doğuran sistemin səsdə ifadə olunan mikro modelidir. Onun invariant modeli kimi Günəş sisteminin konfigurasiyası götürülə bilər. Ruhani Işıq mənbəyi kimi burdonlaşan Səs – Şüa olaraq qədimdən Günəş qəbul edilirdi. Həndəsi solyar işarələrlə ifadə olunan konseptual söz-kodlardan (yaxud Səs-Şüalardan) ibarət vahid ruhani lüğət barədə əvvəl qeyd etdiyimiz fikrə onu əlavə edək ki, ehtimalən, onlar bəşəriyyətin bütün etnik və milli dillərinə daxil olmuş ruhani dilinin (yəni bəşərin protodilinin) «heliosentrik sistemini» təşkil etmişlər. Hərçənd, içindən böyümə, tamın vahid konseptual mərkəzdən (onu energetik konstant, yaxud «ruhani korpuskul» adlandıraraq) şişməsi keçmişin bütün mədəni irsinə xas olan bir şeydir. Bu prinsip varisi olduğumuz ənənəvi Azərbaycan mədəniyyətinin bütün səviyyələrində izlənilə bilər: ən elementardan, məsələn, «mətbəx ləvazimatının» quruluşu və formasından, Novruz bayramı şirniyyatlarından və yeməklərdən tutmuş, tətbiqi, təsviri, bədii, memarlıq və s. formalarına qədər. Muğam-dəstgahda «ruhani korpuskul», vahid orqanizmin nüvəsi funksiyasını «maye» şöbəsi yerinə yetirir. İstənilən erkən mətn konsentrə olunmuş dairə prinsipi ilə tərtib olunmuşdur, zira ruhani axtarış – inkişafı bağlı musiqi alt mətninə əsaslanır. Ruhani paradıqmanın diktə etdiyi kontekstdə dairə təfəkkür prosesinin, mənəviyyatın və eyni zamanda musiqinin ekvivalenti kimi şərh edilirdi. Həndəsi olaraq mərkəzləşmiş dairə (yaxud dairə içində dairə), eləcə də romb, dördkünc, açılan spiral üzrə ruhani məna nüvəsinin budaqlanması, şişməsi konsepsiyası oxunulur. Tarixin sübhündə vahid ruhani məna nüvəsi, yaradıcı başlanğıc kimi Günəş götürülürdü. Məna rulonunun içindən böyüməsi, açılması muğam mətninin strukturlaşmasının bütün səviyyələrində izlənilir – onun tək ritm-intonasiya seqmentindən bütövlükdə formasına qədər.

Yuxarıda verilən mülahizələr belə nəticəyə gətirib çıxarır ki, üzvi və fiziki dünyanın qanunları haqda müasir biliklərin səviyyəsinin dünya barədə «naiv erkən təsəvvürlərlə» qarşılaşdırılmasının mümkünsüzlüyü ilə bağlı mövcud nöqteyi-nəzərə əks olaraq, onun yanlışlığını göstərən ən başlıca arqument global proqram işarəsi altında gerçəkləşdirilən, təfəkkür prosesinin Harmoniyası ilə əlaqədar olan əzəli idrak yolu faktıdır. Məhz Dünya Harmoniyası Qanununun fərqləndirici olduğu fəvqəl mənənin ruhani

axtarışı qaydalarının sistem dərki həm ruhani, həm də dünyəvi elmin konseptual əsasını qoymuş oldu. Erkən, miqyaslı, hər şeyi əhatə edən idrakın təyinedici rolu onda görünür ki, uzaq keçmişin elmi kəşflərinin meyvələri onların spesifikasiyası etibarlı ilə (praktikadan çıxarılan və yüksəliş-nurlanma yaradıcı prosesinin strukturlaşdırılması praktikası ilə reallaşdırılan) nə zaman, nə də ayrı-ayrı coğrafiyalar və mədəniyyət sahələri ilə məhdudlaşmayaraq özlərinin əhəmiyyətini bütün əsrlər boyu və bütün həyati fəzada saxlamış və saxlamaqdadırlar.

Fərq mövcud efemer sərhəddə sezilir, onları aşan və ayrı-ayrı empirik qavranılan dəyərlərə tərəf dönərək dünya tədricən harmonik inkişaf üçün, idrak səviyyəsinin ruhani inkişaf səviyyəsi ilə uzlaşması üçün zəruri olan daxili hisslə rəbitənin itirilməsi ilə bağlı olan «mənəvi karlıq» dalmağa başladı. Nəticədə xarici amilin birmənalı üstünlüyü şəraitində harmonik inkişaf üçün zəruri olan ruhani inkişafın səviyyəsinin translyasiya olunan Fikrin səviyyəsinə uyğunluğu hissi itirilir.

### **2.3. Yaradıcılıq nurlanma-vəhdət prinsipi dünya ahəngdarlığının dərkinə aparan yol kimi**

*Tanrı bizə musiqini ilk növbədə onun vasitəsi ilə  
yüksəkliklərə meyillənməyimiz üçün vermişdir...*

*F.Nitşe*

Əldə edilmiş mövqedən, müasir elmin dili ilə desək, çox qədimdən tədqiqat predmeti kimi ruhani təşəkkül-qovuşma, obyekt və həmçinin dünya qanunlarının sistem dərkinin yeganə mənbəyi olaraq isə – ruhani təşəkkül-nurlanma konsepsiyası çıxış edirdi. Məhz yaradıcı yüksəliş – nurlanma (qovuşma) ilə translyasiya olunan dünyəvi Harmoniya barədə elm əzəldən «muğam» və «musiqi» kod-sözləri<sup>1</sup> ilə işarə olunan mədəniyyətin əsasını qoymuş oldu. «MUSİQİ» kod-sözü həyat dairəsinin Harmoniyasını bildirir. «MUĞAM» və «MUSİQİ» kod-sözlərinin ilkin bircə mənası ehtimal ki, həyat dairəsinin Harmoni-

<sup>1</sup> «Kod-sözlər» dedikdə həndəsi ekvivalentə malik sözlər nəzərdə tutulur (S.F.)

yasından doğulan Bilik və İnam deməkdir. Orta əsrlərdə Safiəddin Ur-məvinin, Qütbəddin Şirazinin, Mirzə bəyin musiqi barədə traktatlarında «musiqi» sözü Həqiqətin dərki prosesində məhz harmonik ruhani təşək-kül mənasında işlədilir və orada o, faktiki olaraq təfəkkürün – yaradıcı-lığın özü ilə eyniləşdirilirdi. Prosesual ruhani dairə kimi musiqi əzəldən sirkulyasiya edən vahid təfəkkür prosesinin bütün bəndlərinin cəzb olunduğu ox mərkəzini təşkil edirdi.

Mülahizələrin gedişindən bir qədər aralanaraq qeyd edək ki, keç-mişin ruhani irsini adekvat oxumaq və anlamaq üçün möhkəmlənmiş, lakin bir qədər «bulanıq» müddələrin tənqidi mənalandırılması gərəkir. Məsələn, dəyişməz və sabit olana yönəlik irrasional idrakın metafizikliyi barədə əsrlər boyu möhkəmlənmiş təsəvvürə, fikrimizcə, vacib bir dəqiq-ləşmə etməliyik: dəyişməz hərəkət – yüksəlişi nəzərdə tutmaq lazımdır, yəni əvvəldən «yeddi pilləli pilləkən» kimi nəzərdən keçirilən şaquli hərəkət. Eynilə sabitlik dedikdə, kosmik proseslə korrelyasiya prinsipi olaraq təfəkkür aktında hərəkət-yüksəlişi nəzərdə tutmaq lazımdır. Daxili hərəkət-yüksəliş-nurlanma ilə, mahiyyətcə, muğam, musiqi təşəkkülü ilə mədəniyyətin əsası qoyulurdu. Yaradıcı idrak-nurlanmanın dramaturgi-yası ruhani hadisəvi akt kimi əsrlərdən keçdikcə intellektual nəsillər tərə-findən cilalanaraq ruhani fikrin əsil şedevrinə – Azərbaycan muğam-dəst-gahına kristallaşmış oldu. Deyilən müddəə təkcə muğamın mənbəyinin anlamı üçün deyil, mədəniyyətin yaranması tarixinin «oxunmamış» səhi-fələrinin işıqlandırılması baxımından da müstəsna əhəmiyyətə malikdir ki, bu da həmin «tarixin» mahiyyətli rolu və əhəmiyyəti barədə təsəvvür-ləri hiss olunacaq dərəcədə dəyişdirmiş olacaqdır.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, daxili hərəkətlə yüksəlişlə, mahiy-yyətə, musiqili hərəkətlə mədəniyyətin əsası qoyulurdu. Bu halda belə bir ehtimal yürütmək olar ki, dünya Mənasının dərki mədəniyyətin özü ilə gerçəkləşir. Mədəniyyət təfəkkürün prosessuallığı kimi xüsusi təbiətə ma-likdir, insanın (bəşəriyyətin) şüurunu qlobal Formanın strukturlaşması işi-nə cəlb edir. Bu prosesin konfigurasiyasını muğam-dəstgahın formasının strukturlaşma prinsipi yaradır.

Mədəniyyətin fundamentinin yaradılmasında əsas rol insan nəslinin fenomenlərinə ayrılışdır. Muğam (maqam) nüfuzədiçi fəvqəlhissi qav-rayışa malik olaraq dünyanı özünün rəasional şüurunun «korkarlılığında»

daxildən ruhun enerjisi ilə dərk edirdi.<sup>1</sup> «Kosmik eşitmə» qabiliyyəti, ehtimal ki, genetik olaraq onların bəzi sələflərinə də ötürülürdü. «Kosmik eşitməyə» malik olmaq Biliyə qovuşmaq, – kosmik Fikrin Enerjisi ilə bəslənmək demək idi. Həqiqətlə, «endirilən» mənaların passiv qavrayışı nəticəsində deyil, öz enerjini yüksəyə, Yoxluğun sonsuzluğuna göndərməklə, ilk növbədə, yüksək energetik potensialla – idrak və iradə ilə nurlanmaq. Yalnız öz ruhu ilə dialoq aparmağı, onun axımını idarə etməyi bilən adam, proses onu tamamilə zəbt etmiş olanda və onu mövcud olmayan Mövcudluğa – transsendentliyə uçuranda məqamın müqəddəsliyinin dərəcəsinə vara bilən birisi bacarardı. Anlamlı bağlı olmayan, ruhani axtarış prosesində doğulan bilik erkən təfəkkürü bütövlükdə izah etməklə, əsas rol ruhani prosesə (biliyin doğulması prosesinə) daxil olma dərəcəsinin oynadığı idrak və maariflənmə ritual praktikasının mahiyyətini təşkil edir. Diqqəti əsas olanda cəmləşdirək – uzaq keçmişdə fikir, həyat kimi anlaşılmırdı, ruhani yüksəliş – qovuşma aktında yaşanılır və doğulurdu. Bir halda ki fikrin yaşanılması və doğulması praktikası – ruhani proses, bütün növ biliklərin mənbəyi kimi nəzərdən keçirilirdi, onda, məntiqlə, konkret olmayan – ruhani proses üzərində diqqətin cəmləndirilməsi ilə seçilən müəyyən təfəkkür tipinin məhz onun tərəfindən formalaşdırıldığını iddia etmək də cəiz olar. (Buradan, ilkin olaraq «dünya ağacı» konsepsiyasında öz ifadəsini tapan, «hər şey təkdən» paradigmasınının, musiqi mətnində burdonlaşan çoxsəslilik, struktur variantın invariantı və s. mövcudluğu aydınlaşır).

Anlama ilə bağlı olmayan, ruhani axtarış-böyümə prosesində doğulan, erkən təfəkkürün bütövlükdə spesifikasiyasını izah edən bilik, idrak və maarifləndirmə ritual praktikasının mahiyyətini təşkil edir ki, burada da əsas rol ruhani təşəkkül-yüksəliş prosesinə cəlb olunma dərəcəsi oynamış olur. Yönlü qeyd edək ki, ruhani idrakın və maarifləndirmənin sistemliliyi onların yalnız meyvələrini – memarlıq, təsviri və tətbiqi musiqi ənənəvi mədəniyyət nümunələrinin və s. fərqli təfəkkür tipi ilə yaradılan şedevrlərinin elmi mənbələrdə hələ lazımı işıqlanmasını tapmamışdır. Son onilliklərdə dünya mədəniyyətinin şedevrlərini yaratmış qeyri-konkret təfəkkürə maraq qədim dövrün mədəni dəyərlərini işıqlandıran

---

<sup>1</sup> Təsadüfi deyildir ki, Şərqi musiqisi nəzəriyyəsində hər muğam bu və ya digər planetlə əlaqələndirilirdi. «Sferaların musiqisini» eşitmək qabiliyyəti, mənbələrə görə Platon da vardı.

elmi işləmələrdə hələlik, təəssüf ki, lazımı qiymətini almamışdır. Lakin birtərəfli yanaşma idrakın ruhani sisteminin açılmamış potensialının dərki qarşısında əngəl qoymaqladır. Belə bir dərək nəinki uzaq keçmiş barədə bilikləri zənginləşdirməyə, həmçinin elmin gələcəyinə də təsir etmək baxımından yardımçı ola bilərdi.

Bəşərin gerçəkləşdirdiyi konseptual ruhani yolun – idrak yolunun konseptual məzmununun dərki bilavasitə yaradıcı nurlanma – doğulma fenomeni ilə bağlıdır. Bu doğulma özündə həyatın əsas fazaları ilə üst-üstə düşən dairə konfigurasiyasını təşkil edən dörd əsas fazaları ehtiva edir: enerjinin konsentrasiyası – yığılma (uşaqlıq), enerjinin təzahürü – inkişaf-böyümə (gənclik), ideya ilə nurlanma fazası – qaranlığın yarılması (nikah qovuşması – doğulma) və yekunlaşma – enerjinin enişi (həyat tsiklinin yığışdırılması). Fasiləsiz ruhani hərəkətin sabitliyinin yol ayrıcında gerçəkləşdirilən ruhani dərək – transformasiya (şüurun daxili amili) və fiziki təzahürün fasiləliyi (şüurun xarici amili) – dünya prosesinin yaradıcı aktlarla, məsələn, nikah fazasında yeni həyata doğan (yeni dairə) insanın həyatı və ölümü, yaradıcı axtarış və ideyanın doğulması ilə, insan birliklərinin qovuşması və dağılması nəticəsində yeni struktur vahidləri, yeni dairələr və s. yaranması ilə imitasiya olunan əzəli Ritmi. Təfəkkürün sağ (kontinual) və sol (diskret) qütblərinin kəsişmə və ayrılmasının çarpaz ritmi ilə (saatın əqrəblərinə bənzər) tsiklik dairədə ruhani yüksəliş dinamikası tənzimlənir. Verilmiş daxili proseslə ostinat köklənmiş ritmotonla – hərəkəti stabilləşdirən amillə, diskret təfəkkür ritmi ilə bir yerdə konkret inkişaf fazası üçün zəruri olan gərginlik yaradılır.<sup>1</sup> (Qeyd olunan, ifaçılıq praktikasında burdonlaşan səsin üzərinə oturan ritm-intonasiya relyefi ilə qabarıq ifadə olunur).

<sup>1</sup> Şüur konsepsiyasının alınmış mənzərəsi ehtimal ki, buna görə Şərqi «Təbiiyə müvafiqlik» kimi izah olunan in-yan ikili vəhdəti üzərində qurulmuş dünya konsepsiyasının orijinalından «köçürülmə» hissiyyatı yaradır. Öz-özünə hərəkətin elektrik cərəyanı prinsipi ilə ikili olması barədə təsəvvür erkən fəlsəfi fikirlə bağlıdır: «Üfüq üzrə ora-bura hərəkət edərək, eyni zamanda tərənəmzə şaquli ox üzrə yüksəlir». («Təkər ona görə hərəkət edir ki, ox tərənəmzədir»). «Tək in və tək yan Daonun özüdür. Buna riayət edərək ali Xeyirə, Rifaha doğru gedirlər, irəli gedərək, geriye çəkilərək (şün – doğru, ni – əks nizam), odur ki, çəkilmə fəlakət deyil – inkişafın zəruri məqamıdır, təkistiqamətli hərəkət mövcud olanın özünü məhv etməsinə gətirib çıxarmasın deyər. Biri artır, digəri azalır ki, bütöv olan dünyanın makro və mikro səviyyəsində, hüceyrədən qalaktikaya qədər döyünə bilsin». Т. Григорьева «Японская художественная традиция». М., «Наука», 1979, с.63.

Konsentrasiya olunan və boşalan enerjinin gərginliyi nəticəsində strukturlaşan ruhi axtarış prosesi yüksələn gərginlik dinamikası ilə hər bir halda özünün «energetik sahəsini» yaradır. Ehtimal ki, tarixin əvvəllərində muqlar (maqlar) tərəfindən gerçəkləşdirilən ayrı-ayrı nurlanma-qovuşma aktları da, bəlkə də təbii qüvvələrin gücü ilə müqayisə oluna bilən «energetik sahənin» yaranması ilə müşayiət olunmuş və bu səbəbdən də, yüksək gərginlik şkalasına malik olmuşdur. Və sonra ruhani yüksəliş prosesi akustik semantik sahəyə çıxış əldə edənə qədər yüksək «tufan» dalğasında (transsendental yarılma) və meditasiyanın vasitəçiliyi ilə – orta dalğada rəvan şəkildə daxil olmaqla – gerçəkləşdirilirdi. Transsendental «sıçrayış» iradi yönəlmə ilə əlaqədar və güclü ruhanisarsıntı nəticəsində yarana bilərdi. Meditasiya da həmçinin ya şüurlu şəkildə, müəyyən psixoloji köklənmədən yol alaraq, ya da kortəbii şəkildə özünə dalma ilə müşayiət olunan dərin düşüncə prosesində baş verirdi. Kontinual semantik sahəyə daxil olmanın bütün qeyd olunmuş formaları üçün ümumi əlamət şüurun xarici dünya reallıqlarından tam surətdə azad olmaları idi ki, bu da özünəmərkəzləşmə ilə gerçəkləşdirilirdi: daxili enerjinin bir nöqtəyə cəlb edilməsi və onun irrasional düşüncə qütbündə açılması ilə («yığılma-açılma» mütənəsibliyi), şüurun kosmik mənalara kodlaşdırılmasının baş verdiyi yerdə. Özünəmərkəzləşməyə eyni bir hədəfə diqqəti konsentrasiya edən təkrarlanan ritm-intonasiya və ya sadəcə dəfə endirilən ritmik zərbələr şəklində (məsələn, şaman rituallarındakı kimi) və ya sinəyə zərbələr («mərsiyə» ağılarında gördüyümüz), yeknəsəq «yuxuladan» layla mahnılarının ritm-intonasiyası, «meyxana»nın monoton təkrarlanan ritmi kimi «nöqtəvi zərbələr» kömək edirdi. Enerjini bir nöqtəyə ritm-ostinantlıqla yığan alət kimi dərvişin əlindəki çomaq da rol oynayırdı. Musiqi barədə traktatların məzmununun daxili ruhani dərki oxucunun diqqətinin səsin təbiətinin və dairənin ətraflı təsviri üzərində fokuslaşmanın nəticəsində baş verirdi.<sup>1</sup> Muğam yaradıcı prosesində özünəmərkəzləşmə aktı baş dayaq tonun cazibəsi, kadensiyon bitkinliyin təkrarları, dəyişməz olaraq, dövrü şəkildə «maye» şöbəsinə qayıtmaqla ilkin intonasyon hücrələrin təkrarı və s. ruhani qüvvənin konsentrasiyasına və onun növbəti gərgin yüksəlişdə aşkarlanmasına («gərilmiş yaya» bənzər və ya «Dağın» zirvəsinə qalxmaq kimi) və sonsuzluğa ekstatik keçidə yardım edən digər vasitələrlə gerçəkləşdirilir.

<sup>1</sup> Z.Səfərova. Səfiəddin Urməvi. Bakı, «Erkün» nəşriyyatı, 1995, s.26-34.

## 2.4. Ruhi idrak-nurlanma prosessuallığında batin-zahir nisbəti

**D**üşünmək olar ki, ruhani axtarış-inkişafın məhz «energetik sahəyə» cəlb olunması biliyin alınması və ötürülməsinin yeganə üsulu kimi ritual praktikanın mahiyyətini izah etmiş olur. Bu halda, ruhani gərginlik şkalasında hər «enerji kvantına» sonradan «matris» sinkretik mətnə formalaşan, hissi qavrayışla rəngi açılmış «səs-şüa»<sup>1</sup> uyğun gəlirdi. Ruhani gərginliyin şkalası ilə mahiyyətcə muğam lad təfəkkürünə aid edilən «modallıq» hadisəsi bağlıdır. Öz tezliyinə malik olan, maddi təzahür edən «enerji kvantları» sonradan sakral elmin, mədəniyyətin, dövrün, millətin və s. dili ilə «danışan» ritmin təşkil olunmuş kod sözlüyünə transformasiya olunurdu.

Erkən keçmişdə dünya, ehtimal ki, ikireallıqdan ibarət nəhəng səs mənzərəsi kimi qavranılırdı: ruhən hiss olunan – «daxili» və hissi qavranılan – «xarici». Mədəni inkişafın ilkin mərhələsində «ilk planda» daxilən hiss olunan reallıq – ruhani proses görünməyə başlayır. Əsas amil kimi o, ənənəvi mədəniyyətin rezonanslaşan ritual təfəkkürlə bağlı olan bütün hadisələrində iştirak edir. Sonralar isə daxili proses təşəkkül formulu kimi, lakin görünməyən, «ikinci plan» qismində, səs «örtüyünün» yaşantısı ilə motivlənmiş qatla örtülü halda fəaliyyət göstərir.

İdrak prosesinin harmoniyası təfəkkür prosesinin daxili və xarici tərəflərinin ritmik tarazlaşdırılmış müvafiqliyi, yəni ruhani inkişafın səviyyəsinin transformasiya olunan fikrin səviyyəsinə uyğunluğu ilə yaraşdırılır. (Ənənəvi ifaçılıq praktikasında daxili-xarici müvafiqliyi öz ifadəsini, məsələn, muğam mətninin strukturlaşması üsulunda vahid konseptual nüvədən məna çoxluğunun çıxarılmasında, başqa sözlə, yaradıcı, yüksəliş-inkişaf ritmini pozmadan musiqi məcrasında öz nizamının yaraşdırılması qabiliyyətində tapır). Bu əsas qayda «daxili-xarici» paradigmatik yön ilə uzlaşır. Burada daxili inkişaf normaları dəyişməz «kanon» kimi dərk olunur, inkişaf mərhələlərinin xarici, yenilənən sistem təzahürü isə «improvizə» kimi müəyyənləşdirilir. Təşəkkül-yüksəliş prosesinin «da-

<sup>1</sup> Şerti olaraq «Səs-şüa» adı ilə ritm-səs, jest, rəng, dad, iy hissiyyatlar vəhdəti kimi özünü biruzə verən dalğa semantik sahənin seqmenti nəzərdə tutulur.

xili» və «xarici» tərəfləri arasında balanslaşma qaydaları dəyişilməz qəbul olunurlar.

Təşəkkül prosesi – konstantdır, başqa sözlə, dünyada baş verən hər şey hərəkət-təşəkküldədir və hərəkət-təşəkkülün nəticəsidir. Təşəkkül prosesinin mahiyyəti eyni zamanda yenilənmə – transformasiyadadır. Bu mənada musiqi iki başlanğıcın – sükutun (statikanın) və hərəkətin (dynamikanın), sarsılmazın, əbədinin və hərəkətin məzmunca yenilənən prosesuallığının təmərküzləşməsi kimi aşkarlanır. Proses – musiqi idrakin irrasional (fikrin enerjisini toplayan) və rasional (inkışafı irəliyə aparən, şəxələndirən) qütblərinin qovuşduğu nöqtədir. Musiqinin unikalığı bundadır, uzlaşmayı özündə uzlaşdırmaq – iki dünyanı birləşdirən başlanğıcları, aşkarlanan və aşkarlanmayı, konkret və qeyri-konkreti, ruhani və emosionalı (cismaniliyi). Ruhani axtarışın meyvəsi olan istənilən mədəni təzahürlər genetik yaddaşda intuitiv tanınan mətnin strukturu və məzmunu ilə şifrələnmiş simvollar – kodlar sistemini təşkil edir. Daxili bilik özündə məna invariantının «akustik kod»unu ehtiva edən, onun canlı, döyünən ritmini həndəsi qrafikada, naxışların ornamentində, rəng uyarlığında, say işarələrində və ilk növbədə, eşidilməyən səslərin adekvat təcəssümü kimi, səslərdə verilən ezoterik işarələrin dili ilə ötürülürdü. Ehtimal ki, buna görə məhz musiqi özündə həqiqi, təşəkküldə olan dünyaya konqurent olan keyfiyyətləri – səs dalğasının plastikasını, prosesuallığı, ritmik təşkil olunmuş zamanı ehtiva etməklə çoxəsrlik mədəniyyətin ümumiyyətlə, Azərbaycan mədəniyyətinin isə, xüsusi halda, «fövqəlgüclü genezisinin» canlı, bu səbəbdən də, ən optimal təzahür praktikasıdır.

Ritm-səslərin mühitinə dalma, mahiyyətə, əzəldən iki dünyanı – qeybi və aşkar olanı, hiss olunan və görünəni birləşdirən şüurun sirinə varmaq demək idi. Təsədüfi deyil ki, irrasional dünya ilə əlaqə musiqinin vasitəçiliyi ilə gerçəkləşdirilirdi – dualar nəğmə kimi oxunur, ayin hərəkətlərin magiyası yerinə yetirilir, kahinlərin, şamanların, dərvişlərin və digər öncəgörelərin peyğəmbərlikləri «musiqili» idi. Ritm-səslə əzəldən hər şey ötürülür – izah olunan da, oluna bilməyən də. Səsdən daha çoxunu isə yalnız sükutla demək olar. «Sükutun dili – İlahinin dilidir» – deyirdi müdriklər.

Vibrasiya edən semantik sahənin ritm-mənalalarının dinamikasının daxili hissindən bilik doğulurdu. Beləliklə, səs təfəkkürü sənət olmaqdan



əvvəl konseptual substansional Fikrin enerjisini kondensasiya edən ruhani bilik mənbəyi idi və yaşantı sferasına qoşulana qədər dərkə – işıqlanmaya yönəlmiş aqlın ruhani köklənməsinin tonusunu aşkarlayan hal sahəsinə aid idi. Başqa sözlə, ritm-ton şkalası musiqi fikrinə konseptual ruhani bilik ifadə etməyə başlayandan sonra çevrildi. Ruhani bilik də, öz növbəsində, oxumalar (kök səsdən ayrılan və kökə qayıdan səslər), refrenlik, reprizlik, dövrilik və musiqi prosesuallığının digər amilləri ilə ifadə olunan musiqi təşəkkülünün dalğasını doğurdu. Ritm-ton təfəkkürü ilə sakral elmin təməlini təşkil edən ezoterik biliyin əsasları dərk olunurdu.

Musiqi əzəldən nəinki bədii (irrasional), həm də elmi (rasional) məcraya malikdir. Elmi məcra başlanğıcını antik dövrün mütəfəkkirlərinin nəzəri baxışlarından götürür və fəlsəfi, sənətsünaslıq, riyazi, bioloji, tibbi və s. bilik sahələrinə qədər uzanan axını ehtiva edir. Lakin universal mənbənin dünya Harmoniyasının qanunu kimi erkən dərkənin mahiyyətli fərqi ondadır ki, onun dərkənin forması – sistemli ruhani axtarış-inkişafa nurlanma anına qədər qoşulu qalmaq, yəni Fikrin rezonanslaşması – eyni zamanda Harmoniya qanununun əməlini təmsil edirdi. (Buradan, ehtimal ki, keçmişdə idrak aktının «dərk etmək-həyata keçirmək» kimi təyini də çıxarmaq mümkündür).

Musiqi barədə ruhi proses kimi çoxdan formalaşmış təsəvvür öz əksini musiqi barədə müəlliflərin çox zaman «ritmik dairələr» barədə bilik adlandırdıqları risalə-traktatlarda da tapdı. Təsbit edilmişdir ki, orta əsr musiqi elminin əsasını məhz ritmik dairələr nəzəriyyəsi təşkil edir. Erkən astroloji təsəvvürlər qarşımıza musiqi mətni kimi çıxırlar və bu üslub sonrakı mütəfəkkir nəsli ilə də davam etdirilir. Beləcə, anonim müəllifin yazdığı «Ədvar» traktatında ayrıca əmək və bütövlükdə elm də dairə adlandırılır. Dairələr nəzəriyyəsi Səfiəddin Urməvinin məşhur «Kitab-ül-Ədvar» əsərinin də mərkəzi ideyasını təşkil edir. Musiqinin əzəldən hissələrin dili deyil, ritmik təşkil olunmuş kosmik proses kimi qavranılmasını əlyazmanın mətnindən götürdüyümüz aşağıdakı parça da göstərir: «Tanrı göyləri yaradaraq onlara fırlanmağı əmr etdi. Onların fırlanmasından səslər yarandı və bu səsləri «ruhani melodiyalar» adlandırırlar. Musiqi elminin əsasını bu ruhani avazlar təşkil edir. Şeyx Səfiəddin Əbdül Mömin bu avazları eşidəndə 11 elmi harmoniya ilə bağladı... Harmo-

niyanı o elə bir kamilliyə çatdırdı ki, səhərlər səhraya<sup>1</sup> çıxanda, göy qübbələrinin səslərini eşidirdi. Hər səhər o, müxtəlif avazlar eşidirdi və o 12 muğamı Zodiakın 12 səslənməsinə, 7 avazı 7 planetin səsinə bağladı, göyün 9 qatından isə 9 zərb və üsul kəşf etdi. Hər muğam və avazın mənşəyini müəyyən edərək, onların 4 növ olduğunu gördü. Bu 4 növü o, 4 elementlə əlaqələndirdi və hər birinə müəyyən ad verdi.<sup>2</sup> Ritmin aşkarladığı universal kosmik proseslər musiqi kimi qavranılırdı. İnsanın mikrokosm olaraq təsəvvür edilməsi məhz ritmik identifikasiyadan çıxmış olurdu. Ümumi təkamül prosesinin iştirakçısı olan insan Kainatın musiqisini rezonanslaşdıraraq ümumi özünüdərk prosesuallığında sadəcə vasitəçi, bağlayıcı bənd rolunu oynayır. Ehtimal ki, buna görə traktatlarda belə fəsil adlarına rast gəlmək olur: «Musiqi barədə «dünyanın obrazının» əksi kimi risalə», «Müəllif Tanrı yaxud Musiqi», «Ruh haqqında elm», «Dərkin yolları» və s. Ehtimal ki, Fikrin aşkarlanmasında özünün vasitəçi missiyasının dərki traktatın müəllifinin özünü bildirməsini istəməməsinə səbəb olmuşdur, zira Biliyin əsil müəllifi Yaradıcıdır. Bu səbəbdən də, traktatı yazan keçmişdə traktatın müəllifi yox, tərtibçisi hesab edilirdi. Ehtimal ki, buna görə bəzi risalələr bizə anonim olaraq gəlib çatmışlar. Bəzi traktatların strukturunun Kainatın təsəvvür olunan strukturuna uyğun gəlməsi faktı da bu versiyanın xeyrinə danışır: «Traktatların strukturu simvolik idi. Adətən, onlar 15 fəsildən ibarət olurdu, Kainatın on beş səviyyəli quruluşuna uyğun olaraq və girişlə təchiz olunurdu ki, burada adətən, Adəmin kamil insan kimi yaradılması piritçasının «musiqiləşdirilmiş» sufi şərhı verilirdi. O, Yaranış sxeminə kulminasiya aktı kimi daxil olurdu – insanın yaradılması eyni zamanda polifunksional xarakter daşıyırdı <...> Kulminasiyadan başlayan Yaradılış prosesi enən qövslər üzrə ali dünyadan aşağıya doğru hərəkət edirdi».<sup>3</sup> Aparılan müşahidədə sufi doktrinasının musiqi təfəkkürünə təsiri barədə oturmuş mülahizə etiraz oyadır, çünki sufi doktrinasının özü dünyanın səs (dalğa) təfəkkürü vasitəsi ilə dərki üsulu kimi yaranmışdır. Bu o deməkdir ki, Adəmin yaradılması barədə piritça da «musiqiləşdirilmirdi», əksinə, təşəkkül-doğuluş

<sup>1</sup> «Səhra» burada, ehtimal ki, idrak yolunu təmsil edir – S.F.

<sup>2</sup> Bağirova S. Трактат «Адвар» анонимного азербайджанского автора. Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri. Elmi məqalələr toplusu 3, s.12.

<sup>3</sup> Şamilova G. «Проблемы интерпретации трактатов о музыке эпохи сефевидов». Avtoreferat, M., 1996, c.11.

ruhani konsepsiyasının süjet interpretasiyası olaraq musiqidən çıxarıldı. Adəmin – insanın yaradılması barədə hədisin kulminasiya aktı kimi traktatın lap əvvəlində verilməsi, ehtimal ki, oxucunu konus stixiyasına daxil etmək məqsədi daşıyır və onu psixoloji olaraq qavrayışa hazırlayırdı. Təqdimatın mahiyyətinin dərin dərki ruhani nərdivanın pillələri ilə yüksəliş ritualının gerçəkləşməsini, fikrə daxilən nüfuz etməni, qovuşmanı ehtiva edirdi. Traktatların mahiyyətini anlaşılan mətn təşkil etmirdi. Onların hədəfi İlahi Fikrin Harmoniyasına köklənmənin ruhani səviyyədə gerçəkləşdirilməsi aktı idi. Traktatın məzmununu mənanın daxili və xarici (zahiri) dərkinin qovuşağında mənimsənilirdi. Hədisin səsləndirilməsi ilə şüurun səslə Fikrin məbədinin qübbəsi altına cəlb olunması baş verir və bu zirvədən məzmunun dairələr üzrə açılan mənzərəsi müşahidə edilirdi. Fikrin hərəkətinin yüksəklikdən «enən qövsələr» üzrə baş verməsi barədə qeydə diqqət etsək, traktatın ruhlanmış, yaradıcı fikrin zirvəsində olan insan tərəfindən yazıldığını söyləyə bilərik. Xatırlayaq ki, ozan-aşıqlar da toxunduğumuz traktatdakı kimi «yüksək mərtəbədə», yəni Haqq zirvəsindən söz söyləyərdilər.

Musiqi barədə traktatların məlum polifunksionallığı və məna müxtəlifliyi onların tək-cə bir nəzəri-musiqi müstəvidə interpretasiyasını istisna edir. Birtərəfli yanaşma tək-cə semantikanı məhdudlaşdırmır, bəzən tədqiqatçını onların həqiqi mənasından da uzaqlaşdırmış olur. Ən təəsüfedicisi məqam da odur ki, çox zaman məhz nəzərdən qaçırılmış motiv traktatda təsvir olunan musiqi hadisələrinin dərin anlamına «açar» ola bilərdi.

Məna müxtəlifliyi, çoxsəviyyəli semantika – substansional Fikrin dilinin universallığının və eyni zamanda, ruhani hadisə kimi universal musiqi dilinin göstəriciləridir. Musiqi barədə Şərq traktatlarının unikallığı (onlar arasında Səfiəddin Ürməvi, Əbdülqadir Marağayi kimi Azərbaycan mütəfəkkirlərinin risalələri zirvə əsərlərdən hesab olunur) ruhani inkişafın rituellığı ilə bağlıdır. Yəni onunla hər tanışlıq zamanı baş verən canlı yetişmə prosesi onu müşayiət edən daxili səslər çoxluğunun təmiz tona «kristallaşmasının» gərgin daxili prosesi, traktatlarda olan canlı Fikrin gizli qatlarının rezonanslaşdırılması onların əsil, dərin hədəfini təşkil edir. Traktatlardakı söz mətninin rolu miniatürlərdə təsvir olunan süjet mənzərəsi ilə analogidir, Bilik musiqisinin canlı oynadılmasına psixoloji köklənmə yaradır. Mətnə ritm-məna vahidlərinin hopdurulması metodu, on-

ların vəhdətə qovuşması ilə ruhani inkişafın hər bir fazasına uyğun gələn müəyyən hala köklənmə baş verir. Bu halda musiqinin mahiyyətli tərəflərinin nəzəri mənalandırılması canlı təşəkkül prosesində gerçəkləşdirilir. Başqa sözlə, musiqi, proses kimi, təşəkkül-musiqinin özünün proses-suallığı ilə dərk olunur. Özü də danışılanın mənasının dərk baxımdan ən əhəmiyyətli olan məhz idrakın mətni strukturlaşdıran prosesual tərəfi olur. Traktatların sözlü mətni ilə şifrələnmiş, müəyyən yüksələn ritmik istiqaməti ehtiva edən idrak-təşəkkülün musiqi mahiyyəti traktat tərtibinin oturmuş kanonlarının mövcudluğunu izah edir. Muğamdakı kimi traktatların məzmununun izharı kanonlaşmış qaydalara əsaslanır. Stereotipin mövcudluğu traktatın əhatə etdiyi suallar dairəsindən də görünür. Məsələn, bir çox mütləq işıqlandırılmalı olan məsələlər içərisində ritm və lad mövzusu kimi. Burada bu və ya digər muğamı təmsil edən «mütləq» şöbələrlə analogiya ağla gəlməyə bilmir. Muğam və risalə-taraktatların stur-kturları arasındakı oxşarlığa onlardakı «giriş» epizodları da işarə verir ki, burada vahid açılan Fikrin bu və ya digər rakursda gizli tərəflərinin məna aşkarlanmasını verən «rəvayət» (hədis, pırıçalar) poetik mətn fraqmentləri risalədə, «rəng» və «təsniflər» isə – muğam formasında eyni funksiyaları yerinə yetirirlər. Maraqlıdır ki, ruhani dalğaya köklənən konus konsepsiyası traktatın əvvəlində təkə sūjetin dolayı formasında deyil, Səs stixiyasına dalma ilə də yaranır. Beləcə, Səfiəddin Urməvinin hər iki risaləsi – «Kitab əl-ədvar» və «Şərəfnamə» səsin mahiyyəti və təbiətinin ətraflı nəzərdən keçirilməsi ilə başlayır, əl-Fərəbinin musiqi biliyinin nəzəri aspektlərinə həsr etdiyi risaləsi də əvvəldə oxucunu səsin xarakteristikasının dərinlikləri ilə tanış edir. Bu halda ruhani idrakın prosesuallığı – nüfuz edən təfəkkürün «burulğanına» dartılma – diqqətin bir «nöqtədə» – tək səsdə cəmlənmə ilə başlayır ki, ona diqqət kəsilməklə şüuru Fikrin ənginliklərinəsi yönəldən daxili rabitə kanalı aktivləşdirilmiş olur. «Burdonda» – Səs-Şüada sınıma ilə traktatların mətndən kənar məzmununun dərin qatları dərk olunur. Söz mətni istənilən traktatın əsil ruhani məzmununun yalnız «cismani» təbəqəsi olaraq deyilən fikrin konturlarını cızır, həyat isə bu fikri rezonanslaşdıran ruhani hala daxil olmaqla aşkarlanırdı. Beləliklə, risalələrin zahiri söz planı köməkçi rol oynayır, mətnin qavranılmasının görünməyən, mahiyyətli hissəsini (batın) təşkil edən hərəkət – inkişafın dinamikası ilə bağlı əsas hadisəyə kökləyir. Təşəkkülün musiqi prosesuallığının ayrılmaz xassəsi olduğunu nəzərə al-

saq, bizə gəlib çatmış traktatları təkcə verbal deyil, həm də musiqi mətni hesab edə bilərik. Traktatın özü – daxilən qavranılan musiqidir. Ruhani köklənmə ilə bağlı musiqi amilinin rolu əhəmiyyətli dərəcədə böyükdür. Anlaşılan mətnin konkretliyi ilə deyil, risalələrin çoxqatlı məzmunu daxilili inkişafın dinamikası ilə dərk olunurdu. Qeyd olunanın işığında ənənəvi Azərbaycan mədəniyyətinin əvvəl nəzərdən keçirilən hadisələrində analoji «batın-zahir» mütənəsibliyində «batın» amilinin üstünlüyünü vurğulamaq lazımdır. Buradan, istər bədii, istərsə də elmi irsdə Həqiqətin ruhani dərki zamanı təfəkkürün daxili və zahiri qütblərinin qarşılıqlı əlaqəsində yüksəliş-inkişaf dinamikası ilə bağlı ümumən yaradıcılıq baxımından fikrin aşkarlanması üçün vahid prinsiplərin gerçəkləşdirilməsi nöqtəyi-nəzərdən ümumilik görmək olar. Tutduğumuz mövqedən gördüyümüz kimi, elmi traktatlar və keçmişin sönməz irsinin digər növləri əzəldən muğam adlanan yüksəliş-nurlanma yaradıcılıq aktının həyata keçirilməsinin müxtəlif formalarıdır.

Bu bölmədə risalələrə bunca diqqət onların təkcə «canlı» praktik rolu ilə şərtlənməmişdir. İdrak problemi ilə risalələri daha böyük mətləb bağlayır: zirvəsində Ali Ruhani Enerji ilə təmasın (Biliklə nurlanma bağışlayan) gerçəkləşdirildiyi vahid və bircə dəfə gedilən idrak-təşəkkül yolu kimi yaradıcılığın özünün mahiyyətinin dərki. Risalələrdə bu yol həm əqli, həm də intuitiv təfəkkürlə dərk olunur ki, bu da həmin yolun musiqi mədəniyyəti, o cümlədən Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti tərəfindən necə keçilməsinin təkcə xarici deyil, eyni zamanda daxili «görümünü» də açmış olur. Risalələrdə musiqi aləmini birləşən ritmik dairələr sistemi olaraq («akustik zonalar») ağışuna alan mahiyyətli tərəfin işıqlandırılması ənənəvi musiqinin əsas prinsiplərinin anlaşılmasında keçmişdə formalaşmış elmi təsəvvürlərdən çıxış etməyə imkan verir.

Məhsulları həmçinin orta əsr şedevrləri – miniatürlər, ədəbi, poetik mətnlər (onlardakı «təşəkküldə olan» musiqili amilin başlıca rolu ilə) baş verən yaradıcı aktın tək prosesi onları hər bir halda üç tərəfi: din, musiqi və fəlsəfəni təmsil edən ruhani mətnlərə aid etməyə imkan verir.

Yaradıcılıq konsepsiyasının musiqi versiyasının unikalığı və dəyəri ondadır ki, bu halda o, nişanla işarələnmiş, anlayış və nəzəriyyələrlə fiksasiya olunmuş gerçəklik deyil, ilhamlı ifadə (məsələn, hazırda Alim Qasimovun ifasında olduğu kimi) baş verən, yaşanan gerçəklikdir. Deyilənlərdən çıxış etsək, muğam-dəstgahın konsepsiyası həm struktur, həm

də məzmun baxımından yaradıcı inkişaf-nurlanmanı səsləndirməklə sadəcə strateji xətt deyildir, onun rolu daha əhəmiyyətlidir. Səslənən muğam-dəstgah Ruhun gücünü və harmoniyasını akkumulyasiya edən, Həqiqət zirvələrinə aparan yaradıcı axtarış «kəfkirini» işə salan energetik blokdir. Bu mənada o, bütün çoxəsrlik ənənəvi və həmçinin professional klassik mədəni Azərbaycan irsinin qüdrətli enerji mənbəyi olmuş və bu statusda da qalmaqdadır.

Hərçənd, musiqinin spesifik sinkretik dili ilə «danışan» geniş muğam-dəstgah formasına Yaradıcılıq konsepsiyası xeyli sonralar kristallaşmış oldu. İstənilən canlı yaradıcı prosesin ruhani nüvəsi kimi o, bəşərin mədəni inkişafının əvvəlində dərk olunmuşdu. Onun əyani konturlarını, sonralar özünün bu gün də müxtəlif adlar altında yaşayan (Azərbaycanda «yallı» adı ilə, yəni ruhani Od rəqsi kimi) çoxsaylı etnik versiyalarını yaradan erkən kütləvi dairəvi ritual hərəkətlərdə görmək olar. İdrakın ritual dairəsi ruhani konsentrasiya və gərgin dinamik inkişaf aktı kimi (qədim mütəfəkkirlərin «yayın dartılmasına» bənzətdikləri) yarılmı-nurlanmaya qədər eyni zamanda Harmoniya yayan dünyəvi yaradıcı Enerjiyə inam aktı idi. Keçmişdə həyat-ölüm amplitudasında baş verən istənilən yaradıcı prosesin (istər qidanın əldə olunması və hazırlanması, istər əmək prosesi, sonralar ailənin qurulması və s.) total ritualaşdırılması, ehtimal ki, bu səbəbdən qaynaqlanırdı. Harmonik inkişaf üçün əhəmiyyətli hərəkətlər yaradıcı iradəni oyadan İnam aktı kimi yerinə yetirilirdi. Başqa sözlə, əzəldə İnam aktı kimi Harmoniya qanunu ilə müqəddəsləşdirilmiş yaradıcı əməllər çıxış edirdi. Qanunla müqəddəsləşdirilmə – keçmişin yaradıcı kəşflərinin mənəvi sütunu idi. Ümumiyyətlə, özünü-təşkil, maksimal konsentrasiya tələb edən, güclü iradi impulsar üzərində qurulan sakral yaradıcı proses – energetik bəslənmə, ruhani işıq mənbəyidir. Praktiki nöqteyi-nəzərdən, sakral dairə, obrazlı desək, «daimi mühərrik»in çarxını təmsil edir, təbii insani materialı ruhani əməklə cilləyir, onu Məbədin ucaldılması üçün «tikinti» materialına çevirir.

Əzəldən həndəsi konseptual işarələrlə (məsələn, maqın və ya şamanın şəxsində energetik mərkəzə malik yallı dairəsi kimi, yaxud şamanın dəfi kimi və s.) ifadə olunan ruhani prosesin mahiyyəti və məqsədi təkcə simvolik deyil, tətbiqi funksiya da yerinə yetirən yazılı və maddi, predmetləşmiş versiyaları da doğurdu. Məişətdə, müxtəlif sənətkarlıq, əmək və s. fəaliyyət sahələrində istifadə olunan, konfigurasiyasına görə musiqi

alətlərini xatırladan, eyni bir konseptual işarəni fərqli yollarla interpretasiya edən qurğuların aşkar oxşarlığı da ehtimal ki, bu səbəbdən qaynaqlanırlar. Bütün musiqi alətləri, mahiyyətə, ruhani qovuşma prosesinin işarə və simvollarının sistemini təşkil edir. Əyani «İşıq Şüası» nəfəs alətləridir. Daxili axtarış dinamikasını yaya çəkilmiş sim (və ya simlər) təmsil edir. Qopuz, saz, ud və onların digər modifikasiyaları ruhani odun dili ilə layihələndirilmişlər. Zamanla sıxlığı artan səs Şüası bədən forması alır, Azərbaycan aləti tarın misalında görüldüyü kimi. Alətlərin kəmiyyət və keyfiyyət parametrləri ruhani, dalğavari prosesdən çıxarılmışdır. Məsələn, alətlərdəki klapanların, yaxud simlərin sayı, pərdələrin yerləşməsi, mütənasiblik təsəvvürü ilə bağlı «qızıl kəsim» prinsipi və s. biliklər. Səslənən muğam mətninin mənalandırılmasında ən əhəmiyyətli meyarlar ilk növbədə səslənmənin gücü və rəngi, ritmə qoşulması, translyasiya olunan fikrə müvafiq akustik sahənin yaradılması, simmetriyanın bərpası və itirilməsinin növbələşən mərhələləri, ümumi hərəkətdə mütənasibliyin qorunması və s.-dir. Ruhani praktikada (təcrübədə), alətlər materiallaşmış substansiya kimi – mövcud və qayıb, keçici və əbədi olmaqla iki energetik sahənin qarşılıqlı fəaliyyəti nəticəsində yaranan akustik fəzanın seqmenti kimi qavranılırlar.

Təsadüfi deyil ki, «canlı» təyini alətlər, onlardan əvvəl isə səs üçün işlədilməyə başlayır. Alətlər kimi səs də yaradıcı prosesin sublimatı kimi təqdim olunurdu. Şərqdə öz tezliyi və tembr rəngi ilə ruhani halların müxtəlif çalarlarını ötürə bilən intonasiya olunan səs kultivasiya olunur. Hissi beşkanallı qavrayışda ruhani dalğanın dinamikası ritmlə, səslə, jestlə, rənglə, qoxu ilə, dad hissiyyatı ilə ifadə olunan kompleks duyğular oyadır.

Canlı səsin ekspressiyasına tək-cə hissi qavrayış deyil, eyni tonda vibrasiya edən ağıl və bədən də reaksiya verir ki, musiqinin şəfaverici xüsusiyyəti də, görünür, bununla izah olunmalıdır. Mülahizələrin hazırkı mərhələsi diqqətin hissi qavrayışın palitrasını və müvafiq olaraq insan şüurunun ona reaksiyasını dəyişən canlı səsin ekspressiyası amilinə xüsusi cəmlənməsini tələb edir.

Səsin sinkretik təbiəti eyni zamanda prosesin sinkretik təbiətidir. Bu mövqedən belə görünür ki, yaradıcı prosesin enerjisinin kondensatoru rolunda əzəldən ruhani dalğanın tezlik səviyyəsi və ruhani şkala ilə identifikasiya olunan tembr rəngi çıxış edir.

Tsiklin hissələrinə, şöbələrinə müvafiq olaraq ekspressiyanın hərəkətliyi, artması, yaxud zəifləməsi, qatılaşması və seyrəlməsi, sıxlaşması və yayılması, ehtimal ki, ifa olunan muğam-dəstgahın və ya ona qohum olan hind raqasının ilin, yaxud günün vaxtı ilə uzlaşması, yaşanılan həyat situasiyasına və s. şərtlərə reaksiya verməsi ilə izah olunur. Hind musiqisində alətə də analoji münasibət saxlanılır, cari zaman və vəziyyətə uyğun köklənilir. Hər bir halda ifaçı əsas məsələni həll etməli olur – ruhani mətnin matrisa «vitrajları» vasitəsi ilə akustik fəzaya elə quruluş vermək tələb olunur ki, o, Sükutun enerjisində «fokuslanmış» olsun.

Dalğa Fikrindən doğulmuş səs fikri ruhani bilik daşıyırdı. Bunu yüksəliş – nurlanma prosesinin ritmini strukturlaşdıran musiqi nəzəriyyəsinin bazis rəqəm konstantları aydın göstərir. Görünür, buna görədir ki, erkən musiqidə, idrak konsepsiyasında olduğu kimi, iki və üçqat ritmlər uzlaşmış vəziyyətdədir.<sup>1</sup> Musiqidə bu, beşpaylı ölçünün iki üçpaylılığıdır. Beşdəfəli ritm (insanın ruhani hissi mahiyyətinə də isnad edilən) musiqi hadisələrində beş səviyyəli sıra – pentatonika kimi də yaranır ki, burada nizamı üç və iki səsin uyğunlaşdırılması yaradır. İki və üçpaylılıq hissi Azərbaycan ənənəvi musiqisi üçün səciyyəvi olan altıpaylı ölçü çərçivəsində də yaranır. Qeyd etmək olar ki, gətirilən misallarda rəqəm semantikasi konseptual başlanğıcın semantikasi ilə – ruhani idrakın Ritmi ilə bağlıdır.<sup>2</sup>

Hətta çoxsaylı nümunələrin bəzilərində idrakın vahid ritm-strukturunun konseptual say konstantlarının proyeksiyasını, digər, qeyri-ritual mühidə kök atan yeni mənalar doğuran fərqli interpretasiyalarını izləmək mümkündür. Gətirilən nümunələr aşağıdakı fikrin doğruluğunu təsdiq et-

<sup>1</sup> Elmi ədəbiyyatda bəzi Şərqi ənənəvi musiqilərinin dünya modelinə uyğunluğu dəfələrlə vurğulanmışdır. Məsələn, Çin beşsəslı səs sırasının və yapon pentatonikasının strukturu beş element, 5 sabitlik, 5 planet, 5 rənglə və s. ilə uzlaşır. Bu barədə bax: Qriqoryeva T. «Японская художественная традиция». М., «Наука», 1979, s.63 və Esipova M.B. «Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре». Вопросы философии, 1994, s.83-84.

<sup>2</sup> «Cüt və Tək»in nəzəriyyəsinin dərinliyinə dalan S.M.Eyzenşteyn qeyd edir: «... montajın özünün prosesində... heç zaman say əvəzləməsi barədə fikirləşmərsən, lakin həmişə real bir hissədən çıxış edirsən ki, «iki» təkin «bölünməsi» nəticəsində, «üç» ikinin qarşılıqlı əlaqəsindən yaranır – iki tərəfindən «yaradılır», «tək» ikinin qovuşmasının nəticəsi olur və s. ... və özün yaradıcı işdə obrazlı təfəkkürlə iş görürsənsə, etdiyinin qədim təlimlərlə «səsləşməsinə» təəccüb etməyə bilmərsən». Восток и Запад. С.М. Эйзенштейн. «Чет-Нечет». М., 1988, с.234.



miş olurlar: «Ritm zamandan yüksəkdir, o, daxili forma ilə verilir, yəni Ritm əzəlidir».<sup>1</sup> Əzəldən rəqəm və ona müvafiq həndəsi işarə ilə ifadə olunan idrak ritmi idrak və maarifçilik sisteminin əsasında durur. Məsələn, özündə o dövr üçün artıq riyaziləşdirilmiş dörd fənni (hesab, həndəsə, astronomiya və musiqi) ehtiva edən orta əsr sistemi kvadrivumu xatırlayaq. Sakral «üç» rəqəmi ilə trivium (qrammatika, ritorika, dialektika) sistemi əlaqəli idi. Hər iki sistem, məlum olduğu kimi, cəm halda yeddi azad sənət sistemini təşkil etmişdilər.

Deyilənlərə ilkin yekun vuraraq aşağıdakıları qeyd edək:

– şüurun, təfəkkürün iki qütbünün qarşılıqlı əlaqəsi kimi, formulu yerdə və kosmosda baş verən bütün ruhani proseslərin əsasında durur, başqa sözlə, «şüur formulu» müxtəlif səviyyələrdə (makro və mikro struktur kimi) dünyanın konsepsiyasını aşkarlayır;

– ilkin təfəkkür forması daxili təfəkkür idi;

– insanın mövcudluğunun ilk zamanlarında irrasional (mono) təfəkkür yaşamaq üçün informasiyanın əldə olunması baxımından yeganə üsul idi. Bu informasiya ritm-səs-jest-dad-qoxu və s.-nin xəlitəsindən ibarət akustik siqnal-kodlarla ötürülürdü ki, bunun nəticəsində;

– təkin çoxluğu və ona müvafiq polimodal qavrayışa tipinə oriyentasiya olunmuş xüsusi tip təfəkkür yaranır;

– mono təfəkkür özünəməxsus müəyyən psixoloji köklənməni ehtiva edirdi;

– mənaya müəyyən ruhani hala çatmaqla varmaq olardı.

Sadalanan əlamətlərdən mono təfəkkürün öz ifadəsini muğam-dəstgahda tapmış spesifikası formalaşdı.

Qeyd olunanlardan çıxış edərək söyləyə bilərik ki, dünyada baş verən bütün proseslər Dünya yaradıcılığı adlandırıla bilən vahid qlobal hadisəyə aiddir. Onun çarpaz Ritmi ilə isə mədəni bütövlük, o cümlədən, iki qütbü muğam (dərək edən, həyata keçirən) və ozan-aşığı (maarifləndirən) ənənəsindən ibarət olan ənənəvi Azərbaycan mədəniyyəti strukturlaşdırılmışdır.

Ritualın mahiyyətini təşkil edən təşəkkül dairəsində fikrin doğulması və ötürülməsi ilə bağlı ruhani idrak – əzəldən İnam aktı və həmçinin Yaradıcılıq aktı idi. O da, digəri də Həqiqətin ruhani dərki idi. Əgər

<sup>1</sup> Григорьева Т.П. Синергетика и Восток. Вопросы философии, 1996, №3, с.90.

Şüanın trayektoriyasını cızan yüksəlmə prosesi Həqiqət Məbədinin «qapısı» idisə, Kainatın təşəkkülünün nəbzi, həyatın nəbzinin döyündüyü yaradıcı yüksəlmə – nurlanma prosesi isə – bu «qapını» açan açar idi. «Açarın» müstəsna sahibliyi insana verilmişdi. Erkən keçmişdə insan fəaliyyətinin bütün sahələrində dominant olan konusun – Şüanın (şərti olaraq Səs-Şüanın) silueti – qəbul edilmiş nemətin gerçəkləşdirməsinin sübutudur. Həyatda atdığı hər bir addımı insan şükranlıqla bu nemətin işığında gerçəkləşdirirdi. Müxtəlif rakurslarda yaranan Səs-Şüanın konfigurasiyası bu və ya digər həyat situasiyasının, yaxud fəzasının ruhani işıqla nurlanmasına, yəni baş verənlərin yerdə harmoniyayaradıcı qlobal təşəkkül – yüksəliş Ritmi ilə uzlaşmasına işarə edirdi. Konus damlar inanc sistemindən asılı olmayaraq qədimdən ruhani tikililərin üstünü bəzəməkdədir. Dağların konus silueti – onların müqəddəs yerlərə aid olunmasının və orada qurbangahların qurulmasının başlıca səbəbidir. (Xatırladaq ki, bu praktika Azərbaycanda indiyə kimi saxlanılır). Konusun konturları paqodaların konstruksiyalarını yaradır (paqoda – sanskrit sözüdür, müqəddəs deməkdir). Maraqlıdır ki, situasiyadan asılı olmayaraq, İlahi Şüa ilə işıqlanma həyatın təsdiqi demək idi. Ehtimal ki, buna görə künc konstruksiyası məbəd tikililərinin görünüşündə də peyda olmuş oldu, qəbirüstü daşlar, yaxud nəhəng firon ehramları – piramidalar şəklində və həmçinin qədim türklərin eyni zamanda «dünya quruluşunun kosmoqramı» hesab etdikləri çadır evlər formasında da. Şüaların kəsişməsindən bu və ya digər inanc sistemini işarələyən «ulduz» simvolikası yarandı. Ritual – ayin praktikası da Səs – Şüanın proyeksiyası ilə strukturlaşdırılmışdır. Muğam-dəstgahda Şüa yüksəliş – nurlanma prosessuallığının daxili və xarici qütblərinin ritmik qarşılıqlı əlaqəsinin Harmoniyasını təmsil edir.

Dramaturji sütun kimi şüa qübbəsi dünya mədəniyyətinin özündə kulminasiya, yaxud şüurun ideal dünya sahəsinə keçidini ehtiva edən şəxslərində də iştirak edir. Onlardan hər biri, mahiyyətcə, yaradıcı nurlanma konsepsiyasının spesifik dil vasitələri ilə özünəməxsus gerçəklənməsini təmsil edir. Lakin yeni formatda – incəsənət formatında, «şüa dramaturgiyası» ilə işıqlanmış bu əsərləri bütün əhəmiyyətinə rəğmən artıq şaxələnmiş mədəni prosesin müşayiətedici amillərinə çevrilmiş olurlar. Özünün sistemyaradıcı bazis funksiyasını ruhani yüksəliş – nurlanma aktı ənənəvi Şərq mədəniyyətində yerinə yetirməkdə davam edir.

### III. MUĞAMIN YOLU İLƏ. Muğam aləminin ritmik döyüntüləri

*Vibrasiyaları bədəninin ritmində oynat,  
Vibrasiyaları ürəyinin ritmində oynat,  
Vibrasiyaları nəfəsinin ritmində oynat,  
Vibrasiyaları fikrinin ritmində oynat,  
Vibrasiyaları nurlanmanın ritmində oynat,  
Vibrasiyaları kainatın ritmində oynat,  
Bu vibrasiyaları azad ardıcılıqda qarışdır.  
Aralarında böyük sükutlar qoy.*

**Karlhyans Ştokhauzen.** «Əlaqə».  
«Yeddi gün» silsiləsindən

#### 3.1. «Yeddi pillənin» ritm-formulası ruhi idrak rakursunda

**K**ontinual təfəkkürün ritmik təşkil olunmuş dalğa prosesi kimi bütün dillərə tərcümə olunması əzəldən Ritm-Tonun idrakın prosessuallığında oynadığı müəyyənədicə rolla bağlıdır. Oluşmanın prosessuallığında mahiyyətli olanı işığa çıxarmış ilk ruhani dərk olunmuş bilik – Kainatın Ritmi ilə fikrin inkişafında, insanın dünyanı dərkində magistral yol salınmışdır ki, zamanla bu yoldan əqli-rasional təfəkkür istiqamətinə ayrılma baş vermişdir. Erkan bəşəriyyətin əzəli müdrikliyini təmsil edən peyğəmbərlik və öncəgörmənin əsasında Ritmin universal rolunun dərk olunmasından daha çox intuitiv hiss olunması dururdu. Ruhani yüksəliş nurlanmanın fazalarını aşkarlayan Ritmlə nizamlanmış prosessuallıq əzəldən hər hansı növ biliyin «alfa» və «omeqası» idi. Ritmik ifadə olunan prosessuallıq həndəsi işarə və sayla ötürülürdü. Konseptual işarələr kimi onlar musiqi biliyinin əsasını təşkil edirdilər. Təşəkkül prosessuallığında bir ritmi – bütövlük, iki – təfəkkürün qütblərinin

«çarpaz» ritmi, üç – neytral, fəal, passiv olmaqla üç qüvvənin fəaliyyəti (şüur modeli), dörd – həyat dairəsini, beş – doğuran nüvəni (Səs – Şüa), altı – qovuşmanı, yeddi – ruhi yüksəliş-nurlanma ritmini, səkkiz – baş vermiş dairə tamamlanmasını təmsil edirdi. Ritual praktikasının, ayin formalarının, miflərin, nağılların, bir sözlə, nəsillərin varisləndiyi muğam-dəstgah formasına kristallaşan bütün mənəvi zənginliyinin yaranması məsələsi məhz ruhani idrak – yüksəlişin ritmik təşkil olunmuş prosessuallığına müncər edilir.

Musiqi və ruhi idrak üçün əzəli orqaq, vahid ritm konstantların məzmunca açılan struktur olaraq mövcudluğu onların konseptual məzmununun işıqlandırılmasını ehtiva edir. Onlardan birinin – «yeddi pilləli» ritm-formulunun nəzərdən keçirilməsinə edilən cəhd muğam-dəstgahın formasının strukturlaşdırılmasında yaradıcı davranışın motivasiyasının anlaşılması baxımından xüsusi önəm kəsb edir.

İlk növbədə, elan olunan metodoloji mövqeyi xatırladım – obyektiv mövcud olan sonsuz semantik sahənin – ruhani təşəkkülün zirvəsində aşkarlanan daxili təfəkkürün böyük rol oynadığı zamanda (erkən mədəniyyət) olduğu kimi, əqli təfəkkür dalğasında da (daha sonrakı mədəniyyət) iştirak etməkdə davam edən döyünən akustik «şəbəkənin» mövcudluğunun qəbul edilməsi. İdrak prosesində bu təfəkkürlərin funksional rolu erkən zamanlarda insan şüurunu Həqiqətlə «nurlanmaya» çatdıran ruhani inkişafın yaradılmasında görülür. Dünyanın Həqiqət səviyyəsində dərkilən ritual yaradıcılıq aktının mahiyyətini təşkil etməklə arsenalında sakral «yeddi pilləli nərdivan» olan və şüuru semantik sonsuzluğa çıxaran rezonanslaşan təfəkkürlə gerçəkləşdirilirdi. Artıq qeyd etdiyimiz kimi, təfəkkür prosesinin təbiəti bütövlükdə dalğavaridir.<sup>1</sup> Fərq yalnız ondadır ki, konkret əqli idrakda şüur sual və cavablar dalğasına dayaqlanır, qeyri-konkret irrasional təfəkkürdə isə bilik ruhi halların «qabarma» və «çəkilmələrindən» doğulmuş olur. Erkən keçmişdə, əvvəldəki izahın məntiqinə

<sup>1</sup> Say riyaziyyatın dili olaraq mücərrəd təfəkkürü təmsil edərəkən cüt və tək mühitini, yəni dalğavari təbiəti önə çıxarmış olur. Riyaziyə analoji olaraq, sözlü dildə də vəziyyət eynidir. Zahirli konkretlik arxasında yenə də dalğanın doğurduğu, qeyri-konkret, söz-anlayışlarla ifadə oluna bilməyən səs təbiəti durur. Bu səbəbdən, həm riyaziyyatın dili, həm də sözlü dil ən dərin anlamda musiqi dilinin fərqli təzahürləridir. V.V. Nalimov «Непрерывность против дискретности в языке и мышлении» –

<http://v-nalimov.m/books/125/487/>

əsaslanaraq, fikir ona müvafiq olan tezlikli ruhani dalğaya daxili köklənmə nəticəsində rezonanslaşdırılırdı.

Əvvəlki izahatın məntiqinə əsasən, ruhani idrakda fikir ruhani dalğanın tezliyinə müvafiq daxili köklənmə nəticəsində rezonanslaşdırılırdı. Analoji proses, mahiyyətcə, səbəb-nəticə məntiqinə appelyasiya edən rasionel idrakda da baş verir. Və bu halda da mənanın dərk düşüncə və mühakimənin arxasınca gəlmiş olur.

Başqa sözlə, intuitiv idrak prosesi əzəldən ruhani enerjinin fikri dərk etmək üçün lazımı səviyyəyə qədər qızışdırılması praktikası ilə bağlı idi. Ruhani yüksəlişin dərəcəsi bilavasitə olaraq bilik iradəsinin təzahürü ilə yaranan gərginliyin dinamikası ilə əlaqəlidir. Xatırladaq ki, sufi nəzəriyyəsinə iradə idraka bərabərləşdirilir.

Əqli axtarış-inkişaf həmişə daxili gərginliklə müşayiət olunur. Ruhani idrakda maksimal özünəqapılma, diqqətin fəvqəlhissi qavrayışın çoxüzlüsündəki «ışq-kölgə» oyununda konsentrasiyasını tələb edən yüksəliş – inkışaf prosesinin dinamikası həlledici olmuşdur. Gərginlik dərəcəsi ruhani quruluşun səviyyəsi asılı idi. (Qorunmuş mənbələrdə «kamanın dartılması» kimi adlanan proses). Gərginliyin özü Bilik iradəsinin təzahürünün nəticəsi idi.

Formalaşmış təsəvvürlərə görə ruhani inkışafın prosessuallığı kulminasiya şimşəyinə qədər yeddi səviyyəyə malikdir. Qeyd olunanla əlaqədar olaraq, insanın ruhani quruluşu yeddisəviyyəli ritm-səsli şkala ilə assosiasiya olunur. Bu mənada insan yeddi pərdəyə malik musiqi aləti ilə müqayisə oluna bilər. Yeddi pərdə – xarici dünya ilə kontakt üçün açıq olan yeddi «pəncərə» deməkdir. Enerjinin bir nöqtədə konsentrasiyası, sıxılması istiqamətində axan təşəkkül prosesində dünyanın daxili gözlə görünən və yeddi pəncərədə paylanmış mənzərəsi irrasional Fikir sahəsinə açılmış bir «pəncərəyə» qədər daralmış olur. Daxili idrak insanın ruhani potensialının irrasional təfəkkür qütbündə sıxılması və açılması ilə gerçəkləşdirilir ki, «gedişlər və qayıdışlar» barədə təsəvvürün yaranması da ehtimal ki, bununla izah olunmalıdır. Yaradıcılığın bütün erkən formaları – fəlsəfi mənalandırmada «həyat-ölüm» formulu ilə ifadə olunan iki-istiqamətli «gediş və qayıdış» ritmik formulunun bəhrələridir.

Ruhi inkışafın prosessuallığı əsasında, onu müşayiət edən, enerjinin bir nöqtədə konsentrasiyasına yönəlmiş, konus trayektoriyası cızan, ruhani hallar əvəzlənməsi ilə birlikdə yeddi pilləli piramida – qədim pira-

midaların (Şumer zikkuratları, Misir firon sərdabələri və s.) «arxetipi» layihələndirilmişdir. Onun gözəgörünməz silueti ilkin olaraq muqların (maqların) Od ətrafında gerçəkləşdirdikləri ritual ayinlərdə görünürdü. Azərbaycan ərazisində bu gün də mövcud olan dairəvi rəqs – «yallı»<sup>1</sup> bu ayinlərin əks-sədasıdır.

### 3.2. «Yallı» ayin dairəsi sufi zikrin prototipi kimi

**Y**allıya bənzər dairəvi ritual ayinlərin qədim dövrlərdən etibarən mövcud olmasının əyani sübutunu Qobustan qaya rəsmləri göstərir.<sup>2</sup> Ritual dairəni təsvir edən petroqliflərlə bu yerlərdə tapılmış daha bir məşhur artefakt – « qaval daş « da uzlaşır. Ehtimal ki, uzaq keçmişdə məhz onun ritmik metal səsləri altında sakral ayinlər gerçəkləşdirilir və onların iştirakçılarını məhz bu qaval daşın ritmi transpersonal hala salmış olurdu. Ehtimalın doğruluğuna olan inam mərkəzdə çoxmetrlik odlu dairənin (qədim insan tərəfindən Günəşin yerdəki ekvivalenti kimi qavranılan) yandığını təsəvvür etdikdə daha da artmış olur. Xüsusi psixoloji əhval yaradan od mərkəzli dairəvi hərəkət tarixin sübhündə qovuşma-«nurlanma» aktının, İnam aktının məhz bu cür gerçəkləşdirildiyini ehtimal etməyimizə əsas verir. İstisna deyil ki, qayalarda əks olunmuş ritual dairə, bu gün xalq yaddaşında qalmış «yallı» rəqsi, sufi «zikrinin» ilk forması olmuşdur. Oxşarlıq «yallı» rəqsinin oyun situasiyasının süjet motivlərində izlənə bilər. Oyunun şərtlərini xatırlayaq: aparıcı – «yallıbaşı» alovlanan odu təmsil edən qırmızı yaylığı başının üs-

<sup>1</sup> M. Seyidova görə «yallı» sözünün etimologiyası: yallı – yalov, alov, od deməkdir.

<sup>2</sup> Qobustan (Böyük Qafqaz sırasının Bakının cənubuna uzanan sonu) eneolit dövrünə aid edilən qaya təsvirlərinin tarixi muzeyidir. Beləcə, Yazılı təpəsinin və Böyükdaş, Kiçikdaş, Cingirqat dağlarının ətəklərindəki qaya və daş parçalarındakı rəsmlərdə ritual pozalarda insan fiqurları təsvir olunmuşdur. Ehtimal olunur ki, abu təsvirlər Azərbaycanda matriarxat dövrünün məhsuldarlıq kultu ilə bağlı səhnələri əks etdirir. Yazılıdakı unikal tapıntılar arasında əlində «dəf» olan, guman ki, şamanın təsviri xüsusi yer tutur. Rəsmlərdə həmçinin kosmik işarələr – Günəş, Ay, Ulduzlar və s., müxtəlif əşyaların, heyvanların və dinamik, fərdi pozalarda ritual ayin iştirakçıları olan insanların təsvirlərini də görmək mümkündür. Böyükdaşın daşlarında bir qrup insanın ritual dairəvi ayin icra etməsinin də təsviri vardır. Onlardan bəziləri tullanan vəziyyətdə əlləri yuxarıda təsvir olunmuşlar. Özünün «xoreoqrafik» rəsminə görə dairəvi virtualar indiki «yallı»-ni xatırladır. Bu barədə bax: Cəfərzadə N.M. «Qobustanın qaya rəsmləri» (Azərb. SSR EA, Tarix İnstitutunun elmi işləri. Azərb., c. XIII, 1968, s.55).

tündə yelləyərək ritual iştirakçılarının dairəsinə başçılıq edir. «Yallıbaşının» idarə etdiyi iştitaqçılar (yəni alova tabe olanlar) onun hərəkətlərini izləyir və təkrarlayırlar. Gözlənilməz həmlələr edən aparıcının istənilən addımı dərhal təkrar edilməlidir. Ritmdən çıxmış oyun iştirakçısı qamçının zərbəsi ilə cəzalandırılır (keçmişdə isə, ehtimal ki, alovla yandırılırdı). Dairəvi oyunun xüsusi məqamı onun üç mərhələdən keçməsidir: rəvan addımlarla başlayan – birinci, tədricən sürətlənən və orta bölümdə zirvə fazasına – ekstatik alışmaya keçən – ikinci və sona doğru öləziyən – üçüncü mərhələ. Oyun prosesinin strukturlaşma prinsipi, onun qədimdə od mərkəzli psixoloji əhval, alovla ekviritmik dairəvi bədən hərəkətləri ilə uzlaşan dinamikası əsas parametrlərinə görə «yeddipilləli» yüksəliş sufi və şiə ritualları ilə üst-üstə düşür. Göründüyü kimi, oyunun süjet xəttindən bir zamanlar sakral olmuş ayinin magik mənasını oxumaq mümkündür. Deyilənlərdən «Od» rituallarının mənası barədə nəticənin çıxarılması zəruriləşir – bu oyunların rolu idrakin ümumi kontekstində muğam formasında rast gəlinən «maye» ilə analogidir. Bu rituallarda, mahiyyətcə, həqiqətin ruhani yüksəlişdə dərkilən olaraq dinin əsası qoyulurdu. Bu ritual zamanı ağızdan qopan səslər – güman ki, ilk dua səsləri, bu zaman gerçəkləşdirilən hərəkətlər isə – ilk dua jestləri idi. Bundan sonra yer üzündə bütün dualar ilk duaya analogi olaraq səs – jestlərlə gerçəkləşdiriləcəkdi. Dinlər arasındakı fərqlər, məlum olduğu kimi, Həqiqətin şərhindəki fərqlərdən qaynaqlanırlar. Bütün dinlər fərdi üsullarla insanın yüksəlmə-«nurlanma» sakral ruhani aktından (erkən çağlarda Od təbiəti ilə bağlı olan) çıxardığı eyni bir İdeyanı ötürürlər. Ehtimal ki, buna görə də müxtəlif dinlərin rituallarında yandırılmış Od ruhani başlanğıcı təmsil edir. Ən qədim zamanlardan Od ruhani yüksəliş – yenidən doğulmanın simvoluna çevrilmişdir.

Maq rituallarında yallı dairəsi odla qorunan qoruma-üzük təşkil edirdi. Ehtimal ki, şəhəri əhatə edən qala divarı, nişanlanan gənclərin barmaqlarına taxdıqları nişan üzükləri və Azərbaycan toylarına xas olan, gəlinin belinə bağlanan qırmızı ritual kəmər və s. də «qoruma-üzük» mənasında düşünülürdü.

Çəhrayı-qırmızı rəng – od rəngi və odla assosiasiya olunan qan rəngi də qoruma kimi qavranılırdı ki, bu da qədim Azərbaycanda «qırmızı Ruh»a (Al Ruha) inamı şərtləndirmişdir. Qırmızı rəngin kultivasiyası öz əksini Azərbaycan ayinləri və adətlərində tapmışdır. Məsələn, Qurban

ayinində qan tökmə adətində, gəlinin saçlarının, əllərinin və ayaqlarının həna ilə boyanması, gəlinin ənənəvi qırmızı libasında, onun başını örtən qırmızı duvaqda və s. Qırmızı rəngin simvolikası digər mədəniyyətlərdə də yaranır. Maraqlıdır ki, hind mədəniyyətində də qırmızı-narıncı rəng meditasiya rəngini təmsil edir.<sup>1</sup>

Deyilənlər belə bir nəticəyə gətirib çıxarır ki, qədim zamanlardan Azərbaycan torpağında yerdən çıxan piramidal qübbəli alovla birlikdə «yeddi pilləli nərdivanın» ritm-ton impulslarının ruhani təzahürü ilə ucaldıran Bilik və İnam məbədi yaradılmışdır. Mühakimələrin məntiqi göstərir ki, məhz bu məbəddə muğamın embrionu formalaşmağa başlamışdır. Prometey barədə Esxilin əsərində deyilir ki, insanlara Odu gətirməklə o, onlara sayları öyrətdi. Odlu bir kontaktda insan nəinki öz həyatını qorumuş olurdu, daha vacibi odur ki, yüksəliş-«nurlanma» rituallarını yerinə yetirərək o, canlı Fikri «yetişdirirdi». Yaşanılan həyat kimi, hər ritual yüksəlmə-«nurlanma» təkrarsız ruhani akt olaraq gerçəkləşdirilirdi. Və bu gün də muğam-dəstgahın ustad tərəfindən (məsələn, Alim Qasimov) ifasının fenomenallığı ondadır ki, dinləyicilərin gözü qarşısında ruhani yüksəliş prosesinin yaradıcı yaşanılan təkrarsız, tək sakral aktı yerinə yetirilir, hərəkətin başladığı yerə «getmə və qayıtma» ilə müşahidə olunan. (Yəni fiziki dünyadan getmə və daxilən maariflənmiş, nurlanmış şəkildə geri qayıtma ilə). Dinin ruhani yüksəliş-«nurlanma» ilə əlaqəli hadisəvi tərəfinə varislənən və eyni zamanda «odlu» zərdüşti «yallıların» konus konsepsiyasını əxz etmiş sufizm iki dünyanın qovuşağında yaradıcılıq stixiyasına malikdir.<sup>2</sup> Deməli, erkən «yallı» rituallarının səsli konsepsiyasını təkrarlayan sufizmin özünün konsepsiyası muğam təfəkkür prosesi ilə diktə olunmuşdur. Bu halda iddia etmək olar ki, sufizmin dini konsepsiyasının nüvəsini muğam konsepsiyasının teoloji versiyası təşkil edir.

<sup>1</sup> Odlu-qırmızı rəngin dünya xalqlarının mədəni irsindəki semantikasi ayrıca, müstəqil bir tədqiqatın mövzusu ola bilər.

<sup>2</sup> Məsələn, diqqəti cəlb edən cəhətlərdən biri də sufi təriqətlərinin nümayəndələrinə məxsus yüksək, konussəkilli papaqlar və ağ geyimdir ki, Strabonun maqların erkən ritual mərasimlərinin təsviri ilə üst-üstə düşür: «...Məbədlərdə maqlar hər il od qarşısında uzun müddət müqəddəs nəğmələr oxuyurlar; bu zaman əllərində budaq topası tutur, başlarına isə keçə papaq taxırlar ki, onların hər iki tərəfindən uzun ətəklər uzanır». Bu təsvirdə eyni zamanda maraqlı olan uzun nəğmə oxumaları barədə qeyddir ki, orada Azura Mazdanın adlarının öyülməsi baş verirdi, eynən sufi rituallarında İlahinin adlarının öyüldüyü kimi. Вах: Под властью Ахеменидов. Священнослужители.

<http://religion.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000019/st008.shtml>



Muğamın törəməsi kimi ruhani hadisə olan sufizm muğamı (onunla birlikdə bütövlükdə klassik irsi) bədii hadisə kimi formalaşdırmışdır. Bu səbəbdən də bu və ya digər yaradıcılıq növünə islam, konkret olaraq, sufizm dininin təsiri ilə bağlı mülahizələrdə vacib məqam olaraq aşağıdakının dərk olmalıdır: məqsədi ruhani dərk – «nurlanma» olan yaradıcı akt əzəldən inam aktı kimi gerçəkləşdirilirdi və yaradıcılığa qədəm basan hər bir kəs eyni zamanda inam yoluna düşmüş olurdu. Şair, rəssam, musiqçi və digər yaradıcı şəxslərin sufizmə meyli ehtimal ki, bununla izah olunur. Bu meyil, guman ki, əqli-rasional olmaqdan daha çox, yaradıcılıq nurlanmasına yönəlik duyulmuş ruhani köklə bağlı seçim idi. Ruhani idrak – nurlanmaya yaradıcı köklənmə söz və ya fırça ustalarını muğam orbitinə və deməli, sufizm orbitinə çıxarmış olurdu.

Azərbaycan torpağında yaşayan insanların daxili «mistik» hissləri ocaqla, Odlu onların dininə dönüşməsindən çox əvvəl bağlı idi. Odun ruhani mahiyyətinə qeyd olunan maraq bu torpaqda od dinini yaratmaya bilməzdi. Təəccüblü deyil ki, zərdüştlüyün banisi – Zərdüştün vətəninin Azərbaycan olduğu bildirilir.<sup>1</sup> Üstündən uzun zaman keçdiyinə görə nə təsdiq, nə də inkar edə bilmədiyimiz bu ehtimal nə qədər mübahisələndirilsə də, Azərbaycan torpağında yaşayan erkən insanların mənaüklü oda əzəli meylini nəzərə alsaq, iddia edə bilərik ki, zərdüştlüyün beşiyi məhz Azərbaycan torpağı olmuşdur. Təsadüfi deyil ki, uzun yolun çətinliklərinə və təhlükəsinə rəğmən uzun müddət Şərqi digər ölkələrindən – Hindistandan, İrandan, Çindən və s. məhz Azərbaycana – odlar diyarına zəvvarların axını kəsilmirdi. Lakin əzəldən dərin əsasa malik bu kontaktların mahiyyəti təkcə xarici şərtliliklərlə yetərli şəkildə izah oluna bilməz. Mədəniyyətlərin qarşılıqlı əlaqəsində aydın olaraq vacib ruhani toplanan – transsendental təfəkkürün yüksək gərginliyinin aşkarlandığı konsentrik dairələrin maqnit cazibə sahəsi görünməkdədir.

İlahi Fikrin enerjisinin cazibəsi, Bilik işığına meyil – məhz bu məqam hind müdriklərini erkən çağlardan Azərbaycan torpağına doğru uzun

<sup>1</sup> Bu barədə məlumat «Azərbaycan musiqisi tarixi» dərsliyində verilir: «Midiya –Atropatena zərdüştlüyün formalaşdığı ocaqlardan sayılır. Orta əsr ənənəsinə görə Zərdüşt (Zaratuştra, Zoroastr, Zaratuştra və s.) – Midiyada doğulmuşdur və peyğəmbərin vətəni olaraq Şərqi alimləri çox zaman Azərbaycanı (Urmiya) göstərirlər. Bəzi alimlər kifayət qədər yaqınlıqla iddia edirlər ki, Avestanın kanonlaşması Atropatenanın maqlarının rəhbərliyi ilə gerçəkləşdirilmişdir... Burada böyük məbəd torpaq əraziləri və atəşpərəstlərin məbədləri vardı. «История азербайджанской музыки», т. 2, с.46.

və çətin yolçuluğa vadar edirdi. Əlbəttə ki, hind müdriklərini yolun keçməkeşlikləri ilə hesablaşmayaraq bu torpaqları ziyarət etməyə sövq edən yerin altından bayıra püskürən alovun «magiyası» deyildi. Onları bu torpaqlarda «Fikir məbədi» ucaldaraq idrak Odundan öz ruhani ocaqlarını alışdırmaq fikrinə meyilləndirən muqların ruhani axtarışın enerjisini İlahi Fikir səviyyəsinə qədər alovlandırıldıqları ritual idrak ayinlərindən qalxan ruhani Odun istisi idi. Ehtimal ki, buna görə də muğam (ışıqlanmış) və raqa (boyanan) mahiyyətcə eyni şey demək idi – ruhani Işıq və Harmoniya yayan. Maraqlıdır ki, erkən müqəddəs kitabların mənaları da üst-üstə düşür. Hind mədəniyyətinin mənbəyi – «Veda» və Azərbaycan mədəniyyətinin ruhani məxəzi – «Avesta» Bilik deməkdir. Bakı şəhərinin adının özü alimlər tərəfindən «Tanrının şəhəri» (yaxud İlahi Işıq şəhəri) kimi tərcümə olunur. Yeri gəlmişkən qeyd edim ki, bu gün də «Atəşgah» məbəbində olanda və həmçinin Yanardağın alovunun dillərinə baxanda, istər-istəməz uzaq keçmişə qayıdır, ritual «yallı» ayinlərinin atmosferinə, muğam atmosferinə düşmüş olursan.

Yeddi pilləli piramidal quruluşun ilkin versiyası olaraq bu səbəbdən səsdə, poetik strukturda, ornamentdə və keçmişin ruhani irsinin digər təzahür formalarında sonsuz şəkildə interpretasiya olunan Od rituallarının ucaldığı ruhani piramida nəzərdən keçirilməlidir.

İnsanın şüurunda baş verən ruhani prosesə həmahəng olan od stixiyası onu Fikir məbədinə daxil edirdi. Odun yaxınlığında olan insan göbək bağı ilə gəldiyi dünyaya bağlanmış olurdu. Bu dünya ilə bağlılıq onun yer üzündəki mövcudluğunu təmin edirdi. Dünyalar arası sərhəd transpersonal haldan keçirdi. Od stixiyası iki dünyanı qovuşdurən «açıq qapılar» illüziyası yaradırdı. Bu qapıların taybatay açılması görünən dünyadan «getmək və qayıtmağa» və «qayıdaraq» ona ilahi hikmətlər ucalığından bir daha boylanmaq imkan verirdi. Zamanla «odlu darvazadan» keçmək ruhani təfəkkür vərdişlərinə yiyələnmiş az qisim insanların – müdrik maqların<sup>1</sup> işinə çevrilir. Qeyd olunanlardan vacib bir nəticə çıxır – yarandığı gündən bilik və professionalizm yanaşı addımlamışlar. Əvvəldə bir tip bilik – ruhani bilik vardı ki, o, xüsusi «kosmik qulağa» malik, daxili siq-

<sup>1</sup> Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, «maq» özündə «aq» kodunu saxlayır. İlahi Işıq, yəni «nurlanmış» mənasında o «raqa» sözündə iştirak edir. Muqa «qeyri-Mən» kimi, yəni semantik vakuuma keçid kimi mənalandırılır. Deməli, muqa – keçid – vəhdət. Muq və maq birlikdə, mənacə «getmə və qayıtma» ritm-formuluna müvafiq gəlir.

nal-kodlara həssaslığı olan insanlara müyəssər idi. Onların ali təyinatı sakral biliyin substansional məna sabitlərini akkumulyasiya etmək və yaymaqdan ibarət idi ki, sonradan bu onların peşəsinə çevrilir. Kahin tayfalarında (orden və qardaşlıqlarda) birləşərək onlar sonradan öz söylərini ruhani idrakın vərdişlərinin maddi (işarələr və həmçinin ritual ayinlərin atributları vasitəsi ilə) təsdiqinin gerçəkləşdirilməsinə yönəldirlər. İdeyanın doğulması-dərkinin yeganə forması olan yüksəliş-«nurlanma» müəyyən qrupun təyinatı olmaqla yanaşı, həm də imtiyazı idi. Onlar həmtayfaları tərəfindən diqqət və qayğı ilə əhatə olunur və gündəlik məşğuliyyətlər, məişətlə bağlı digər qayğılardan da azad edilərdilər.

### 3.3. Azərbaycan mədəniyyət irsinin muğam-idrak dərinlikləri

**K**ahin kastasının nümayəndəsi olan Zərdüştün yayılan vəhyləri bəşəriyyətin transsendental idrakla bağlı ruhani təfəkkürünün birinci dalğasında meydana gəldilər. Ruhani yüksəliş-nurlanma və onu müşayiət edən İlahi başlanğıcın dərin dərki, İnam hissənin oyanması – bəşərin həyatında dini mədəniyyətin inkişafına impuls verən bu ruhani təkanın yaranması kimi əhəmiyyətli bir məqamı təmsil edir. Əzəldə İnam Bilik yaradır, Bilik isə İnamı ehtiva edirdi.

Maq mədəniyyəti, mahiyyətcə bəşəriyyətin protomədəniyyəti olduğu üçün etnik sifətə malik ola bilməzdi. O, cəlvələri dərk olunmamış ruhani bütövlük kimi fərdüstü «mən» (muğam) sahəsinə aid olaraq substansional Fikrin təzahürünü təmsil edirdi. Buradan da maq mədəniyyətinin hər hansı etnosa münəcər edilməsinin mümkünsüzlüyünü anlamaq olar, zira tam hissə ilə eyniləşdirilə bilməz. Ən erkən mədəniyyətlər – etnosüstü hadisələrdir. Etnik, milli mədəniyyət statusu, məlum olduğu kimi, tarixi zamanın nailiyyətidir. Maq mədəniyyətini Azərbaycan mədəniyyətində dərin iz buraxmış ruhani substrat, mədəni bütövlüyün vahid məna nüvəsi kimi nəzərdən keçirmək olar. Əvvəl gətirdiyimiz və digər sonsuz sayda dəlillərdən, məsələn, xarakterik şəhər və yer adlarından (Bakı, Muğan, Şirvan, Qəbələ və s.) ən qabarıq və mübahisəsizi bu torpaqda əzəldən yaşayan xalqın ruhani irsinin bütün təbəqələri üçün öz əhəmiyyətini qoruyub sax-

lamış muğam və aşıq ənənələrində parlaq ifadəsini tapmış «yeddi pilləli» təfəkkür mirasıdır.

Lakin ruhani təşəkkül mənbəyinə qayıdaraq qeyd edək ki, yeddi pilləli struktur barədə bilik tarixin əvvəlində nəsillərin yaddaşında ayının kəllə sümüyündə yeddi paralel kəsik kimi<sup>1</sup> qala bildiyini nəzərə alsaq, Azərbaycan ərazisindəki qədim məskənlərin arxeoloji qazıntıları zamanı aşkarlanan digər əşyalar arasında bir-birindən daşlarının forma və rənginə görə fərqlənən yeddi pilləli kərpic sırası şəklində də qala bilərdi. Ruhani halın hissi qavrayış kanalları vasitəsi ilə təzahürü və onun öz relyefinə malik müəyyən rəng qamması ilə əvvəl qeyd edilən ifadə olunmaq imkanlarını nəzərə alsaq, daşların düzülüşü və onların rəng uyarlığı, ehtimal ki, yeddi pilləli strukturun fiksə edilməsinin ilk versiyalarından olmuşdur. Sonradan bu, yeddi pilləli səs sırası kimi mənalandırılı və beləliklə də musiqi fikrinin ən ibtidai yazısı ola bilərdi. Səsləndirilən ehtimal alimlərin müşahidələri ilə də təsdiqlənir. Belə ki, «<...> mustye dövründə rəng ideyası insanın ayrılmaz yoldaşına çevrilir. O, şübhəsiz ki, rəngi və onun çalarlarını dərk etmişdir. Qırmızı rəng indi çoxlu emosiya oyadırdı <...>, oxra rəngi Günəşin və Odun rəngi ilə assosiasiya olunurdu. Oxra ilə müxtəlif əşyaları rəngləyir, onu ölümlərin üzünə səpirdilər və s. Qara rəng qaranlıqla assosiasiya olunurdu (yəni qeyb dünyasının sirri ilə – izah mənimdir. – S.F.) Rəngin və onun çalarlarının gücünü dərk edən insan təkcə heç bir utilitar məna kəsb etməyən rəngli daşları yığmaqla kifayətlənmir, fərqli rəngli daş növlərindən əmək alətləri düzəldirdi».<sup>2</sup>

Qeyd edək ki, halla identifikasiya olunan məna yükünü bu halda rənglə yanaşı, ehtimal, daşın növü də daşıyırdı. Adı çəkilən mənbədən götürdüyümüz aşağıdakı sətirlər də bu baxımdan maraq doğurur: «Şani-darda ilk dəfə olaraq təkcə düşünülmüş dəfn faktları ilə rastlaşmırıq, tarixdə ilk dəfə olaraq dəfn ayınlarında rənglərin istifadəsi ilə qarşılaşırıq»<sup>3</sup>. Rəngin simvolikası özünün həndəsi ekvivalentinə malik idi. Beləcə, türk xalqlarında çadırlar ağ, qara və qızılı (qırmızı) rənglərlə təmsil olunurlar. Ruhani piramidanın yeddi pilləsindən hər biri öz tonuna malik idi, onun

<sup>1</sup> Azıx mağarasında tapılmış unikal arxeoloji tapıntı erkən astral təsəvvürlərlə izah olunur. История Азербайджана с древнейших времен до начала XX века. Изд-во «Элм», Баку, 1995, с 30.

<sup>2</sup> Azərbaycan tarixi erkən dövrlərdən XX əsrin əvvəllərinə kimi. Bakı, «Elm», 1995, s.34.

<sup>3</sup> Yəni orada.

dominantlığı ilə bu və ya digər ruhani əhval təyin edilə bilirdi. Səsin gün şüalarının sınıması nəticəsində yaranan və Odun boyalarından görünən şəkildə təmsil olunan rəng spektrinin canlı substansional başlanğıc kimi qavrayışı, ehtimal ki, səs sırasının hər yeddi tonunun Şərqi musiqi praktikasında konkret rənglə eyniləşdirilməsinə səbəb olmuşdur. Hind musiqisində, məsələn, yeddi əsas tona aşağıdakılar uyğundur: açıq çəhrayı – nilufər ləçəklərinin rəngi, narıncı, qızılı, jəsmın rəngi, ağ (yaxud qara), parlaq sarı, qarışıq. Çin sistemində isə beş ton – sarı, ağ, yaşıl, qırmızı, qara tonlara boyanır. Göründüyü kimi, hind musiqisində səsin rənglərinin işarələnməsi güllərin rəngləri ilə identikləşdirilir, yəni forma və gül ətri ilə, deməli, bu və ya digər çiçəyin açıldığı konkret mövsüm və günün vaxtı ilə konkretləşdirilir ki, bu da ona müvafiq ruhani kök yaradırdı. Hər yeddi Azərbaycan ladının müəyyən ruhani və ona bərabərləşdirilən psixoloji kökə və öz növbəsində rəng spektrinə uyğunluğunun kökləri də bu praktikaya gedib çıxır. Beləcə, Ü. Hacıbəyli qeyd edir ki, «Öz xarakterinə görə «Rast» cəsərət və gümrəhlik, «Şur» – şən lirik əhval, «Segah» – eşq, «Şüştər» – dərin kədər hissi, «Çahargah» – şövq və ehtiras hissi, «Bayatı Şiraz» – qəm hissi ilə, «Humayun» – dərin, yaxud «Şüştər»lə müqayisədə daha dərin kədər oyadır». <sup>1</sup> Muğamların ehtimal edilən rəngli «transkripsiyası» tədqiqatçı Ş.Hacıyevin məqaləsində öz əksini tapmışdır. <sup>2</sup> Səsin qavrayışın estetik təbiətinin bir dəlili də muğam-dəstgahdakı instrumental epizodların «rəng» adlandırılmasındadır.

### 3.4. Mənəvi və fiziki dərkətmənin ritmik korrelyasiyası haqqında

**E**rkən keçmişdə verbal, anlayış mətninin olmaması şəraitində ruhani hal bilik indikatoru funksiyasını yerinə yetirirdi. Yeddi-pilləli ruhani şkalanın hər pilləsi «hissi koordinatlardan» savayı ona psixoloji müvafiq gələn motivlənmiş hərəkətlərin ehtimal spektrinə malik idi. Sevincli, gümrəh, yaxud ehtiraslı-şövqlü hal öz hərəkət

<sup>1</sup> Ü.Hacıbəyov. «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları». Bakı, Azərb. EA, 1950, s.17.

<sup>2</sup> Hacıyev Ş. Ə. Azərbaycan muğamlarının rəngli perspektivlə təsvirinin alınması və araşdırılması. Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər, Bakı-2015, s.457.

spektrinə malik idi və kədər, qəm, sıxıntı halında yerinə yetirilən hərəkətlərdən fərqlənirdi. Halın müəyyən səs-rəng şkalası ilə (özünün qoxu, dad və s. hiss ekvivalentlərinə də malik) identifikasiyaya zamanı tonların səs sırasında uzlaşması konkret bilik və hərəkət barədə informasiya daşıya bilirdi. Bu halda ruhani şkalanın hər yeddi səviyyəsinə onunla identifikasiya olunan bilik dairəsi müvafiq gəlməli idi və ritual dairədə verilmiş oyun situasiyasının diktə etdiyi ruhani hala köklənərək o biliklərə varmaq olardı. Ruhi şkalanın yeddi pilləsi ritm-səslə, rənglə, görünən dalğavari rəsm relyefi ilə, ornamentlə və həmçinin sutkanın və ilin zamanından asılı olaraq dəyişən qoxu ilə, dad qamması ilə müəyyən edilən yeddi ruhani hal demək idi. Cari məqam barədə informasiya onun ritm-mənalılarının («akustik zonaların») insanın ruhi şkalasını öz tonuna transformasiya edən kombinə edilmə imkanları ilə verirdi. Diqqətləyiqdir ki, hind musiqisində alətə münasibətdə analogi münasibət saxlanılır; cari zaman və vəziyyətə uyğun köklənirdi. Ayin situasiyasında yaddaşı oyadan amil kimi bütövlükdə ayinin özü və həmçinin onun ayrıca bir seqmenti, məsələn, kompleks hissələr oyadan və iştirakçıları konkret, hal etibarlı ilə tanış, praktiki hərəkətlərə sövq edən vokal oxuması çıxış edə bilirdi. Bilik və hərəkət bölünməz bütövlük təşkil edirdi, bunu canlı ayin praktikası da sübut etməkdədir; gerçəkləşdirilən hərəkət barədə bilik hərəkətin özü ilə uzlaşdırılır. Buradan məişət, əmək və s. praktiki hərəkətlərlə qırılmaz bağlı olan ayin nəğmələrinin səciyyəvi funksional şərtlənməsi aydın anlaşılır. Qeyd olunmuş fakt keçmişdə məşhur olmuş təcrübə ilə də təsdiq olunur: xalçanın çeşnisi məlum nəğmə əsasında qurulur, yaxud xalçanın ornamentində və rənglərində nəğmə tanınırdı. Analogi praktika, ehtimal ki, xalqın məişət və əmək həyatının bütün sahələrinə şamil olunurdu. İstisna deyil ki, yuxarıda xatırlanan unikal «azız» arxeoloji tapıntısı – yeddi rəngli daşlar sırası da konkret bilik və hərəkət barədə məlumat verirdi.

Erkən mədəniyyətlərin təfəkkür səviyyəsi barədə fikir adətən onun maddi mədəniyyət abidələri əsasında yürüdülürdü. Lakin, təqdim etdiyimiz versiyaya görə Səsin mütləqləşdirdiyi substansional Fikrə yönəlik mədəni təşəkkülün ilk başlanğıcı Fikrin gərginliyinin adekvat əksini daşıya biləcək maddi sübutlar buraxa bilməzdi. İnsanın substansional Fikir səviyyəsinə yüksələn düşüncəsinin gücünü göstərən yeganə və şübhəsiz dəlil – səs piramidası konsepsiyası – muğamdır. Daxili təfəkkür dərinliklərində doğulan, ezoterik bilik məbədi olan muğam yaşamağa məhkum

idi, zira o, həyatın özü idi. Həqiqətin zirvələrinə yüksəlmə formulu, yəni yaradıcı nurlanma formulu olaraq muğam bütün bəşəri nailiyyətlərin kökündə durur. İstənilən kəşf yaradıcı prosesin yekunu olmaqla təşəkkül formulunun fəaliyyəti nəticəsində gerçəkləşdirilir, zira əsil bilik – Ruhun Həqiqət zirvələrinə ucılması deməkdir. Muğam İlahi Bilik məbədidir, ona yalnız onun Nuru ilə bələnən daxil ola bilər.

Asketizm və aşırı dəbdəbə – substansional təfəkkürün qütb sərhədləridir və özündə sonsuz məna potensialı və cəlvələri daşıyan Fikir-Səslə əzəldən işarələnmişdir. Uzaq keçmişin zamanı qabaqlayan mədəni nailiyyətlərinin zənginliyi və möhtəşəmliyi – ruhani təşəkkül sirrini saxlayan Fikir-Səsin dərk yolunun asketik olaraq ucalan əvvəlində mövcud olan mənaların maddiləşərək «açığa vurması»nın meyvələridir. Maqların ruhani yallılarda duyduqları ruhani təşəkkülün ritm-formulu onlara gələcək hadisələrin məhdudiyətsiz seyri imkanlarını açırdı. Maqların ətrafda müqəddəs səcdə yaradan peyğəmbərliyi Fikir-Səsin ruhani inkişaf prosesində öz ritmini dəyişən nəbzinə köklənməyə əsaslanırdı. Fikir-Səsin təşəkkülün müxtəlif spiral sarğılarında ritminin intensivliyi rəng palitrasının dəyişməsi – rəng şkalasının müəyyən rənginin üstünlük təşkil etməsi ilə ötürülürdü. Əgər bəşər idrakını parıltı ilə işıqlandırmış ilkinliyin ritmi ağ rəngin üstünlüyü ilə yaranan rəng dinamikası ilə verilmişdisə, sonradan vurğu odlu, çəhrayı-qırmızı rəngə keçmiş oldu. Bəşərin hər ruhani təşəkkül səviyyəsi öz rəng dominantına malikdir və bu əsasda formalaşdırılan milli mədəniyyətdə də öz izini buraxır. Ruhani təşəkkülün ilk spiral sarğılarında ilişib qalmış Azərbaycan mədəniyyətinin nəbzinin ritmi transsendent idrakla bağlı olan od spektrinin dinamikası ilə şərtlənmişdir. Transsendental idrak-nurlanmanın piramidal konturunun sərhədləri ağ və odlu-qırmızı rənglərlə işarələnmişdir ki, onun prosesuallığı da öz növbəsində rənglərin dəyişməsinə əsaslanır. Məcmu olaraq onlar Azərbaycan ənənəvi mədəniyyətinin inkişafında məna sütunu olan yeddi pillə konsepsiyasını təşkil etmiş olurlar.

Mərkəzində ruhani yüksəliş aktı – qovuşma (ruhani qovuşmada «qeyri-mənə», muğama transformasiya olunan «mənə») olan bütün dinlərin mahiyyətli tərəfini təşkil edən «yeddi pillə» ritm-formulu ilə idrak-nurlanmanın magistral yolu işarələnmişdir. Erkən bəşəriyyətin bütün mədəni irsi dünyanın Həqiqət səviyyəsində dərkinə aparən bu magistral yol üzrə hərəkətdən yaranmışdır. Ehtimal ki, buna görə də erkən fikrin ilk

tikililəri məbəd üslubunda yaradılırdı, təşəkkül-qovuşma ruhani prosesuallığının trayektoriyasını cızan ucu yüksəkliklərə yönəlmiş «piramidal» şüalər ruhani yüksəliş – qovuşmanın konus strukturu universal «matrisa» rolunu oynayır. Onun qəlibində ruhani biliyin bütün erkən formaları tökülürdü: ayinlər, misteriyalar, o cümlədən, ritual praktikadan doğan və muğam-dəstgah kimi tanınan, monumental səs tikilisi. Yol konsepsiyası kimi dərk olunan «yeddi pilləli» yaradıcı yüksəliş – qovuşma konsepsiyası sufi ənənəsi, Çin ənənəsi çan, yapon ənənəsi dzen, hind ənənəsi yoqa kimi hadisələrin mərkəzi fəlsəfi bəndini təşkil edir.

«Yeddipilləli» ruhani yüksəlişdə vahid və mahiyyətə sarsılmaz olan Həqiqət biliyi – ezoterik bilik əldə olunmuşdur. Ezoterik biliklə bağlı «Böyük bilgilər» oçerkinin müəllifi E.Şüre belə bir maraq doğuran fikir səsləndirib: «Ezoterizm adlandırılan metodun dinlər tarixinə tətbiqi bizi möhtəşəm əhəmiyyətli nəticəyə gətirib çıxaracaq ki, onu bu cür ifadə edə bilərik: qədimlik, fasiləsizlik və ezoterik doktrinanın əsas vəhdəti. Zira o, təsbit edir ki, müdriklər və peyğəmbərlər ən müxtəlif zamanlarda ilk və son həqiqətlər barədə eyni nəticələrə gəlib çıxmışlar, üstəlik, eyni bir daxili nurlanma və meditasiya yolu ilə».<sup>1</sup>

Universal Qanunun ruhani qovuşma – nurlanma aktı ilə dərk eyni zamanda musiqi biliyi idi. Əvvəl qeyd etdiyimiz kimi, ruhani bilik özündə üç tərəfi ehtiva edir: din, fəlsəfə, musiqi. Bir-birindən ayrılmaz olan bu üç tərəf Şərq mədəniyyətinin dominantına çevrilmişdir. Üç tərəfin cəmi yalnız az bir insan üçün əlyətər olan professional bilik sahəsini təşkil edirdi.

Təşəkkülün mərhələliyinin onu müşayiət edən və dünyanın ümumi mənzərəsini dəyişən ritmik dəyişikliklərlə birlikdə dərk eyni zamanda insanın, ailənin, cəmiyyətin və ümumilikdə bəşəriyyətin yaxın və uzaq gələcəyi barədə maqların, şamanların və s. görücülərin diaqnostikası və proqnozlarının əsasında dururdu. Ruhani inkişaf mərhələləri dolayısı ilə mənalan-dırılan həyat anları xüsusi məzmunla dolmuş olurdular.

Bütün həyat boyu yaşanılan ruhani inkişaf mərhələləri ruhani idrakin – qarşılıqlı nüfuz etmənin özündə həmçinin dörd məqamı ehtiva edən (impuls-inkişaf-keçid-sönmə) prosessuallığını təşkil edirdilər. Bir yaradıcı aktda preslənmiş həyat tsikli yeni fikir, yeni həyat doğururdu.

<sup>1</sup> Şüre Eduard. «Великие посвященные». М., «Sfera», 2000, с.41.



Yerdə və kosmosda olan hər şeyi birləşdirən keçid İdeyası, ehtimal ki, elə məhz yeni həyatı doğuran yaradıcı təşəkkülün prosessuallığında görünürdü. Məhz o, yaranan, yoxa çıxan və yenidən yaranan həyatların bir-biri ilə soraqlaşmasının əks-sədası kimi səslənirdi.

Əvvəl gətirilən dəlillər göstərir ki, inkişafın universal prinsiplərinin ezoterik doktrinalarda musiqi leksikası vasitəsi ilə təqdimi sadəcə təsadüf deyildir. Dünya yaradıcılığı əzəldən məzmununun ruhani inkişafın dinamikasını müəyyən edən yüksək mərtəbəli ritmik qanunauyğunluqlar təşkil etdiyi musiqi prosessuallığına bərabər tutulurdu. «Murakkabat quşə» adlı sufi nəzəriyyəsinə görə, təşəkkülün hər spiral halqasında iki dəfə artan ritm tezliyinə ruhani hala təsir edən, dünyanı idarə edən qanunların da eyni mütənasiblikdə artması uyğun gəlir. Keçmişin mütəfəkkirlərinin «oktavalar qanunu»nun şərhində qeyd etdikləri ən önəmli məqam ondan ibarətdir ki, onların hamısı Kainatın vibrasiyalardan ibarət olduğundan çıxış edirdilər. Bu vibrasiyalar fərqli mənbələrdən və fərqli istiqamətlərdə yayılır, bir-biri ilə kəsişir, artan və ya azalan qüvvə ilə qovuşur və mütəfəkkirlər diqqəti prosesin dinamikasına yönəldirdilər. Xüsusi vurğu ümumi hərəkətdə «sınma» yaradan vibrasiyaların zəifləməsi və artmasına yönəldilirdi. Bu halda məna hissələr və tamın mütənasibliyindən, ölçü, tənəsüblük hissindən çıxarılırdı).

Qeyd edək ki, kəmiyyətin mütənasibliyini ifadə edən tənəsüb əzəldən səs təfəkkürünün amili olan hərəkətverici impulsa malikdir. Tənəsüb təşəkküldə olan, ruhani prosesin tsiklikliyi ilə bağlı yetişən fikrin əlamətidir. Düşünmək olar ki, mütənasiblik hissənin özü mənanı dörd həyat fazasının yaşanması ilə dərk edən (üçüncü fazanın – kulminasiya «parlamasının» başlıca rolu şəraitində) nüfuzedicı aqlın əzəli xüsusiyyətidir. Ehtimal ki, «qızıl tənəsüb» və ya «qızıl kəsik» barədə əzəli təsəvvür canlı prosesdə elə məhz kulminasiya parlamaı ilə bağlı olmuşdur. Kulminasiya keçidini hazırlayan yetişmə fazalarının və sonradan yüksəlişi tarazlamayan, qapayan mərhələnin uzunluqlarına görə qeyri-bərabər bölgüsünün 2:1 kimi ifadə olunması belə bir fikrə yönəldir və ehtimal ki, «qızıl tənəsüb» adlandırılan universal hadisənin ideyası da buradan gəlmişdir. Bu halda, təşəkkül ritmini, həyat ritmini, ilhamlı yaradıcılığın musiqi mahiyyətini təşkil edən və öz izini təkcə səs «tikililərində» deyil, məsələn, nəğmələrdə, mərsiyələrdə və s. səsli musiqi formalarında, həm də memarlıq abidələrində, poetikada, məsələn, xalq içərisində geniş

yayılmış dördsətirlilik «bayatı»larda (harda ki, fəlsəfi fikir üçüncü, digərləri ilə qafiyələnməyən üçüncü misrada deyilir) və həmçinin klassik poeziyada «rübailərdə» göstərən qızıl tənəsübün» unikalığı və universallığı tamamilə izah olunan olur. «Qızıl tənəsübün» unikalığının özü onun təfəkkürün təbiəti ilə, yəni dalğa təfəkkürü ilə şərtləndiyinə işarə edir. O təfəkkürdə ki, mütənasiblik hissi və onunla bağlı ölçü hissi mənadaşyıcı amillərdir. Ehtimal ki, məhz yerləşmə, uyğunluq, mütənasiblik əzəli mənalara onların əşyavi təcəssümündə identifikasiya olunan, tanınan edən əsas parametrlər hesab olunurdular. Bu, ritmin çoxmənalı ifadə olunmuş toplananları, dördqat təşəkkül ritminin kontekstində, ehtimal ki, öz təməlində sarsılmaz olan ruhani biliyi formalaşdırırdı. Solmaz daimilik kimi o, ənənəvi mədəniyyətin hadisələrində yaranır, sönməz həqiqət kimi o, özəyi musiqi olan ezoterik bilik sahəsində yaşamaqda davam edirdi.

Səsdən çıxarılan qanunauyğunluqlar əsil elmi biliklər idi, çünki təbiətdə və cəmiyyətdə baş verən ümumi doğuluş – böyümə ritminə tabe olan bütün proseslərin mahiyyətli tərəfinə toxunurdular. Bu mütənasiblik həm «enən oktava» ezoterik konsepsiyasında, həm də muğam-dəstgahın formasının strukturlaşmasında əks olunmuşdur. Hər iki halda konus konsentrasiya modelinin rəsmi alınır. Dünyada baş verən hər şey müxtəlif səviyyəli ritmlərin «yeddi pilləli» ruhi təşəkkül prosesuallığında birləşməsi kimi nəzərdən keçirilirdi. Özünün «qeyri-mən»inə yaradıcı çevrilməsi zamanı kainatın musiqisini yaradan insanın da daxil olduğu «yeddisəviyyəli» ritmik dairələr barədə mövcud təsəvvürlər də burdan yaranır. Ruhun azad uçuşunda o, ekviritmik vibrasiya edən alətə çevrilir, substansional Biliyin semant-kodlarını yerə retranslyasiya edirdi.

### 3.5. İdrak-nurlanma ritmin məzmununun dini aspektləri

Şüür konsepsiyasının konturlarını imitasiya edən qlobal Ritmin fəaliyyəti müəyyən ardıcılıqda üç dünya dininin yaranmasında da izlənilə bilər.

Əvvəlcədən qeyd etmək lazımdır ki, dinin təfəkkürün formalaşdırılmasındakı (o da öz növbəsində cəmiyyətin baxışlarını, davranışını şərtləndirmişdir) dəfələrlə vurğulanan əhəmiyyəti – Fikrin, bu və ya digər dinin təfəkkürün prosessuallığından doğulmasını qabaqlayan qarşı hərəkət mərhələsidir. Bu prosesin ən əhəmiyyətli tərəflərini iri planda işıqlandırmağa çalışsaq və dini doktrinalardakı bu və ya digər həqiqətlərin bir-birinə zidd təfsirlərinin «süjet əlvanlığından» bir qədər mücərrədləşərək əsas, mahiyyətli olan üzərində diqqəti cəmləşdirsək, görmək olar ki, bütün bu çoxluq şüür konsepsiyasına «yığılşa bilir». Bütün müxtəlif yanaşmalar və rəylərə rəğmən, son nəticədə, üç dünyəvi din qəbul olunur: buddist, xristian və islam. Hər üç din monikdir, zira mənə çoxüzlüsünü mərkəzləşdirən vahid başlanğıc doktrinasını təbliğ edirlər. Vahid başlanğıc adı altında bir halda Heç Nə, Boşluq (Nirvana), ya da Allah yaxud İsa Məsih adlarında mütləqləşdirilmiş Ali substansional İdeya-İdrakın çıxış etməsi – o qədər də mahiyyətli fərq deyildir. Əsas odur ki, qeyd olunan məzmun müxtəlifliyi obyektiv verilmiş şüür konsepsiyası çərçivəsində gerçəkləşdirilir. Hər üç din inama, yəni İlahi Biliyə əsaslanır və deməli, eyni bir mahiyyət – şüurun mərkəzləşdirdiyi təfəkkür qütblərinin qarşılıqlı fəaliyyətini ifadə edirlər. Əzəli substansional şərtlənmə özünü, ritmi iki impulsla (inam hissi və inamın izahı ilə) müəyyən olunan dinin həyatında aşkarlayır. Birincisi hissi ağıldan – «ürəyin ağlından», digəri əqliyyətçi ağıldan gəlir. İnam hissi – intellektdən asılı olmayan, bütün insanları istisnasız olaraq bərabərləşdirən (hətta inamı ekstremal vəziyyətlərdə «aşkarlanan» ateistləri belə) irrasional bilikdir. İnam hissi üzərində qurulan dinin ilk başlanğıcı «Bilirəm və inanıram» tezisini irəli çəkmişdi, halbuki paradıqmanın dəyişməsi «İnanıram ki, anlayım» (M.Avqustin) işarəsi altında baş verdi. Əvvəlcə «Səs» vardı, deyər Şərq müdrikləri iddia edirlər. «Əvvəlcə Söz vardı» – yazılıb İncildə. Irrasional mənaların anlayışlar dilinə tərcüməsini ehtiva edən inamın izahı – daimi

olmayan, dəyişkən qütbüdür. Mövcud fikir ayrılıqları inamın izahı ilə bağlıdır. Anlayışlarda izah konkretləşdirmə ilə əlaqəlidir. Konkretlik isə rasionalin qütbüdür, süjetliyin və ehtiraslığın «plasdarmı» olmaq etibarını ilə fikir ayrılıqları doğurur. İnam hissi daxili intuitiv Bilikdən yaranır. İnamın izahı isə çox zaman öz ifadəsini xurafatda tapan biliksizliklə də müşayiət olunur. İntellekdən asılı olaraq, inamın izahı dərin fəlsəfi dəyimin də ola bilər, özünün primitivizmi ilə hürküdən bəsitlik də. Dinlərin bəyan etdiyi və onlarda ümumi yer təşkil edən, məsələn, səmimiyyət, doğruluq, niyyət və əməl təmizliyi, yaxınlara mərhəmət və s. – inam hissindən yaranır. Qeyd olunandan o çıxır ki, substansional Fikrin təzahür formalarından olan din tək və daimi olanla dəyişkən olanın mütənəsibliyi ilə deyil, dünya dinlərinin yetişmə prosessuallığı ilə də işarə olunan global qanunauyğunluğa tabeçilik ifadə edir. Bir zamanlar ritual yallıların müxtəlif çoxsəsliliyindən üç-səslilik, üç mənə daşıyan sabitlər (yuxarı, orta, aşağı və ya aktiv, neytral və passiv) yarandığı kimi, beləcə çoxüzlü inanclardan da «dayaq» qismində şüur modelini imitasiya edən üç din təsdiq olunur. Şüur modelinin konturları hər üç dinin yaranma xronologiyasında da izlənilə bilər: ən erkəni buddist, orta mövqeni, dərhal yaranmışdan sonra – ona xas rasionallıq təmayülü ilə xristianlıq tutur və zəncir irrasionallığa meyli ilə xarakterizə olunan islam dini ilə bitir. Buddizm dinini yaradan və ona mücərrəd-mistik və anlayış-mistik arasında «neytral» rol ayıran təfəkkür qütblərinin aralanması mərhələsi sonradan «ratio» təfəkkürün daha aktiv fazasında yerə yönəlik xristian dinini həyata çağırırdı. Dini konsepsiyaları müqayisə edərkən belə təəssürat yaranır ki, inkişaf prosesi «yeddipilləli» formulun fəaliyyəti üzərində qurulmuşdur. Onun fəallıq dərəcəsini inam ritmində bu və ya digər tərəfin zərbəliliyi müəyyən edir. Bu formulun böyük aktivliyi şəraitində «inam hissi» vurğulanmış olur və əksinə, onun zəif ifadəsində inamın «anlamı» vurğulanır. Buddist inam daha çox islam konsepsiyası ilə yaxınlıq aşkarlayır. Zira islam dininə analogi olaraq «yeddi pillə» formulunun fəal təsir sahəsinə aiddir. Bu formul buddist interpretasiyada daha bir səkkizinci pillə ilə də tamamlanır. Yeddipilləli ritmin səkkizpilləliyə çevrilməsi idrakın prosessuallığında əhəmiyyətli sürüşmə ilə qeyd olunur: transsendental «uçuşun» «tufan» enerjisindən «ruhani pilləkənin» pillələri ilə orta dalğada meditatativ dırmanmaya keçidlə. Maq-şaman rituallarından fərqli olaraq

Ruhun əbədiyyətə açılan transsendental uçuşda bədəndən «ayrılması» ilə deyil, Nirvananın meditatif, «torpaqlanmış» hissi ilə gerçəkləşdirilən ruhani yüksəliş formulu insanın özündə qapanaraq birləşən uclarla birlikdə dairə yaratmış olur. Yeddidəfəli ritm – zirvəyə yüksəliş, səkkizdəfəli – tamamlanmış dairə cızmasıdır. Transsendental yüksəlişin məqsədi ruhani qovuşma dalğasında idrak-nurlanma idi. Meditasiya etik kulminasiyaya yönəlmişdir – ruhani işıqlanmaya, yenidən doğulmaya.

İnam hissinə dayaqlanan islam doktrinasının mahiyyəti – bilavasitə səsləli konus konsepsiyası ilə bağlıdır. Transsendental idrakın maq-şaman praktikasına qarışmış islam dini Od ətrafında gerçəkləşdirilən maq ritualının enerjisini qoruyub saxlaya bilmişdir. Əvvəl deyilənlərdən çıxış edərək, inamın və dinin özünün yaranması Səs-Fikrin (Səs-Şüanın) oturuşması və rezonanslaşdırılmasının prosessuallığı ilə şərtlənmişdir. Düşünürəm ki, əsasında maq-şaman transsendental keçmişə malik mədəniyyət zərdüştlikdən keçərək yalnız islamda cücərə bilərdi. Üzərində zərdüştlik məbədləri ilə yanaşı muğam və ozan-aşiq ruhani məbədləri ucalmış torpaqda yalnız islam camiləri yüksəldilə bilərdi. Bir sıra Şərqi regionlarında və o cümlədən, Azərbaycanda islamın yaranması və yayılması, fikrimizcə, muğamın həyatı ilə bağlıdır ki, zərdüştü maq-şaman rituallarından sonra onun üçün zəmin rolunu islami ayin və rituallar oynamağa başladı.

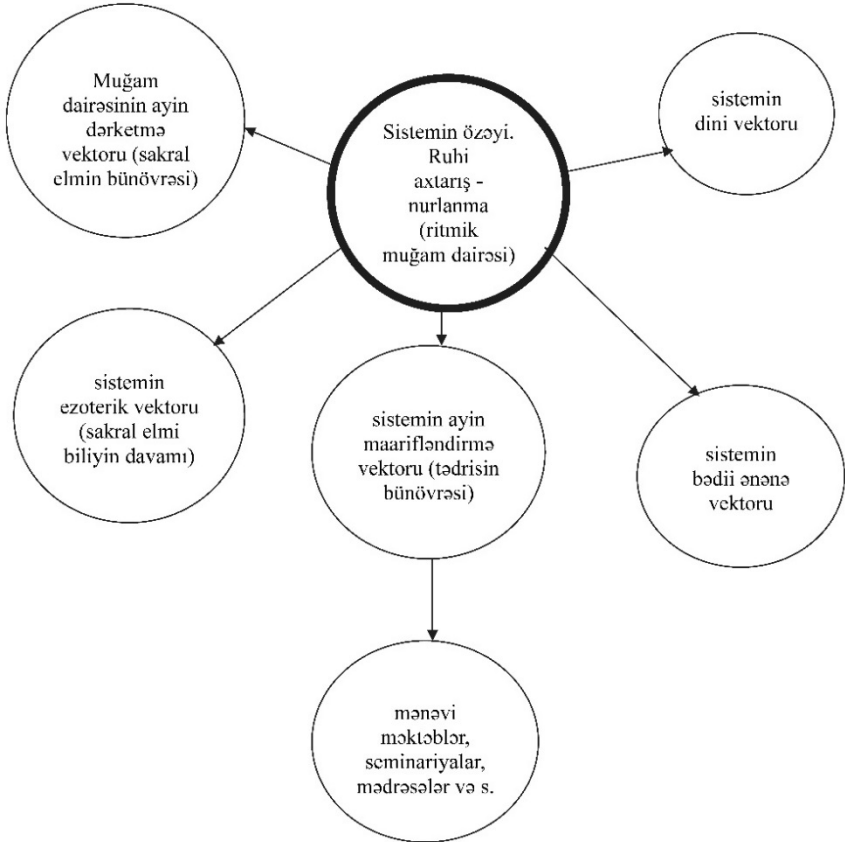
Maq ritual dairələrində idrakın mənbəyi – transsendental idrakla gerçəkləşdirilən əlaqə ən parlaq şəkildə sufi dini praktikasında və həmçinin şiə rituallarında, məsələn, «Məhərrəmlik» yas ayinlərində görünür ki, bu da islam dininin iki müxtəlif təzahürlərini birləşdirmiş olur. Sufi «zikrləri»ndə olduğu kimi, şiə «Məhərrəmlik» ayinlərində də şüurun «mexanizmini» hərəkətə gətirən əsas təkan qüvvəsi «yeddi pillə» formuludur. Ehtimal ki, buna görə də sufizmin və onunla bağlı dərvişliyin zəifləməsi və daha sonra sıxışdırılması ilə, bolşevik işğalına qədərki Azərbaycanda mədəni həyata böyük təsiri olan, geniş kütlələrlə yanaşı yaradıcı şəxslərin özü üçün maraq kəsb edən (Ü.Hacıbəylinin marağını və həmçinin muğam xanəndələri Cabbar Qaryağdı, S.Şuşinski, Bül-Bül, H.Sarabskinin yas ayı məhərrəmlikdə dramatik kolliziyaları oynayaraq öz sənətlərini cilalamaqlarını xatırlasaq) bütün qadağaları yaşamış və ötmüş «Şəbih» misteriyaları xüsusi önəm daşımağa başladı. Sufizmdən sonra

Azərbaycanda transsendental idrak-qovuşmanın istisini qorumuş başlıca ocaq məhz dini misteriyalar oldu.

Yallı dairəsindən konsentrik dairələrlə çoxsaylı ritual dairələri ayrılır və zamanla ruhani idrak və maarifçilik sisteminə yığılırdı. İslam konsepsiyasında sufizmin miras götürdüyü yallı dairəsi zikrə dönüşür. Ritual yallılarının dördüfəlik həyat dairəsi ritmi («çaxar» – dörd, eyni mənada da «çarx» – çərxi-fələk – həyat dairəsi) sufi yolunun dörd mərhələsi ilə işarələnmişdir: şəriət, təriqət, mərifət, həqiqət. Yönlü qeyd edim ki, dairə üzrə getmək xristian ilahiyyatının da mərkəzi bəndidir. Məhz dairə üzrə hərəkət staroobryad konfessiyasının daxilində ruhani ayini dairəsini saat əqrəbi istiqamətində yerinə yetirənlərlə kanona görə saat əqrəbinin əksinə yerinə yetirənlər arasında fərqlərin və ziddiyyətlərin yaranmasına səbəb oldu. Qeyd olunana analoji olaraq, qərbi katoliklərin (saat əqrəbi istiqamətində) və şərq uniyaatların (əksinə) də ayinləri bir-birindən fərqlənir. Bununla yanaşı bütün istiqamətlərin xristianları bir şeydə yekdildirlər – dairəvi ayində oriyentir Günəşdir. Günəşə doğru saat əqrəbinin əksinə olaraq fırlanmaq kadiri-çəçenlərin zikrlərində və mövləvilərin sufi rituallarında saxlanılmışdır.

Yuxarıda qeyd olunanları yekunlaşdıraraq bir daha vurğulayaq: erkən dövrdən məhz ruhani ayin ritmik dairələrdə qurulmuş idrak və maarifçilik sistemi zəngin, çoxşaxəli dünya mədəniyyətinin əsasını yaratmışdır.

## RUHANİ İDRAK DAİRƏ SİSTEMİ



### 3.6. Ruhu yüksəldən «sağ» və «sol» tərəflərin kəsişən ritmi

Sufi rituallarının erkən yallılarla əlaqəsinə ritmlərin üst-üstə düşməsi də işarə verir. Beləcə, məşhur orta əsr şairi, Mövləvilik sufi təriqətinin yaradıcısı şeyx Cəlaləddin Ruminin zikrinin təsvirində belə bir qeyd vardır: «Bu zikr yüksək səsləli və susqun duaları ehtiva edir. Lakin ən özəl olan isə ondakı fırlanmalardır. Əvvəlcə sağ ayağın təkəni ilə sol ayaq üzərində dəlicəsinə fırlanma. Özündən keçənə qədər. Qəfildən şeyxin işarəsi ilə hamı dayanır, əmrin onları yaxaladığı pozada donurlar. Sonra yenidən fırlanmalar və yenidən dayanmalar... çox dəfə. Niyə? Bu, psixikanın mürəkkəb idarəsidir. Gün-gündən olunca isə, həm də tərbiyəsidir».<sup>1</sup> Sonra isə bu hadisəni izah edən müəllif yazır: «Bu zikrdə dua edən nə üçün sol ayağı üzərində fırlanır? Heç də təsadüfi deyildir. Sol ayaq əsəb sinirləri ilə beynin sağ yarımkürəsi ilə əlaqəlidir. Orada dünyanın fasiləsiz obrazlarının, emosiyalar aləminin əksi baş verir. Sağ ayaq isə öz təkənləri ilə sol yarımkürəyə siqnallar ötürür. Onlarda – diskret «təkan» hadisələrin təhlili baş verir. Beləcə, baş beynin hər yarımkürəsinə hədəf olaraq onun anlama biləcəyi informasiyalar gəlib çıxmış olur».<sup>2</sup> Ziddiyyətli impulsların uzlaşdırılması, müəllifin iddia etdiyi kimi, bir çoxlarını şüuraltının yarılmasını doğuran» dəyişilmiş şüur» halına gətirib çıxarır. Gətirdiyimiz müşahidələri «Avesta»nın mətni ilə tutuşduraraq: «Bu torpağı əkən adamı... sol əllə və sağla, sağ əllə və solla, o, gəlir (torpağa) gəlir verir. Belə söyləyir ona (yəni möminə) torpaq: «Ey, məni sol əllə və sağla, sağ əllə və solla əkən insan, həqiqətən mən yorulmadan doğacam, hər cür qida və məhsul yetirməklə. Torpağı sol əllə və sağla, sağ əllə və solla əkməyən adama torpaq deyir: «Ey məni əkməyən insan, həqiqətən, sən özgə qapılarına söykənərək, dilənənlər arasında qalacaqsan»».<sup>3</sup> Mətn erkən ritual yallıların ritmini bizə ötürür. Onlarda ehtimal ki,

<sup>1</sup> Л.А. Китаев-Смык. Зикр дающий прозрение и силу. Ж. Наука и религия 1999, №1, s. 20-21.

<sup>2</sup> Yəni orada.

<sup>3</sup> «Avesta»«Vendidat» (стихи 25-26, 31).



eyni ilə beləcə, yerə vurulan ayaqların növbələşməsi ilə daxili təfəkkürü ekstatik hala qədər yüksəldən «çarpaz» impuls yaradılırdı.

«Sol» və «sağ» tərəflərin «çarpaz» ritmi idman və hərbi toqquşmalarda özünü əyani surətdə göstərir. Birinci barədə «güləş» idman oyununun keçirilməsi ənənəsinə görə fikir yürüdə bilirik. Əvvəlcə, musiqili «isinmə» hərəkətləri olur, Ruhun gücünü oyatmağa çalışan güləşçilər dairə üzrə hərəkət edir və gah bir, gah da digər ayağı üstə hoppanır, əzələlərini oynadılar. İdman yarışına girən güləşçilər kimi döyüşçülər də keçmişdə rəqiblə döyüşə girməzdən əvvəl döyüş meydanı üzərində səslənən zurna, bağırçı, qavalın ritmik səsləri altında transpersonal hala daxil oldular. Məlumdur ki, keçmişdə ozanlar hərbi yürüşlərin daimi iştirakçısı olar, hərbiçilər arasında zəruri psixoloji köklənmənin yaradılmasına yardım edirdilər. Onların nəğmələri «vulkanik kütləni» qızıdır, onu ruhani enerji ilə doldururdu ki, sonradan bu güc, bu qüvvə döyüş meydanına axar və çox zaman döyüşün taleyini də həll etmiş olardı. Qeyd olunandan o çıxır ki, döyüşlərin musiqi ilə müşayiət olunması praktikası, ehtimal, ondan əvvəl keçirilən ritual hərəkətlərdə yaranmışdır ki, bu mərasimlərdə döyüşün situasiyası yaşanırdı. Həyata keçirilən mərasim döyüşün taleyini həll edən həqiqi, gerçək hadisə idi. Konkret hərbi əməliyyatlar isə onun imitasiyası idi. Qeyd olunanlar keçmişdə döyüşlə bağlı xüsusi ritualları mövcudluğunu ehtiva edir. Düşünmək olar ki, bu ayinlərin əks-sədası ənənəvi milli güləş – «zorxana»nın keçirilmə qaydalarında bizə gəlib çatmışdır; kişilərin xoreoqrafik rəqslərində, əvvəlcə sol, sonra isə sağ ayaq üzərində ritmik hoppanma və fırlanmalarda. İstisna deyil ki, hərbi praktikadan məlum taktika da ritual keçmişdən qalmışdır: hərbiçilərin sıralarla düzülməsi, rəqibin sıralarına paz kimi daxil olmaq, müdafiə döyüşlərində dairə qurmaq, mühasirəyə almaq, hücumda «qayçı» üsulundan istifadə etmək və s. Çox ehtimal ki, hərbi marşının həyəcanlı ritmi də erkən idrak-yüksəlmə rituallarının əks-sədasıdır. Xatırlayaq ki, hərbi ritualları fraqmentləri qədim dəfn ayini olan «Yuğ»a (həmçinin döyüş səhnələrini ehtiva edən «Şəbih» misteriyasının sələfi) da daxil idi. Qeyd olunanlar bizi hərbi epizodların (aydın görünən qəhrəmanlıq xətti və marş ritmi ilə) yas-dəfn ayinlərinə sızmasının sirtinə götürür. Transsendent təfəkkürün «çarpaz» ritmi döyünən döyüş səhnələrinin imitasiyası ilə kütlələrin şüurları ruhani prosesə cəlb olunurdu. Xatırlanan hərbi ayin fraqmentlərinin açıq-aşkar oxşarlığı, «Yuğ» və sufi zikri «Şəbih» ayinlərində

fərqli interpretasiyalara malik olsalar da, onları bir zəncirin halqaları kimi nəzərdən keçirməyə imkan verir. Beləcə, sol və sağ olmaqla növbə ilə əvəzlənən «təkan» ritmi «Şəbih» yas mərasiminin ritmlərində də hiss olunur. Məsələn, yas mərasimi zamanı «Şah Hüseyn, vay Hüseyn» ritm-formulunun tez-tez təkrarlanması onların «şaxsey, vaxsey» kimi səslənməsinə gətirib çıxarır<sup>1</sup>. Bu ritm-formulanın tələffüzü bəzən zəncirlərlə kürəyə vurulmaqla müşayiət olunur. Sağ və sol, sol və sağ çiyinlərinin üzərindən kürəyə vurulan zərbələr «çarpaz» impulslar yaratmaqla ekstatik halın yaranmasını şərtləndirirdilər. Təfəkkürün qütblərinin ritmik qarşılıqlı əlaqəsi özünün süjet ifadəsinə də malikdir: statik daimiliyi burda lirik tona boyanmış süjetlər, aktiv «diskretliyi» isə qəhrəmani xarakterli süjetlər təmsil edirlər. Ruhani yüksəlişin dalğası «Şəbih» misteriyasının keçidli süjet məzmununda «döyünən nəbz» iki qeyd olunan «rəngləri» ilə – lirik və qəhrəmani – yaradılır. İki ritm («sol» və «sağ» tərəflərin ritmi) həmçinin xeyir və şər qarşılıqlı əlaqəsi ilə də motivasiya olunmuşdur. Bu o deməkdir ki, «məhərrəmlik» ayınlarında mahiyyətli olan «görünən» süjetdə deyil, ritmlə ifadə olunan süjetüstü başlanğıcdadır. Başqa sözlə, «Şəbih» ayınlarında ən əhəmiyyətli olan süjetlə deyil, şüuru təfəkkürün xüsusi halına yüksəldən ritmlə bağlı struktur məzmunudur.

Deyilənlərlə əlaqədar qeyd edək ki, mədəniyyətin ruhani hadisələrinə səthi baxış, birmənalı olaraq «vəhşi» və ya «primitiv» damğaları vurmaq («Məhərrəmlik» ayınlarının elementləri ilə bağlı bunu tez-tez müşahidə etmək olar) ənənənin həyatından çox, onun elmi mənalandırılmasına zərər verir. Ondən çıxış etmək lazımdır ki, erkən mədəniyyət hadisələrinin məhdud şəkildə qavranması (onların əhəmiyyətini azaltmadan belə), əşyaların mahiyyətinə varən reliktdə təfəkkürün sirrini aşılmasına yalnız mane olur. Özünün yaşarılığını əsrlərlə qorumuş və ən azı buna görə də hərtərəfli (ilk növbədə psixoloji aspektdən) tədqiq olunmağa layiq qədim mədəniyyətin fenomenal hadisəsi olaraq Şərqi bəzi müsəlman regionlarında, o cümlədən Azərbaycanda bu gün də keçirilən «Şəbih» misteriyasının da daxil olduğu mədəni dəyərlərə sadələşdirilmiş yanaşmadan bu səbəbə görə imtina etmək lazımdır. Nə üçün uzaq illərin faciəvi hadisələri özgə torpaqlarda baş verməsinə rəğmən əsas etibarlı ilə sünni ərəblərin

<sup>1</sup> Bu barədə daha dəqiq bax. С.Фархадова. «Обрядовая музыка Азербайджана» (на примере траурных песнопений и свадебных песен). Bakı, «Elm», 1991, s.15-20.

(sülalə xilafəti tərəfdarlarının, yəni fasiləliyin) deyil, şüa azərbaycanlıların (irsi xəlifət tərəfdarlarının, yəni daimiliyin) dini şüurunda dərin iz buraxmışdır. sualına cavab axtarırları teoloji, yaxud tarixi hadisələrin işıqlandırılmasına qapılıb qalmalı deyil, zira onların hamısı, cəm olaraq, islamın özünün vətəninə (Məhəmməd peyğəmbərin bilavasitə xəlifələri və əshabələri arasındakı mübarizənin baş verdiyi coğrafiyada) analoji tendensiyaların formalaşmasına dəlil verə bilərdi. Sualın anlaşılması, fikrimizcə, digər bir rakursla, ilk növbədə, azərbaycanlıların nəsilən nəsilə ötürdüyü muğam təfəkkürünə olan meyildə mümkündür ki, «məhərrəmlik» ayınlarında da bu meyil özünəməxsus şəkildə gerçəkləşdirilir. «Şəbih» misteriyasının mahiyyəti, məna yüklü amil kimi süjetdə deyil, konturları ayın bütövlüyündə və həmçinin onun ayı-ayrı təzahürlərində (məsələn, baş məscidə doğru irəliləyən yas prosessiyası «əza»nın canatımında, yas ağılları olan «mərsiyə»lərdə və s.) sezilən və konus konsepsiyası doğuran ümumi transsendental kollektiv düşünmə aurası yarıdan köklənməkdir. Sufi zikir ritual hərəkət və jestlərində mövcud olan və həmçinin «Şəbih» misteriyalarında da kütləyə daha əlyetər qanlı döyüş süjet kolliziyası və onun bütün incəlikləri ilə səhnələşdirilmiş və yallı ayın dairəsinin temporitmində gerçəkləşdirilən saflıq, xeyir və ədalət naminə qurban ideyası ilə bağlı tamaşa ilə gücləndirilmiş ruhani, dalğavari təfəkkürə kökləyən zəmin insanları ekstatik yüksəlişə və yaradıcı təşviq edirdi. Bu o deməkdir ki, uzunömürlü misteriyaların yaşarılığının səbəbi ilk növbədə min illər əvvəl olduğu kimi Vahid olanla transsendental qovuşma halında yaranan substansional Fikrin cazibəsi ilə şərtlənmişdir. Buna görədir ki, «Şəbih» misteriyaları uzun zaman insan kütlələrini, o cümlədən, heç də qanlı hadisələrin süjeti ilə həyəcanlanmışları deyil, müasir düşüncəli, mədəniyyətlə maariflənmiş, Səsə həssaslığı olan, halın özündə insan «məninin» sirli dərinliklərini heyretlə kəşf edən insanları da cəlb edirdi.

Gətirilmiş müşahidələrdən aydın olur ki, ezoterik formulanın ruhani biliyin doğulması formulu kimi mahiyyəti bütün dinlərdə dəyişilməz qalır. Dini görüşlərin dəyişməsi ilə onun şəkli və baş verən ritualların anlamları dəyişir. Və bəzi hallarda ayrıca götürülmüş bir yerdə bir hadisənin müxtəlif versiyaları yaşamaqda davam edir. Məsələn, svan-xristianların ritual praktikalarında təsvirinə görə zikri xatırladan ayın vardır: hər biri özündən əvvəlkinin qurşağından yapmış on iki rəqs edən kişidən ibarət üç qat yallı dairəsi. Yallının ikinci qatı birincilərin çiyinlərində, üçüncü qatı

isə ikincilərin çiyinlərində bərqərar olmuşdur. Beləcə üç qat yallı massivi fırlanır və oxuyur. Özü də hər bir qat özünə məxsus döyüşkənlik ruhunda nələrə oxuyur və bağırır. Tədqiqatçının «onlar nəyi təsvir edir?» sualına qoca svan cavab verir ki, bu, on iki rəqs edən həvaridir. Digər svan ona etiraz edir ki, yuxarı qat – dağ qartalları, göyün ruhları, orta qat – dağ keçiləri, dağların ruhları, aşağı qat – tarlaları şumlayan öküzlərdir. Beləcə, eyni bir ritual yallının iki versiyası birgə yaşamaqdadır – xristian və büt-pərəst.<sup>1</sup>

Müsəlmanların bu və ya digər hadisələrin izahında da analogi mövqə sərgilədiklərini görmək olar. Məsələn, ud musiqi alətinin simləri bir versiyada təbiətin ilk elementləri: torpaq (bəm) – od (yuxarı – zil) – hava (orta məsna) – su (maslas), digərində isə təriqət yolunun dörd mərhələsi kimi şərh edilir: şəriət – İslam qanunlarının yerinə yetirilməsi, təriqət – təslimiyyət, mərifət – Allahın dərki, həqiqət – Haqqın tam dərki. Belə misalları çox çəkmək olar. Onların hamısı ondan xəbər verir ki, zamanla dini baxışlarda baş verən dəyişikliklər bu və ya digər hadisənin süjet-məzmun aspektinin anlaşılmasına təsir edə bilər, mahiyyətinə yox. Mahiyyətli tərəfi isə ritmin strukturlaşdırdığı, psixoloji köklənməni müəyyən edən konseptual başlanğıc, musiqiyə ali dəyər və dini-ayin hərəkətlərinin əsas komponenti kimi yanaşan ritual, ümumən yaradıcı davranış təşkil edir<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Л.А. Китаев – Смык Зикр дающий прозрение и силу. Ж. «Наука и религия» 2, 1996, с.26-27.

<sup>2</sup> Fərhadova S. «Муга-монодия как тип мышления». Баку, ЭЛМ, 2001, с.204.

## IV. AZƏRBAYCAN MƏDƏNİYYƏTİNDƏ SƏSİN BAZİS ROLU

*«Əgər Kainatın bir ürəyi varsa, bu o deməkdir ki, hər ürək – bir Kainatdır».*

*Yasunari Kavabata*

### 4.1. Muğam ahənginin səs toxumu

**A**zərbaycan mədəniyyəti kimi, öz kökləri ilə ümumbəşəri mədəniyyətin ən erkən qatlarına doğru uzanan ənənəvi mədəniyyətin öyrənilməsi zamanı nəzərə alınmalıdır ki, insan uzun müddət mahiyyətli olanın – özünün və ətraf dünyanın substansional təbiətinin duyulması ilə yaşayırdı və fiziki dünya barədə ilk biliklərini də o, bu mahiyyətli olandan çıxarırdı. Qeyd olunanla eyni zamanda ümumi mədəni inkişaf prosesində işarə sistemi (obraz simvollar, anlayışlar, süjetlər və substansial Ritmin digər ekvivalentlərinin təşkil etdiyi sistem) ilə bağlı mərhələlərin keçilməsi də izah olunur.

Daxili və xaricinin qarşılıqlı əlaqəsi – idrakın nəbzidir və onun ritmi ilə yetişmə prosesuallığında ruhani inkişafın fazası müəyyən olunur. «Kosmik yumurta» haqqında təsəvvür, ehtimal ki, ruhani prosesin iki dairə – xarici və daxili – üzrə sirkulyasiyası ilə formalaşmışdır. Qavrayışda bu, şüalarla əhatə olunmuş Günəş təsviri ilə, yaxud da substansional ilk başlanğıcda onun konfigurasiyasını canlandıran Səslə təmsil olunurdu. Təsadüfi deyildir ki, məhz yerə işıq və istilik səpən Günəş əzəldən Ali Ruhani Başlanğıc, Həyat enerjisinin, Fikir enerjisinin mənbəyi hesab olunurdu. Vahid mənbədən Enerjinin yayılmasının prosesuallığının göyündə «qızılı» konturla işarələnmiş günəş dairəsində, ehtimal, ruhani təşəkkül – məna nüvəsinin cücməsi konsepsiyası «oxunurdu». Günəşdən qızıışan intuitiv təfəkkür şüurun «ekranını» işə salırdı, o da öz növbəsində ümumi ruhani inkişafın prosesuallığının mənzərəsini əks etdirməyə başlayırdı. «Ekrandan» təşəkkül Musiqisi səslənirdi, onun «əsas partiyası» Yaradılış ideyasının gerçəkləşdirilməsinin iştirakçısı olan insan idi. İdeyanın konsepsiyasında o özünü substansional başlanğıc olan Səsin özün-

də kosmik Fikir çoxüzlüsünün bütün mənə spektrini saxlayan bir tonu kimi hiss edirdi.

Şüaların kəsişməsindən, gerçəkləşdirilən ruhani proses barədə məlumat verən bütün erkən işarə sistemi yetişmiş oldu. Vahid mərkəzdən çıxan və Xaç yaradan şüalar – Günəş enerjisinin aşkarladığı İlahi Enerjinin xarici dünyaya açılmasının rəmzi idi. Bu o deməkdir ki, Xaç işarəsi ilə Enerjinin açılma prosesi təsbit olunurdu. Bu mənada, ümumi ruhani yetişkənlik konsepsiyasında Xaç statik sabitliyi təmsil edir. Dairə yaxud Rombla (onlar da Günəş işarələridir) işarələnen bu prosesin axması isə dinamik sabitliyi təmsil edir. Mövcudluq planında bu işarələrdən hər biri əks mənada aşkarlanırlar: Xaç – şaxələnen «ağac» – yenilənməni təmsil edir, Dairə (Romb) isə – sabitliyin rəmzidir. O da paradoksaldır ki, mənaların ehtimal assosiasiyasını ehtiva edən yenilənmə mövcudluq planında konkretliklə bağlı qütbə, təkrarlanma və sabitlik (Qanun) isə qeyri-konkret qütbə aiddir.

Əgər təşəkkülün başlanğıcı barədə xəbər verən zərdüştü işarə olan «açılan» Xaçda (Həyatın fırlanan çarxına bənzər, svastika) hər iki məqam – prosesin konstataşiyası və axını birlikdə iştirak edirlərsə, sonradan, onların birinin vurğulanması ilə iki qütbə ayrılma baş verir – hərəkətin dinamikasında – təşəkkülündə diqqətini cəmləyən Şərqə və Enerjinin xarici dünyaya açılmasını konstataşiya edən Qərbə. Birinci halda ruhani prosesin daxili tərəfi (Dairə, Romb) vurğulanır, ikinci halda isə xarici tərəfi (Xaç). Birincisi dünyanın ruhani (kontinuallıq), ikincisi isə əqli (diskretlik) görünümünün çıxış nöqtəsi rolunu oynayır.

Yeni mənənin doğulmasını, yeni həyatın doğulması kimi, şaxələnmə – vahid Səs-Fikrin çoxlu «şüalara» yayılması təmsil edir. Bu baxımdan inkişaf, mahiyyətə, bir mənənin çoxlu çalarlarının aşkarlanmasından başqa bir şey deyildir. Eyni bir hadisənin mənə çoxluğu kimi bir cüt əks cinsli məxluqlardan nəsil, tayfa, etnos, xalqın yaranmasını nəzərdən keçirmək olar; milli versiya və dialektlər eyni bir dil nitqinin variantlarıdır; eyni bir mahiyyətin – Mütləqin ruhani yüksəliş yolu ilə daxili dərkinin müxtəlif interpretasiyaları kimi teoloji doktrinalar yaranmışdır; din, musiqi, fəlsəfə eyni bir ilk başlanğıcdan – ruhani vəhdətdən müstəqil həyata çıxmışlar; elm və incəsənətin ayrılması və şaxələnməsi eyni bir mənəbdən başlayır. Buradan belə bir nəticə çıxır ki, istənilən inkişaf invariantvariant mütənəsbiliyinə əsaslanır və bunu əyani olaraq bir nöqtədən ayrılan şüalar kimi ifadə etmək olar. Ehtimal ki, bu ideyanın erkən insanlar

tərəfindən daxilən duyulması Günəşin vahid ruhani ilk başlanğıc kimi təsəvvürünün formalaşmasına səbəb olmuşdur. Günəş ruhani təşəkkül – şəxslənmə prinsipinin – Fikrin inkişafının təminatı təbəqələşməsi məzmununda başlıca prinsipinin görünən konfigurasiyasını təcəssüm edirdi. (Buradan da dünya ağacı təsəvvürü yaranır ki, əzəldə o, idrak ağacı idi). Təkin özünə kafiliyi, təkdə müxtəlifliyin sezilməsi – Şərq təfəkkürünün başlıca özəlliyini təşkil edir. «Hər şey birdəndir», «Kainat toxumda yerləşir» – Şərq fəlsəfəsinin səs təfəkkürü ilə diktə edilmiş əsas tezisləri, ehtimal ki, vahid substansional başlanğıc olan Ritm-Səsdən mənə müxtəlifliyinin çıxarılması praktikasının nəticəsi olmuşdur. Bu halda, məşhur deyimi parafraz etsək deyə bilərik ki, «hər şey Səsdədir və Səs hər şeydədir». Mənə invariantının təzahürü kimi tək Səsə yüksək diqqət erkən Şərq mədəniyyətini antik mədəniyyətdən fərqləndirir. Sonuncuda başlıca rol melodik təkrara ayrılırdı. Bu halda səsənin fiziki xarakteristikası onun ontoloji mahiyyətini və eyni zamanda onun intellektual və emosional zənginliyini gizləyən bir zahirilik kimi nəzərdən keçirilir. Məsələn, hind musiqisində mexaniki üsulla əldə olunan adi səslə «svara» – insanın ruhani enerjisini daşıyan səsi fərqləndirmək qəbul olunmuşdur. «Svara»-ni dərk etmək üçün Hindistanda şagirdlərin təlim praktikasında bir səs üzərində meditasiyadan istifadə olunur.<sup>1</sup>

«Şagird hər səs üzərində meditasiya etməlidir. Zamanla, aylar və hətta illər keçdikcə o, sevincli bir həyəcanla anlayacaq ki, səslər kifayət qədər müstəqildirlər və tamamilə bir-birlərindən asılı deyillər. Hər hansı qamaka və ya fioriturlarla bəzədilməyərək, onlar həyəcanlanır və canlanırlar. Doğru, lakin inert səs olan, doğru da qalır, lakin hərəkət etməyə başlayır, «gözlərini açır» – bu prosesin mahiyyətini hind alimi və musiqiçisi Raqhava Menon belə açıqlayır.<sup>2</sup>

Çin fəlsəfəsində hər bir səs təbiət və ictimai hadisələrdə öz ekvivalentinə malikdir. Ritm-Səs geri istiqamətdə hərəkətin başladığı ilk başlanğıc, mərkəz, Böyük sərhədin hüdudu kimi nəzərdən keçirilir, bütün baş verənlər Ritm-Səsənin ifadəsi elan olunurdu. Ritmdə iki başlanğıc birləşdirilmişdir – konstruktiv və semantik, başqa sözlə, Ritmdə eyni zamanda həm strukturlaşdırıcı (kəmiyyət), həm də keyfiyyət tərəfi (say sim-

<sup>1</sup> İofan N.A. Yapon mədəniyyətinin tarixindən. Sit., Т. Григорьева «Японская художественная традиция» [67 s.23] kitabından götürülmüşdür.

<sup>2</sup> Raqhava R. Menon Звуки индийской музыки. Путь к раге. М., Музыка, 1982, с. 27.

volizminin mahiyyətini təşkil edən) eyni zamanda iştirak edir. Ritmin daxili və xarici təzahürləri fərqləndirilir. Mətnin qavranılmasında xarici ritm hüdudlandırıcı funksiyanı yerinə yetirir. Ritmin daxili mahiyyətinə gəldikdə isə, o əksinə, hüdudlandırıcı deyil, birləşdirici xüsusiyyətlə təyin edilir. Səslənən mətni içindəki substansional kodları ətrafa duyuran vahid continual selə dönüşdürür.

Ritm-səsə qədim Hindistanda da xüsusi münasibət vardı. Hər bir «svara», burada, dünyanın müxtəlif hadisələrinə, qüvvələrə, atributlara uyğun gəlirdi. Beləcə, Naradanın «Sangitamakaranda» traktatında yeddi «svara» yeddi mifik materiklə, yeddi bürclə, tanrılarla, qədim müdriklərlə (rişilər) və s. əlaqələndirilir. Qeyd olunandan belə çıxır ki, bəşəriyyətin sübhündə obyektiv dünya məhz səslərin köməyi ilə mənalandırılırdı, bu isə öz növbəsində onu göstərir ki, məhz Şərq musiqi hadisələri qədim insanın ətraf dünyanı mənimsəməsinin ilk ruhani və intellektual carçıları olmuşlar. Şərqdə əzəldən universal olanın dərkində səsdən çıxış edərildilər. Beləliklə, dalğa Fikri – Səs-Fikir Şərq adamı üçün Kainat barədə bilik mənbəyi idi. Duyulmuş, daha doğrusu, yaşanılmış səs Fikri ilə o özü və ətraf dünya barədə biliklər əldə edirdi. Ən erkən musiqi mətnləri «kosmik mənaların ulduz partiturası» şəklində idi. Bu barədə Şərq musiqişünaslığında populyar olan ladların planetlərə uyğunluğu təsəvvürlərindən çıxış edərək fikir yürütmək olar. Günəşlə mərkəzləşən kosmik planetar aləmlə səs təfəkkürünün əlaqəsi barədə Şərq musiqişünaslığından məlum hər bir ladin planetlə və onların rəqəm simvolikasını əks etdirən muğam adına uyğunluğu da danışır. Məsələn, «Dü-gah», «Se-gah», «Çahar-gah» və s. «Muğam planetar sistemin» mərkəzi kimi özündə ruhani kod «Ra» – Günəşin ən qədim adı – daşıyan «Rast» muğamı çıxış edir. Burada Üzeyir Hacıbəylinin «Rast» muğamının əhəmiyyəti barədə sözlərini xatırlamaq yerinə düşür: «Zamanların və olayların dağıdıcı təsirinə tab gətirə bilməmiş yeganə muğam «Rast» olmuşdur və belə olaraq da qalır. Bu muğamın əsasları o qədər möhkəm və məntiqlidir ki, onun adını da tamamən doğruldur: Rast, yəni doğru! Rast, yəni düzgün! Qədim musiqiçilər «Rast» muğamların anası adlandırırdılar». Rast» muğamı nəinki öz adını və səsdüzümünü, hətta öz tonallığını qoruyub saxlamışdır. Yaxın Şərq xalqlarının hamısında «Rast» eyni quruluşa, eyni tonallığa malikdir».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> UNESCO-nun xoşməramlı səfəri Mehriban Əliyevanın çıxışından. Daha ətraflı bax: Azərbaycan muğamı müasir dünyada. «Muğam aləmi» Beynəlxalq elmi simpoziumunun materialları. «Şərq-Qərb», Bakı, 2009, s. 6-7.



## 4.2. Səsin sinkretik təbiəti haqqında

Qeyd edək ki, dalğa təfəkkürü prosesində yaranan səs adi səs-dən onunla fərqlənirdi ki, o, mahiyyətli olmaqla səs və jestin ayrılmaz vəhdətini təmsil edirdi və onu səsjest kimi işarələmək olardı.<sup>1</sup> Səsjestdə potensial olaraq ritm və rəng iştirak edirdilər. Beləliklə, ilk zamanlarda dalğa təfəkkürünün dili kimi səs-jest-ritm-rəng komponentlərinin xəlitəsi, yəni vahidə yığılmış müxtəliflik çıxış edirdi. Əzəldən irrasional mənaların dili olan jestikulyasiya erkən mədəniyyətlərdə dünyəvi nizamı saxlayan substansional başlanğıc kimi nəzərdən keçirilir. Beləcə hind mədəniyyətində belə bir inam mövcud idi ki, «Şiva tanrısı dünyanı yaradaraq ordakı nizamı rəqs vasitəsi ilə saxlayır». Elmi aspektdə analoji fikir ingilis sənətsünası H.Ellis tərəfindən söylənilmişdir. Onun fikrincə, rəqs elə bir «hadisədir ki, ritmin, metrin və nizamın hesablanması ciddi qaydalarına tabedir, formanın ümumi qanunlarına ciddi riayət və hissənin tama qüsursuz müvafiqliyini tələb edir».<sup>2</sup> Maraqlıdır ki, sadalanan keyfiyyətləri tədqiqatçı təkcə rəqsə deyil, Kainatda həyatı təşkil edən ideal başlanğıca tam olaraq aid edir. Bu nöqteyi-nəzəri və həmçinin bütün varlığın bədən hərəkətlərində və mimikada (yəni rəqsdə) ifadə olunan əbədi və fasiləsiz hərəkəti barədə fikri paylaşaraq qeyd edim ki, rəqs və səsjest əzəldən identik anlayışlar idilər və bir-birini əvəzləyə bilirdilər. Dünyanın mənimsənilməsinin ilk addımlarından insan çoxluğu təkdə tanımağı öyrənirdi ki, bu da sonradan müəyyən təfəkkür tipinin formalaşdırılmasına səbəb oldu. Burada onu da xatırlamaq olar ki, qədim dünyada harmonik polimodal qavrayış sinesteziyası<sup>3</sup> adı almış hadisə –

<sup>1</sup> Qeyd olunan xüsusiyyətlə, ehtimal ki, musiqinin qavranılmasının fəal eşidilmə xarakteri də bağlıdır. İnsan ritmik döyünməni qavrayır və onu gerçək, yaxud da xəyali bədən hərəkətləri ilə canlandırır. Məlumdur ki, qədim Misir dilində oxumaq (nəğmə) sözü «əllə musiqi yaratmaq» demək idi. Yunanlar həmçinin oxumağı əl hərəkətləri ilə müşayiət edirdilər. Bu isə onlarda «xeiromaniya» (əl və əsas) yaxud «xeirosos» (əl və müdriklik) kimi işarələndi. Bu barədə bax: Gerasimova İ.A «Musiqi və ruhani yaradıcılıq» Voprosı filosofı 1995, № 6.

<sup>2</sup> Sitat L. Şıxlinskayanın «Узоры хореографических легенд азербайджанского балета» monoqrafiyasından gətirilib. Bakı, 1996, c. 13

<sup>3</sup> Syna isnesis – yunancadan tərcümədə ortaq hiss, eyni zamanda baş verən hissiyyat deməkdir.

yəni koqnitiv aktda tip etibarı ilə fərqli assosiasiyaların üst-üstə yığılması geniş yayılmışdı. Bu gün də elə insanlara rast gəlinir ki, onlarda qoxular dayanıqlı dad, yaxud görüntülərlə assosiasiya olunur, səslər rəngli görünür və s. Sinesteziya hadisəsi xüsusi ilə Şərq üçün tipik idi. Bunu xüsusi məclislərin təsvirləri də təsdiq edir. Burada səslənən musiqinin və poetik sözün ahənginə uyğun otağın rəng həlli, geyimlər, təamlar, ədvalar, şərablar seçilir, xüsusi ətiqlərlə kompleksdə bütün bunlar qavrayışı anlayış dilində ifadə oluna bilməyən mənaya köklənmiş olurdu.

Beləliklə, erkən dalğa təfəkkürünün özəlliyi özündə mənə çoxluğunu ehtiva edən təkdə diqqətin cəmlənməsi ilə fərqlənirdi ki, bu da xüsusi tip polimodal qavrayışla bağlı idi. Səs nəyə yönəlməsindən asılı olmayaraq bütün bu yaradıcı fəaliyyətin tənzimləyici amili idi: ailə və məişətin nizamlanmasından tutmuş dövlətin idarə olunmasına qədər. Musiqinin ciddi reqlamentləşdirilməsi də bu səbəbdən qaynaqlanırdı. Qoyulmuş qaydalar pozulduqda isə hətta edamla yekunlaşa biləcək ciddi cəzalar tətbiq olunurdu. Zira səslərin harmoniyasının dəyişdirilməsi dövlət quruluşunun və hətta dünya nizamının dağıdılması cəhdi kimi dəyərləndirilirdi. Səs yeganə bilik mənbəyi kimi eyni zamanda kainatın Biliyi hesab olunurdu və ona qovuşmağın yolu yalnız onunla eyni dalğaya ruhani köklənməkdən keçir. Beləliklə, musiqi – ruhani bilik idi. O, «yaradılmırdı», sükutda olan yalan və saxtalıqdan təmizlənmiş, harmonik insanın ruhani quruluşu ilə rezonanslaşdırılırdı. Şüurun dərinliklərindən yaranan erkən musiqi Tanrının səsini insanlara gətirirdi. Dinin nüvəsi – İnam işıq səsi – Səs-Şüa ilə birgəlik hissindən doğurdu. Bu səbəbdən də, musiqiyə münasibət müsəlman və qeyri-müsəlman Şərqiində birmənalı deyildi: bir tərəfdən musiqi kultivasiya olunur, digər tərəfdən isə – haram elan edilirdi. İnsanın ruhani halının kamilləşməsinə istiqamətlənmiş, bunun üçün zəruri olan emosional və psixoloji köklənmə yaradan musiqi dəstəklənirdi. Digərləri – yayındıran, əyləndirən musiqi, qulağı dolduran, həqiqi kainat musiqisini dinləməyə və qavramağa mane olan musiqi isə qadağan olunurdu.

Beləliklə, Şərq qavrayışında Səs mahiyyətli, tam bir fenomen olub, «hal»la rezonanslaşdırılan burdonlaşan substansional Fikrin mənə invariantı kimi nəzərdən keçirilirdi. Orta əsr musiqi nəzəriyyəçilərinin səs xarakterinə bu qədər diqqətlə yanaşmaları da bu səbəbdən idi. Hissiyatın sərhədində eşidilməyən səslərin dərk olunması, onların mənə zənginliyini

ötürən və bu prosesi müşayiət edən incə ritm pozuntularının fərqi nəzərə alınması eşidilən səslərin qavrayışına da öz təsirini buraxırdı. Özünün bölünməzliyində Səs Şərq qulağı tərəfindən yeganə ton kimi deyil, müxtəlif hissəvi tonlar – «obertonlar» məcmusu kimi qavranılırdı. Bu «obertonlara» təkcə «əlavə səslər» deyil, nəfəs alınan, yeyilən «tonları», rəng tonları da daxil idi.

### 4.3. Səsin həyatı, səsdə yaşayan həyat

Məlumdur ki, Şərq musiqi təfəkkürü heç zaman xromatik temperə olunmuş yarımtonlar sistemində yerləşməmişdi. Bu gün də diyez və bemollardan savayı ənənəvi Şərq musiqisində hissəvi aralıq tonlar fərqləndirilir. Məsələn, hind musiqisində eyni bir «svara» (səs) onu təşkil edən «şruti»lərdən (özünəməxsus mikrotonlar, hind musiqi nəzəriyyəsində qavrayışa mümkün olan ən incə səs çalarlarıdır) asılı olaraq fərqli səslənir. «Svarlar» yalnız yeddi dənədir, «şrutilər» isə çox. Bu isə bir səs həddində interval düşünmə imkanını yaradır, yəni səs müəyyən «ton zonası» kimi qavranıla bilər.<sup>1</sup>

Mono təfəkkürün qeyd olunan özəlliyini nəzərə alaraq ehtimal etmək olar ki, eşitmə həssaslığı keçmişdə müasir insanın imkanlarından daha artıq idi və bu ona adi qulaqla duyulmayan, səsin rəngini açan, onun intensivliyinə və çalarına təsir edən incə səs qradasiyalarını belə tutmağa imkan verirdi. Buradan da özündə bütün səs palitrasını əks etdirən və yüksək vurğusundan asılı olaraq rəngini dəyişən hər bir ayrı səsin özünə kafiliyini anlamaq olar. (Analoji hadisə, məsələn, lad səviyyəsində də müşahidə olunur. Eynicinsli səs tərkibində, mərkəzi dayağı sürüşdürməklə rastların, şurların, segahların ladlarının səs sırasını ala bilərik).

Tamı hissələrə ayırandan sonra layiləndirmə aparən Avropa təfəkkürünün əksinə olaraq, şərq monodiy musiqidə tamın strukturlaşması bir nöqtədən, bir səsdən böyümə prinsipi əsasında, yaxud qədim Çin traktatı «Yue tzi»də deyildiyi kimi – «insanın qəlbindən» cücmə əsasında monosentrik modelə müvafiq baş verirdi ki, bu da səsə özündə cəmləşmə xarakteri verirdi. İndi insanların çoxunun qavradığı yeganə tona qədər

<sup>1</sup> Б. Чайтанья Дева. «Индийская музыка». М., Изд-во «Музыка», 1980.

«sıxılmış» səsin proobrazı vahid mənbədən süzülən, «şəffaf», hissəvi tonlarla tumurcuqlayan, bir mərkəzdən çıxan gül ləçəkləri ilə assosiasiya olunan «şüa səs» (Səs-Şüa) idi. Hər bir hissəvi ton öz rənginə malik idi. «Rəng eşitməsi», yaxud «rəngli musiqi» anlayışı Avropa musiqişünaslığı tərəfindən yenidən nəzərdən keçirilsə də o, əzəldən Şərq «qulağının» xüsusiyyəti olmuşdur. Eşitmə qavrayışında səs sıralarını (lad, tonallıq) rənglərə boyayan avropalılardan fərqli olaraq, Şərq qulağı hər bir tək tonun rəng spektrini fərqləndirə bilirdi. Məna nüvəsinin həyat hissi bağışlayan çoxlu digər mənalara bölünməsi, ehtimal ki, bu prosesi işarələyən nişanları (həndəsi işarələri, rəqəmləri, ornamentləri, heroqlifləri və s.) canlı məxluqlara oxşatmalarına səbəb olmuşdur. (Yeri gəlmişkən qeyd edim ki, keçmişdə qədim Şərq xalqları arasında yayılmış səsin həndəsi proyeksiyada qavranılması praktikası sonradan pifaqorçuların nəzəri konsepsiyasında da öz əksini tapdı ki, burada oktava tetraedr, kvinta – oktaedr, kvartta – ikosaedr, sekunda isə kub şəklində təsvir olunurdu).<sup>1</sup> Əvvəllər səs təfəkkürünü fərqləndirən canlı səsin qavrayışının özəlliyi ümumilikdə Şərq təfəkkürünün spesifikasını şərtləndirmişdir. Məhz səsə varmaq, onun həyatı cərəyanlarını hiss etməklə irrasional və rasional dünyaların arasındakı sərhədlər yuyulurdu. Dinləmək, Səs-Fikrə daxil olmaq, həyatı bütün dolğunluğu ilə hiss etmək, onda ərimək və onun enerjisi ilə dolmaq, onu halın yaddaşında qorumaq, ətraf dünyada onunla səsleşən sədalar çoxluğu tapmaq – biliyin əldə olunmasının yeganə üsulu idi. Müxtəlifliyi məna «toxumunda» – səsə tanımaq qabiliyyəti Şərq təfəkkürünün başlıca xüsusiyyətidir. Səs iki dünyanın sirrini qoruyurdu. Səsə görə onlar bir-biri üçün şəffaflaşmış, bir-biri üçün açıq olurdu.

Bir şeydə diqqətin cəmlənməsi, tək mənanın xəfif qradasiyalarının duyulması – Şərq təfəkkürünün əsas prinsipidir. Mahiyyətli olan o idi ki, ilk zamanlar mənalar, ehtimal ki, səsin akustik parametrləri ilə ötürülürdü. Buna görədir ki, səsə varmağa, onun nəbzinin hiss edilməsinə bunca böyük əhəmiyyət verilirdi. «Varmaq» – ritmə daxil olmaq demək idi. Deməli, dalğa dərkində əsas olan ekviritmiyanın əldə olunması idi. Bir ritmdə qovuşmaq, dərk olunan hadisəyə «daxil olmaq» yalnız onu duymaq və onun «akustik zonasına» müticə transformasiya olmaqla mümkün idi.

<sup>1</sup> Античная музыкальная эстетика. М., 1960, с. 22-24, 133-134.

Beləliklə, Səsə «varmaq», «transformasiya olmaq» prosesi ilə «həyatın teartrı»nın özü başlanmış olurdu.

Verbal nitqin və bütünlükdə həyatın səsdən asılılığı barədə sanskrit traktatında deyilir: «Səslənmə ilə hərflər yaranır, hərflərlə heca, hecalarla söz, sözlərlə isə bizim gündəlik həyatımız. Buna görədir ki, bizim insani dünyamız səsdən asılıdır».<sup>1</sup> Deyilmişlərə onu da əlavə etmək olar ki, hər-fə, hecalara, sözlərə «axan» səs daxil olur. Onun dalğa relyefi özünü sait və samit fonemlərin uyğunluğu (cüt-tək prinsipi ilə) və həmçinin frazalaşma, yüksələn və enən intonasiya, vurğulama və dilin digər sintaktik və morfoloji parametrləri ilə aşkarlayır.

Səs barədə məna çoxüzlüsü – dalğa semantik kontinumun seqmenti kimi təsəvvür barədə mülahizələrdən çıxarılmış nəticələr bizi əvvəl qeyd etdiyimiz, yerli musiqişünaslıqda musiqi fikrinin inkişafına «sadədən» «mürəkkəbə» hərəkət kimi yanaşan oturuşmuş baxışın yanlışlığı barədəki fikrə qayıtmağa vadar edir. Ona müvafiq olaraq, Azərbaycan ənənəvi musiqisinin janrlarının və formalarının rəng iyerarxiyası barədə fikir möhkəmlənmişdir ki, burada birinci pillədə erkən folklor hadisələri – mahnılar, rəqslər, sonra yüksəlişlə, daha yaxın mədəniyyət hadisəsi kimi muğama qədər. Bu cür təsnifat nəinki Səsin yalnız eşidilən gerçəkliyə müncər edilməməsi barədə əvvəl izah olunmuş müddəaya, eyni zamanda, bütünlükdə ruhani təşəkkülün konsentrik struktura uyğun gələn prosessuallığının Şərq görünümünə ziddir. (Xatırladaq ki, obertonlarla çərçivələnmiş səs belə bir konsentrik struktur şəklində təzahür edir – «dünya ağacının» ilkin modeli kimi). Mövcud nəzəriyyənin yarıtmazlığı onunla izah olunur ki, bu halda, ənənəvi musiqi mədəniyyəti budaqlanma prinsipinə tabe olan ümumi ruhani təşəkkül kontekstindən düşüb itir. Qeyd olunanın işığında bir şeyin dərki xüsusilə vacibdir ki, səs fikri erkən inkişaf mərhələsində ruhani prosesi müşayiət edən mahiyyət deyildi, ruhani prosesin mahiyyətinin özü idi.

Bu mövqedən, janrların «sadələrə» və «mürəkkəblərə» bölünməsi qabaqcadan istisna olunur. İlk növbədə, bu qradasiyanın səs fikrinin (ruhani bilik sahəsini təmsil edən) əvvəl qeyd etdiyimiz konseptual təbiətinə uyğun gəlmədiyi üçün və həmçinin erkən insanın təfəkkürünün dünyaya

<sup>1</sup> Bu barədə daha ətraflı bax: S.Fərhadova «Муга-монодия как тип мышления». Вакı, «Elm», 2001, s.108-116.

ona xas bütöv baxışı ehtiva edən sinkretikliyi barədə ümumi qəbul olunmuş nöqtəyi-nəzərə bağlı olaraq. Dünyaya differensiasiya olunmamış baxışda «sadə» formalar ola bilməzdi ki, bu da bizə gəlib çatmış erkən mədəniyyət nümunələrində – ən qədim dini mətnlərdə, miflərdə, ayinlərdə öz təsbitini tapır. Ritual aktda yaranan, polisemantikaya malik istənilən intonasiya eyni zamanda mürəkkəb ayin struktur bütövlüyünün üzvi elementi idi. Səsin özü rəng palitrası – obertonlarla açılan mürəkkəb struktur tamlığını təmsil edirdi. Ənənəvi mədəniyyət problemləri ilə bağlı elmi araşdırmalarla tanışlıq göstərir ki, məhz səsin və bütövlükdə musiqinin mahiyyətli, ruhani əhəmiyyətinin qiymətləndirilməməsi keçmişdən, qədim mədəniyyət hadisələrini fərqləndirən daha yüksək təfəkkür səviyəsindən qaldırılmış bir çox suallara cavab verə bilməyən yanlış ehtimallara gətirib çıxarırdı.

#### **4.4. Səs məkanının sirlə mənaları**

**B**ütün dinlərdə Səs-Fikrə qarşı ən qiymətli olan, Yuxarıdan verilən, daxili görünüş bəxş edən və görünən dünyanın mahiyyətli tərəfi barədə bilik verən nemətə olan kimi əzəli münasibətin saxlanması daxili təfəkkürün koqnitiv xüsusiyyətləri ilə şərtlənmişdir. Dünya dinlərində qorunan Səs-Fikrə ən qiymətli, ən ali nemətə, daxili görünüş və bütün aşkarlanmışın mahiyyətli tərəfləri barədə bilik verən nəsnəyə olan kimi əzəldən formalaşmış münasibət daxili təfəkkürün koqnitiv özəllikləri ilə şərtlənmişdir. Buna görədir ki, dinlərdə ritual ayinlərdə prosesin səs ifadəsinə bu qədər reqlamentləşmiş münasibət sərgilənir. Ritual musiqisi bütün dinlərdə kanonlaşdırılmışdır. Bu məqamda xristian və müsəlmanların musiqiyə münasibətində mövcud olan prinsipial fərqi qeyd etmək lazımdır. Kilsə və qeyri-kilsə musiqisini ciddi şəkildə ayıran xristian kilsə qaydalarının əksinə olaraq islam praktikasında belə bir ayrılıq yolverilməz hesab olunur. Müsəlmanların fikrincə, dini, yaxud qeyri-dini musiqi yoxdur, zira səs Fikri onların təsəvvürlərində – İlahi Fikirdir. Ehtimal ki, buna görə də dini misteriyalara məişətdən, məsələn, dəfn ayinlərindən musiqi hadisələrinin daxil olmasına (xristian mövqeyindən adətən qəbulolunmaz olan) dözümlü yanaşan müsəlman dini, əyləncə mu-

siqısınə ciddi qadağə qoyur. Bu münasibət, ehtimal ki, kainatın Biliyini mənə sabitlərini «retranslyasiya» edən «nüfuz edici» dalğə təfəkkürünün özəlliyi ilə diktə olunurdu.

Bu halda efirin təmizliyinin qorunmasının əhəmiyyəti yeganə Bilik mənəbəyinə – seqmentləri müsəlman ayınlarının ruhani musiqi leksikasını təşkil edən akustik substansional sintaqmaya köklənmə ilə bağılı həyatı zərurətlə diktə olunurdu. Səs-Fikrə varmaq uzun müddət insanın Yer üzündəki həyatı üçün son dərəcədə vacib olan həqiqi Biliyin əldə olunmasının yeganə üsulu olaraq qalırdı. Nəzərə alsaq ki, efirin təmizliyi Səs-Fikrə varmağın zəruri şərti kimi həyatın özünə bərabər tutulurdu, relik təfəkkürün daşıyıcılarının onun qorunması ilə bağılı duyduqları məsuliyyət hissini də anlamaq mümkündür. Zira onlar öz şəxsi təcrübələrində səs təfəkkürünün ruhani yüksəliş-qovuşma prosessuallığında əhəmiyyətini dərk etmiş adamlar idilər. Təəccüblü deyil ki, musiqiyə münasibətdə islam mövqelərini Şərqi dalğə təfəkkürü ilə akustik kodların qavrayışına yönəlik qeyri-müsəlman mədəniyyətləri də paylaşırıldı. Məsələn, efirin «yad» səslərlə kirlənməsinə daha kateqorik qadağalar qoyan (hətta ölüm cəzası belə) buddist Çin mədəniyyəti kimi. Əslində, bütün erkən mədəniyyətlərdə (məsələn, antik mədəniyyətdə) musiqiyə münasibət bu mövqe ilə səsləşirdi; insana tərbiyəvi təsirini nəzərə alaraq, ladları, ritmləri, janrları və s. ciddi fərqləndirirdilər. Məsələn, Aristotel vurğulayırdı ki, musiqi özünə müvafiq insani xarakterlər, emosiyalar, mənəvi başlanğıclar tələb edə bilər. Platon da özünün «İdeal Dövlət barədə» əsərində müsbət təsir baxımından bir ladları məsləhət görür, digərlərini isə, əxlaqsızlıq və düşkünlük yaratdığı üçün qadağə edirdi.<sup>1</sup> Analoji mövqeni bu gün pravoslav xristian kilsəsini təmsil edən ruhani xadimlər də sərgiləyirlər. Onların birinin münasibəti ilə kilsə musiqisinin problemlərinə həsr olunmuş bir nəşrdə tanış olmaq mümkündür: «...kilsə adamı ruhani-dua dəyəri olan ladları digərlərindən ayırılmağı bacarmalıdır». Məqələdə iddia olunur ki, «Ladlar insan ruhunun –Tanrıya və təmiz duaya və ya hissi həzlərə can atan ruhun yönümünün maddi səs təzahürdürlər».<sup>2</sup>

X əsrin alim-ensiklopediyaçıları Saflıq Qardaşları da musiqinin ruhani musiqiyə və «nəfs üçün» musiqiyə bölünməsindən çıxış edirdilər.

<sup>1</sup> Abdullazadə G. «Музыка, человек, общество». «Yazıçı» nəşr., 1991, s.154.

<sup>2</sup> Martinov V. Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалом. Ж. «Советская музыка», 1991, №6, с.40-41.

İslamın musiqini haram elan etməsinin səbəbini onlar onda gördülər ki, «insanlar ona müdriklərin yaxınlaşdığı məqsədlə yaxınlaşmırdılar, əyləncə və kef üçün, fani dünyanın həzzləri ilə bağlı ehtirasların qızışdırılması üçün müraciət edirdilər».<sup>1</sup>

Səsə İlahi Bilik mənbəyinə olan kimi münasibət təkcə islamın deyil, bütün Şərqi musiqiyə münasibətinin özəlliyini izah etməklə yanaşı Şərq və Qərb olmaqla iki təfəkkür tipinin və müvafiq olaraq iki dinin – xristianlıq və islamın oxşar və fərqli cəhətlərini də göstərmiş olur. Qeyd etmək lazımdır ki, erkən dalğa təfəkkürünün meyvəsi olan xristian dini mənbəyində həmçinin Səs-Fikrin substansional bütövlüyünə yönəlmiş idi. (Bu, xüsusi ilə isixazmda aydın görünür). Bu səbəbdən də xristian kilsə xidmətlərində uzun müddət qanunauyğunluqları bir çox baxımdan muğam monodiyası ilə üst-üstə düşən monodiya səslənirdi. Bu barədə şahidlik edən çoxsaylı ədəbiyyat nümunələri mövcuddur. Xristian kilsə musiqisinin xarakteristikasını verən ədəbiyyatla tanışlıq müxtəlif parametrlər üzrə əlamətlərin oxşarlığının aşkar olduğunu göstərir – psixoloji köklənmədən tutmuş, monodiy oxumanın xarakteri və normalarına qarşı qoyulan tələblərə qədər. Quran tilavətinin muğam səslənməsində olduğu kimi «təntənəli oxumanın melodiya və ritmikasının təməli və çıxış nöqtəsi kilsə mütaliəsidir»<sup>2</sup>. Oxşarlıqlar ayrı-ayrı elementlərdə də özünü göstərir. Məsələn, bir səsdə tilavətdə, quruluşların əvvəlində və sonunda səsin yüksəlişinin və enişinin növbələşməsində, oxumanın yetişməsi ilə yaranan inkişafda və s. Səs mənasının (bir halda hərfi, digər halda qarmaqlı) canlandırılması üsulunda da yaxınlıq özünü göstərir; xətti not mətnindən asılılıq və bağlılıqdan fərqli olaraq şüurun dərinliklərindən «çıxarılan» Biliyin azad ruhani axtarışı ruhu qorunur. Ruhani oxumada səs təfəkkürünün həyat tərzindən ayrılmaması barədə istər islam, istərsə də xristian dini praktikasında formalaşmış oxşar baxışlar da mövqələrin yaxınlığından xəbər verir. Həyat ritminin səs təfəkkürü ritminə uyğunluğundan professionalizm anlayışı yaranmışdır ki, ilk dəfə o özünü ruhani Bilik zəminində aşkarlamış oldu.

Qeyd olunanlar ən erkən xristian kilsə oxumalarına aiddir, daha sonralar o, köklü dəyişikliklərə uğradı. Xristianlığın teoloji konsepsiyası

<sup>1</sup> Jumaev A. Ислам и музыка. Ж. Музыкальная академия, 1996, №3, с.25.

<sup>2</sup> İmamutdinova Z. Музыка и культовые формы ислама. Ж. «Советская музыка», 1991, с.37-41.



ilə uzlaşan şəxsi olana yapılan vurğu («gözə görünən sirin») konkret dünyada əksi ilə bağlı) yerin cazibəsini hiss edən, nəfsani və cismani yaşantılara «bədən» verən xristian kilsə xidmətinin Səs-Fikrin həyatında baş verən qlobal proseslərə həssaslığını artırmış oldu. Yuxarıda xatırlanan «Tanrı əmr edir ki, sənin həyatın zəbur nəğməsi olsun» adlı məqalədə bu barədə aşağıdakılar söylənir: «Kilsədə hazırda bizə XVII əsrdə Qərbdən gətirilmiş Avropa oxuma quruluşları hakimdir. Onlar üç məqama bağlıdır: xətti notasiya, kontrapunkt texnikasına və tonal-harmonik sistemə. Bu vasitələrin geniş istifadəsi bizim əsasında dirək bayraq, yaxud qarmaq notasiya, kilsə səs sırasının pillələrində qurulan bayraq oxumasının səkkizsəslisi və senton oxuma texnikası duran yerli oxuma quruluşu qanunlarının əvvəlcə sıxışdırılmasına, sonra isə demək olar ki, tamamilə dayandırılmasına gətirib çıxartdı».<sup>1</sup> Baxılan planda aşağıdakı qeyd də maraqlıdır: «Bu hadisələrdən heç biri əvvəllər Qərbdə belə olmamışdır. Demək olar ki, XI əsrə qədər Roma kilsəsi bizim dirək üsula bənzər dəyişməz adlandırılan yazı üsulundan istifadə edirdi... XVII əsrdə hissiyyat dalğası Rusiyanı da basdı. Müxtəlif ehtirasların ifadəsi üçün yaradılmış dil, operaların və baletlərin dili dini oxuma dilinə çevrildi. Avropa oxumaları bizim ruhani oxumamızın ilmələrinə daxil olmağa başladı, onun mənasını əydi».<sup>2</sup>

Gətirilən rəylərdən görmək olur ki, musiqi hadisələrinin mahiyyətli tərəfinin dəyərləndirilməsində hər iki din – xristianlıq və islam maksimal yaxınlıq aşkarlayırlar. Lakin hər bir halda müsəlman və xristianların musiqi həyatını reqlamentləşdirən məhdudiyət tədbirlərini bir-birindən fərqləndirən və ayıran cəhətləri izah edən bir prinsipial əhəmiyyətli məqam vardır. O məqam mənim fikrimcə, ondan ibarətdir ki, islam dini ruhani biliyin duyulması ilə uzanan yolun davamında yarandığı halda, xristianlıq bu yolun anlayışa yönəlmiş ayrıntısında yarandı. Bu nöqtəyindən nəzərdən, mövqelərin fərqi şərtləndirən başlıca meyar bəzi müəlliflərə göründüyü kimi dini-etik, əxlaqi normalar deyil (hərçənd bu baxımdan onlar tamamilə oxşardılar), idrak üsuludur. Müsəlmanlar üçün səs stixiyası təkəcə nəfsi təmizləmə, harmonik ruhani köklənmə vasitəsi deyildi (hər ikisi bütövə təbii dəyişikliklərlə ruhani transformasiya prosesini mü-

<sup>1</sup> Martinov V. «Tanrı əmr edir ki, sənin həyatın zəbur nəğməsi olsun». «Sovetskaya muzika», 1991, № 6, c.39-40.

<sup>2</sup> Yenə orada.

şayiət edən amillərdir), ilk növbədə, canlı Fikrin enerjisini özündə ehtiva edən substansional görüntü idi. Müsəlmanların Səsin həyatına və onun dini rituallarda işlədilməsinə tədqiqatçıların da qeyd etdikləri bunca diqqətli və qısqanc yanaşmaları da bu səbəbdən qaynaqlanır. Müsəlmanlar Biliyə aparan ən düz yola (anlamaya qədərki) sədaqətli qaldılar. Bu yol ruhani doğulma prosessuallığı ilə – Fikirlə nurlanma ilə bağlı idi. Xristianların təyinatı isə Biliyə doğru yolu anlama vasitəsi ilə tapmaq idi. İdrakın dairə içində dairə ilə ifadə olunan qlobal konsepsiyasında islam dini daxili, xristianlıq isə xarici dairəni təmsil edir. Müsəlmanların təsəvvürlərində, zərdüştilərə analogi olaraq, yeganə Bilik təsəvvürü vardır – ruhani yüksəliş zirvəsində rezonanslaşdırılan İlahi Bilik. Quranda tez-tez xatırlanan «İlm» (elm) – İlahi Bilik deməkdir. Bilik ali prinsip, yüksək hədəf kimi bütün erkən dinlərdə təmsil olunur (vedik və zərdüşti dinlərin müqəddəs kitabların adlarının özü – «Veda», «Avesta» mənaca Bilik deməkdir). Ali hədəfə özünü ona təslim edən insanı dalğa Fikri çıxarırdı ki, onunla insan Həqiqət yüksəkliyinə çatmış olurdu.

Bilik, din, səs, artıq qeyd etdiyimiz kimi, erkən zamanlardan bir-birini əvəz edən mənalar kimi qavranılırdı. Biliyə qarşı yolu səslə döşənmiş ali ruhani hədəf kimi əzəldən formalaşan münasibət islam dinində qorunub saxlanmaqdadır. Səsin ruhani tərəfinin islam rituallarında vurğulanmış olması tədqiqatçılar tərəfindən də qey olunur: «Namaz qılanlar özləri də bilmədən intonasiyaların hakimiyyəti altına düşmüş olurlar – istər şüur gizlinlərində oyanan, nə zamansa öyrənilmiş duaların sözlərinə müvafiq olaraq illüзор, istərsə də tilavət kimi real». (37-41) Əvvəl gətirdiyimiz «Canlı ruhani fikrin enerjisi – səsin enerjisidir» fikrindən çıxış edərək, dinin özünün yaranması, özəllikcə islam dininin, səsə daxilolma prosessuallığı və Səs-Fikrin rezonanslaşdırılması ilə şərtlənmiş olması fikrini söyləyə bilərik. Latın dilində din – relagare «bağlamaq» deməkdir, yəni görünən və görünməyən dünyaların bağlanması. Nəzərə alsaq ki, dünyalararası əlaqə – Fikri rezonanslaşdırın şüurun dalğa funksiyası sahəsinə aiddir, «relagare» və «səs» sözlərinin mənaları eyniləşir, zira dünyalararası körpünü quran səsə varılma, Vahid mövcud olanla, ilahi başlanğıcla birgəlik hissi yaratmaqla dinin nüvəsini təşkil etmiş olur. Başqa sözlə desək, dinin ilk başlanğıcı Fikrin rezonanslaşdırdığı ritm-ton impulslarının daxilən duyulmasıdır.

«Din» → «daena» sözləri də analoji mənada şərh olunur, tərcümədə «nazil olmuş Bilik», yəni rezonanslaşdırılan Səs-Fikir. İrəli sürülən ehtimal ən erkən müqəddəs kitabların adları ilə də təsdiqlənir: Veda (sanskrit) – Bilik, Riqveda – himnlər kitabı, Samaveda – nəğmələr kitabı, Krişnanın təlimi Bahaqavat-Gita – Tanrının Nəğməsi, Avestanın «Qatlar»ı izhar-nəğmələr kimi yadda qalırdı, yaşlar – öyü himnləri idi, sözün – monodiya anlamı əzəldən «Təkin nəğməsi» kimi şərh edilirdi və s. Cadu və duaların da ritmik və yüksəksəsli təşkil olunmuş mətnlər olduğu nəzərdə tutulur. «Quran tilavəti» (oxunması) isə eyni zamanda vokal oxuma idi. Daxili dinləmə – «səma» – sufi zikrinin mahiyyətini təşkil edir.

İslam dininin – dini konsepsiya pərdəsi arxasından muğam monodiyasının «üzünü» sezmək olur. Göstərilən hadisələrin bu və ya digər mədəniyyətdə xüsusi çəkisi onların əvvəllər – maq-şaman ruhani bağlılığına aidiyyət dərəcəsi ilə müəyyən olunur. Əzəldən zəngin potensiala malik, əvvəlini «yallı» rituallarından götürən ruhani yüksəliş praktikasına bağlı Azərbaycan mədəniyyəti – muğam-ozan ruhani irsinin özəyidir. Azərbaycan torpağından həyatın yaranmasının bütün əvvəlki tarixi onu göstərir ki, məhz bu, istedadlarla bol ödüllənmiş torpaq sonradan bu zəmində çoxlu mənalarını aşkarlayacaq Səs-Fikri daşımış ilkin ana bətni olmuşdur. Fikir-Səsin həyatının dəlili bu yerlərin zəngin mədəni ənənələri, xüsusilə onun musiqisidir ki, Fikir-Səsin əsas alibisi – onun reproduktivlik qabiliyyəti onunla bağlıdır. Önemli faktdır ki, dünya musiqi fikrinin inkişafında yeni keyfiyyət yerdəyişməsi – iki fərqli təfəkkür mədəniyyətinin – Şərqi və Qərbi – sintezi də Azərbaycan mədəniyyəti ilə bağlıdır. Nəsilərdən nəsillərə ötürülən iki dünya sərhədində təfəkkür etmək qabiliyyəti özünü XIX-XX yüzilliklərin sərhədində musiqi şedevrlərinin doğulması ilə bir daha göstərmiş oldu. Fərdüstü ilə fərdi «mən» sahələrinin üzvi qarşılıqlı əlaqədə olduğu, ənənəvi gözlənilməzliklə konstruktiv bəstəkar başlanğıcın sintezinə rast gəldiyimiz bu əsərlər Üzeyir Hacıbəyli, Qara Qarayev, Cövdət Hacıyev, Aqşin Əlizadə, Xəyyam Mirzəzadə, Arif Məlikov, Firəngiz Əlizadə və başqalarının adları ilə bağlıdır. Bu torpaqda Üzeyir Hacıbəyli dühasından doğan ilk Şərqi muğam operasının və ilk aşıq epik quruluşlu operanın yaranması, Fikrət Əmirovun ilk simfonik muğamının doğulması, Əfrasiyab Bədəlbəylinin muğam-aşıq ruhundan ilhamlanaraq ilk Şərqi baletini yazması və həmçinin Vaqif Mustafazadə parlaq improvizasiyalarından pərvazlanan caz-muğam Fikir-Səsin – mu-

ğamın Azərbaycan torpağı ilə qırılmaz əlaqəsinin (əvvəldə deyilən kimi) daha bir mübahisəsiz dəlilidir. İlahi Fikrin – «muğamın» nəbzini aşkarlayan bütün qeyd olunan kəşflər onu göstərir ki, Azərbaycanın ruhani irsi Şərqi birləşdirən muğam-ozan transsendental fikrinin özəyi olaraq qalmaqda davam edir. Yolüstü milli təfəkkürün özəlliyi baxımından bariz bir məqamı nişan verək: Azərbaycan mədəniyyətinin dünya şöhrəti tapmış ən böyük hadisələri böyük üstünlüklə onun «əzəli simvolu» (O.Şpenqlər) olan səs sahəsi ilə bağlıdır.

Səs təfəkküründə yerlə bağlı insani ehtiras və yaşantıların üstünlük qazanması ilə musiqi sırf ruhani sahə olmaqdan çıxmış olur. Daha artıq, zamanla tirajlanan və geniş şəkildə istehlak olunan, instinktlərə yönəlik, ruhu boşaldan musiqi böyüməkdə olan nəslin həm psixoloji, həm də fiziki sağlamlığı üçün ciddi problemlər yaradır. Öz coğrafiyasını genişləndirərək o, ənənəvi Şərqi də əhatə etməyə başladı. Zamanla müsəlman Şərqində də səsin yaşantı və ehtiraslar sahəsinə müraciəti nəinki təbliğ olunan dinin ruhu ilə zidd idi, Səs-Fikrin Şərq həyat tərzi və Şərfin hər şeyə nüfuz edən təfəkkürü ilə şərtlənməsini nəzərə alsaq, insanların şüurunda əsrlərlə hökm sürən nizam və harmoniyanın özü ilə ziddiyyət təşkil edirdi. Bu baxımdan Şərq, özəlliklə də müsəlman Şərqi, duyulmuş Fikir üçün dağıdıcı qüvvəyə malik bu musiqiyə qarşı çıxmaya bilməzdi. Azərbaycanda, bütün müsəlman Şərfində olduğu kimi, ali, özündə İlahi Fikrin enerjisini kondensasiya edən musiqi təqdir edilirdi. Hər hansı digər, ilk növbədə, Səsin yüksək statusunu aşağılayan və mənasını əyən musiqi isə haram elan edilirdi. Zaman-zaman yenilənən və güclənən «cismanilik» dalğası Azərbaycan mədəniyyətinin «sahillərinə» çataraq yaxın zamanlara qədər onun daşıyıcılarında minilliklərlə formalaşmış monumental ənənəvi mədəniyyətə çırpılaraq gücünü itirirdi. Disharmonik, milli səs idealinə yad olan musiqinin soxulmasına əngəl olan zəngin ruhani irs və ilk növbədə onun özəyini təşkil edən muğam istedadlı şəxslərin yaradıcı enerjisini bəsləməkdə davam edirdi və eyni zamanda, onların yaratdığı ənənəvi və tamamilə müasir musiqi formalarında və ifaçılığında təkrar-təkrar aşkarlanırdı.

## V. «HƏYAT-ÖLÜM» SƏRHƏDİNDƏ QAZANILAN ÖLÜMSÜZLÜK

### 5.1. «Kəndirbaz» təcrübəsinin ritual-musiqi öntarixi

Yaradıcılıq prosesinin zirvəsində fikir-ideyanın doğuluşu kimi idrak üsulu – Şərqin mövqeyidir. Şərq əzəldən hərəkətə, canlılığa, həyata oriyentasiya götürmüşdür. Həyatın həqiqiliyinin meyarı həyatın yaşanması olduğu kimi, yaradıcı prosesin həqiqiliyinin meyarı da yaradıcılıq praktikasının özüdür. Buna görədir ki, bu günün özündə belə muğamın tədrisi – not vərəqinini üzündən mexaniki oxuma deyildir, biliyin şifahi ötürülməsinin canlı prosesidir, ağızdan ağıza, ürəkdən ürəyə.

Yaradıcılıq praktikasının ilk təzahürləri – ayin-ritual «həyat dairələri» idi. Muğamın mənbəyi – rituallıqdır. Ritual praktika – görünən və görünməyən aləmlər arasında balans arayan «kəndirbazın praktikasıdır». Özünəməxsus həyat-ölüm oyunu. Sadəcə, burada kəndirbazın əlində uzun çubuq əvəzinə ritual oyunda aləmlər arasındakı tarazlığı intuisiya saxlayır. İntuisiya – fikir «işığına» həssas reaksiya göstərən daxili «kompasdır».

İçərisindən bütün mədəni vəhdətin rişələndiyi ritual yallıların verdiyi «gediş və qayıdış» ritmi Azərbaycan mədəniyyətində burdonlaşdıran rolunu oynayırdı. Bu torpaqda mövcudluğunun ta əvvəlindən insanın dünyanı dərkə yerdən göyə, göydən də yerə dövr edən əbədi dairə üzrə baş verirdi. Fikrin hərəkətinin bu trayektoriyası Azərbaycan torpağında əsrlərlə yaşayan insanların fəaliyyətlərinin bütün sahələrində izlənilə bilir. O da əhəmiyyətlidir ki, səylərinin nəyə yönəlməsindən asılı olmayaraq onlar əsas məqsədə xidmət edirdilər – yerdə həyatın təsdiq olunmasına. Yerdə həyatın sürdürülməsi və təsdiqi, məlum olduğu kimi, yeganə yolla – doğulma ilə gerçəkləşdirilir. Doğulma ən əvvəldən insani əməllərin təməl daşdır. Əgər insanın doğulması fiziki akt kimi yerdə baş

verirsə, onun ruhani doğuluşu və yenidən doğulması iki dünyanın qovuşağında baş verir. Vahid sonsuz hərəkətə – yenilənməyə aidiyyət hissi əzəldən Şərqlin müxtəlif üzlü milli mədəniyyətləri üçün səciyyəvi olan ümumi köklənməni müəyyən edirdi. Şərq əvvəl və son anlamında qavranılan həyat-ölüm alternativini tanımırdı. Şərq təfəkkürü üçün əzəldən vəhdətdə olan və tamın hissələri kimi bir-birinə keçmiş həyatın və ölüm-süzlüyün fasiləsizliyi mövcud idi. Buradan da özünü unudacaq dərəcədə öz halına dalmaqla gerçəkləşdirilən özünüdərk ehtiyacı yaranır. O halda hidayət edilən birisi olaraq qalmaq, təhtəşüür stixiyası ilə aparılaraq bir məqamda əbədi diri olanla görüşmək. Canlı və diri olanla əlaqə bütün Şərq mədəniyyətinin nüvəsini təşkil etmiş və onun Şərq təfəkkürünün müxtəlif səviyyələrində fərqli cür interpretasiya olunan başlıca mövzusu: həyat-ölümsüzlük (həyat-ölüm kimi şərh edilən) də bu məqamla diktə olunmuşdur. Şərq təfəkküründə ölümsüzlük təkcə ölümdən sonra əldə olunan nəsnə deyildi. Əbədi olanla həyatda da qovuşmaq olardı, Varlığın vahid nəbzinə yaradıcı bir aktda daxilən qoşulmaqla. Öləndən sonra yaşamaq – ölümsüzlüyə daxil olmanın bir yoludur, digər yolu – yaşayarkən ölməkdir. Yaşayarkən ölmək, əbədi olana qovuşmaq – Şərq incəsənətinin yüksək notunu təşkil edir. Yenilənmiş olaraq qayıtmaq üçün getmək, bir neçə anda həyatın bütün tamlığını hiss etmək, dünyəvi Harmoniya adlanan gözəl bir hadisə ilə təmasdan alınan estetik həzz – insan nəfsinin həyatın labirentlərində əzablı axtarışlarının başlıca hədəfi idi. Bu yolda bələdçi hal idi. Hədəf halların dəyişməsi ilə əldə olunurdu ki, sufi və dzen poeziyasında bu, ustalıqla «ruhani pilləkən» adlandırılırdı. Xarici dünyanın görünən reallıqlarında «dolaşan» rasionallıq təfəkkürün çabaları ilə deyil, öz nəfsinin gizlidləri vasitəsi ilə, «canlı əlaqə» kanalına çıxmaqla, mənə invariantına qoşulmaqla həqiqi biliyin alınması Şərq təfəkkürünün özəlliyini təşkil edir. Çərxi-fələyin əbədi dövrünü içərisində dayaq nöqtəsi kimi Burdona ehtiyac hissi onu fiziki dünyanın keçici faniliyində nə isə bir körpü, iki dünya üçün mahiyyətli, sabit, həyat və ölüm sərhədində dərk olunan bir şey aramağa vadar edirdi.

Xarici dünyanın dərk səs-ritmə daxil olmaqdan başlayırdı. Yerdə Günəş və Ayın saldıdığı ritmik işıq-kölgə qrafikasına müvafiq olaraq binalar, məbədlər və digər qədim tikililər ucaldırılır, məişət və əmək ritmi tənzimlənirdi. Kosmik ritmə daxilən uyğunlaşma ilə başlayırdı hər hansı ictimai və ya şəxsi əhəmiyyət kəsb edən bir qərarın qəbulu prosesi. Şərq-

də bu gün də əhəmiyyətini qoruyub saxlamış horoskoplar – substansional təfəkkürün məhsulu – yer və kosmosda baş verən bütün prosesləri əhatə edən qlobal ritmik klişe kimi nəzərdən keçirilirdi. Ritmlərin oyunu, işıq-kölgə oyunu qlobal niyyətin təzahür dünyasının sonsuz sayda interpretasiya etdiyi konsepsiyasını anladır. Işıq-kölgə qrafikası ilə həyat teatrının baş hadisəsinə – ruhani təşəkkülə «quruluş verilir». Erkən misterik formalar kosmik ritmin imitasiyası idi: batan Günəşin ağlanması və doğanın qarşılınması. Substansional Fikrin – Burdonun xarici və daxili olmaqla iki qütbün arasında yırğalanan ritmi insanın və bəşərin həyatını oluşturmaqla özünü təkrarlanan «getmə və qayıtlmalarla» aşkarlayırdı. Yaşadığı müddətdən bəri insan dərk etmişdi ki, həyat daimi getmə və qayıtlamalardan ibarətdir. İnsan gedir və qayıdır, yuxuda, eşq ekstazında, yeni həyatın doğulmasında, ruhani yenilənmədə özünü unudur və özünə gəlir. Qlobal Fikrin «rəqqası» ilə iki dünyanın qovuşağında baş verən idrakin ritmi verilir. Işıq-kölgənin daxilən duyulması gerçəkliyin əqli mənimlənməsinə yol açır. Işıq-kölgənin (batın–zahir) keçidlərində Azərbaycan və bütövlükdə Şərqi mədəniyyətinin şedevrləri yaranırdı.

Daxili – mono təfəkkürün özəlliyi, ilk növbədə, dini amilin təməl rolu ilə bağlıdır. Deyilənlərin işığında hind musiqiçisi və alimi Raqhava Menonun aşağıdakı fikri maraqlıdır: «Musiqini tez-tez zaman intervallarının hesabı ilə bağlı elm kimi nəzərdən keçirirlər. Bu inanılmazdır. O, dini təcrübədir. Özü də təsəvvürü alışıdır, daşda yazılmış on qanun kimi bir şey deyil, ruhani dindir, məlumatlar yığıcı deyil, müəyyən haldır. Gerçəkliyin ən yüksək həddə incə dərkini, ekstatik heyretin və təəcübün halıdır. Buna görədir ki, bizim ən böyük müğənnilər məmur, yaxud işbaz deyil, müqəddəs adamlar idilər».<sup>1</sup>

Məhz iki dünyaya aidiyyətin daxili dərki halından irrasional dünya ilə kontakta köklənmə baş verirdi və bu zaman Mütləqin Enerjisi ilə birgəlik kimi dini hiss yaranmış olurdu ki, bu da dünya yaradıcılığı prosesində iştirak duyğusunu həyata gətirirdi. Dini hal, dərk etmiş Ruhun halı kimi sözlər və obrazlarla ifadə oluna bilməzdi. Başqa sözlə, «ilk mənbədən» olan informasiya ötürülmürdü, o, şüura bilavasitə səs-ritmlə qoyulurdu. Alınmış biliyin indikatoru kimi hal çıxış edirdi. Həqiqətə ru-

<sup>1</sup> Raqhava R. Menon «Hind musiqisinin səsləri. Raqaya aparan yol», «Muzıka», Moskva, 1982, s.40.

hani qovuşma prosesindən məqsəd də o idi. Bu səbəbdən də, Fikir mənbəyinə qoşulmaq üçün elə vasitələr seçilirdi ki, onlar hala çatmağı təmin edə bilsinlər. Biliklə təmas, mahiyyətə, ruhani baxımdan qarşılıqlı nüfuzetməni nəzərdə tutan canlı bir proses idi və onu fiksə etmək olmazdı, zira fiksasiya dayanmaq demək idi. Bu proses, həyatın özü kimi, yalnız duyula, yaşanıla bilirdi. Hər bir doğulan və yaşanan həyat kimi, muğamın doğuluşu da tək bir hadisə, bir dəfə yaşanan ruhani akt idi. Əsas isə o idi ki, muğam heç zaman insan tərəfindən əvvəlcədən düşünülmürdü. O, insani və ilahi Enerjilərin intim ruhani qovuşması nəticəsində doğulurdu. İnsan fərdi başlanğıcını itirərək yoxluğa varanda.

O, ruhani axtarış prosesində prosesin özü ilə doğulurdu. Keçmişdə olduğu kimi indi də muğam ifaçıları xanəndə-ustadlar iddia edirlər ki, hətta muğam dilinə, mətnin strukturlaşması qayda və normalarına virtuozcasına sahiblənsələr belə, heç zaman qabaqcadan bilmirlər ki, hansı ardıcılıqda və hansı üsullarla ekstatik yüksəliş prosesi gerçəkləşdiriləcəkdir.

Hazırda muğam ifası zamanı diqqət eşidilən, səslənən mətnə cəmlənmiş olur. Lakin ifa olunan mətnin mahiyyətli tərəfi – hərəkət, təşəkkülün daxilən hiss olunan ritmi fiksə olunmur. Hərçənd, səslənmənin mahiyyətli tərəfi – səsin kinetik potensialının qavranılması, onun aşkarlanması məhz daxili və xarici tərəflərin qarşılıqlı əlaqəsi ilə bağlıdır.

Daxili ritmin iştirakının dərk olunmasının əhəmiyyəti səs fəzasının ritmik təşkilinin, onun rənglərinin məzmununun və səslənməsinin dinamikasının dərin və hərtərəfli öyrənilməsi perspektivi ilə bağlıdır. Bu halda öyrənilən hadisənin orbitində ikivektorlu – daxilə və xaricə yönəlik çarpaz ritmik strukturlaşmanın nəticəsi kimi eyni bir intonasyon-ritm vahidinin psixoloji baxımdan motivlənmiş ifadə imkanlarının geniş spektri də yaranmış olur. Bu halda, muğamın ifası yalnız estetik zövq mənbəyi kimi qavranılmır. O, dinləyiciləri aqlın işinə, yaradıcı təfəkkür prosesinə cəlb etmə üsulu kimi əhəmiyyət kəsb etməyə başlayır.

Şərq təfəkkürü səciyyələndirilərkən söhbət həmişə sözlərlə ifadə oluna bilməyən mənələrdən, daxilən «duyulan», yaxud «altıncı hissə» dərk edilən invarianta, yəni əzəli olana, universal Mənaya və ümumiyyətlə konkret adı olmayan Mənaya qoşulmağın nəticəsində yaranan mənələrdən gedir. Bu Məna konkret ada malik olmasa da, özünü İlahinin çoxlu sayda adları vasitəsi ilə bildirir (məsələn, zərdüştilikdə 101, islam-



da isə 99 ad vasitəsi ilə). Eləcə «monada» termini 32 işarə-simvola (məsələn, Həqiqət aləti, çox olmayan, araba, qaranlıq, qadın-kişi, həyat, tanrı, mahiyyət və s.) malikdir, muğam isə lad, tipik səs modeli, inkişaf üsulu, janr və s. kimi mənalarda anlaşılır.

Muğam ənənəsinin şifahiliyi təkcə onun mümkün tabulaşması ilə (aktın sakrallığı üzündən) bağlı deyildir, ilk növbədə bu onunla izah olunur ki, muğam, əvvəl qeyd etdiyimiz kimi, nüfuzedici təfəkkürün məhsulu olub notla ötürülən bir nəsnə deyildi. Musiqi biliyinin ötürülməsi, bu halda, ümumişlək mənada anlaşılan təlim deyildi. Muğam monodiyi öyrədilmirdi, tələbəni onun ruhani havasına daxil edirdilər ki, bu da yalnız canlı təmasda gerçəkləşdirilə bilərdi. Burada enerji ağızdan ağıza, ürəkdən ürəyə ötürülürdü, hala salmanın yeganə yolu kimi. Bu mənada muğam mətni keçmişdə yazılı versiyalarının olmaması, müsəlman Şərqiində müqəddəslərin təsvirlərinin çəkilməməsi kimi, fikrimizcə eyni bir motivdən: daxili boyatmanın, ruhi hərəkətin təsvirə gəlməməsindən qaynaqlanır. Bu da sirliliyin mahiyyətini, müqəddəsliyin canını təşkil edirdi.

Ruhani idrakdan çıxarılan «gediş və qayıdış» ritm-formulu zamanla ayin praktikasında öz versiyalarını yaradır: mövsümi ayinlərdə təbiətin «ölümü və dirilməsini» və ya sünnət ayinində insanın yetkinliyini göstərən «ölməsi və dirilmə» kimi. Bu formul analoji izahını toy ayinlərində də tapır. Bəzən ata evi ilə ayrılıq ölümə bərabərləşdirilir. Bu ritmin şərh olunmasında, mənim fikrimcə, ən mahiyyətli məqam vurğunun yerləşdirilməsidir. Dirilməyə vurğu yapıldıqda, baş vermiş dövrənin qapalı formulu yaranır. «Həyat-ölüm» kimi saxlandıqda, o, əbədiyyətə açıq qalır. Ehtimal ki, buna görə də ayinlər sistemində məhz dəfn ayinləri muğam monodiy hadisələrinin inkişafında xüsusi çəkiyə malik olmuşdur. Dəfn ayin situasiyası üçün səciyyəvi olan bir fikirdə diqqətin cəmlənməsi, özünə dalma, əbədiyyətə yönəlmə muğam yaradıcılığı üçün zəruri olan psixoloji fon yaradır. Özünə qapılma, iki dünyanın qovuşağında təfəkkür etmək insanı konkret situasiya zəminindən ayırır və şüuru aşkarlanmamış, lakin duyulan mənaya götürür. Bu məqamlarda yaradıcı şəxsiyyətlər fikirlə işıqlanırdılar: bəstəkarlarda musiqi ideyası yaranır, şair dahiyənə obraz tapmış olurdu. «Şəbih» şiə yas misteriyalarının atmosferində Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin yazdığı, Şərqi ilk bəstəkar operası «Leyli və Məcnun»un ideyası yaranır. Uzaq keçmişdə isə bu

atmosferdə Nizami Gəncəvinin, Füzulinin, Mirzə Ələkbər Sabirin, Xaqani Şirvaninin və Azərbaycan şərqlinin digər dahi şairlərinin dərin hissiyyatlı, solmaz misraları yaranırdı. Nizami Gəncəvinin, Xaqani Şirvaninin, Seyyid İmadəddin Nəsiminin, Məhəmməd Füzulinin, Molla Pənah Vaqifin, Seyid Əzim Şirvaninin, Mirzə Şəfi Vazehin, Mirzə Ələkbər Sabirin, Qasım bəy Zakirin, Əliağa Vahidin əsərləri, mərsiyəxanlar – Əbülhəsən Raci, Mirzə Məhəmməd Tağı Qümrü, Qüdsi Vənəndi və Azərbaycan şərqlinin digər dahi şairlərinin misraları.

## 5.2. Ayin hərəkət-transformasiyaların teatral oyun mahiyyəti

S onradan «başqalaşma sənəti» olmuş nəsnə əzəldən öz «qeyri-məninə» ruhani transformasiya prosesi – muğam idi. Buradan muğamın təbii teatrallığı barədə ehtimal yaranır. Muğam-dəstgahın həqiqətən ilhamlı, özünü unutmaq səviyyəsində ifasının bu gün üçün nadir hallarında, iki aləmin görüşməsinin bütün təbəddülatlarının xanəndə-medium tərəfindən bir dəfə yaşanışını və nurlanma halına çatmasını müşahidə edərkən bu gündən keçmişə boylanmaq və teatrın yaranması anını görmək imkanı yaranır. Mimika, jestikulyasiya, artikulyasiya, bədən hərəkətləri məhz belə anlarda min illər əvvəl, bəşəriyyətin sübhündə ruhani əməl-birgəyaradıcılıq aktı zamanı teatral mədəniyyətin nəfəsinin açıldığına adamda şübhə yeri qoymur.

Qərb yarısında (ratio təfəkkür qütbünü təmsil edən) teatrın «yetkinləşməsinin» əksinə, harda ki, teatral mədəniyyətin yer reallıqları müstəvisinə «uyğunlaşdırılması» baş verirdi, Şərqdə teatr uzun müddət özünün başlıca funksiyası ilə – irrasional aləmi təmsil etməklə məşğul idi.

Bu baxımdan, Azərbaycanda, ritual muğam ənənələrinin nəsildən nəsilə ötürüldüyü bir torpaqda ilk Şərq bəstəkar operasının (həm də muğam operasının) yaranması faktının özü də çox şey deyir. Ritual muğam ənənələrinin içərisində isə Azərbaycan mədəni irsində «yuğ» adlanan dəfn mərasimi xüsusi çəkiyə malikdir. Döyüşdə fədakarca həlak olmuş sərkərdənin şərəfinə düzənlənən «Yuğ» mərasimləri ən qədim çağlardan geniş teatralaşdırılmış akt olub üç hissədən ibarət idi. Onun oynanılmasında «aktyorlardan» savayı tamaşaçı kütlələri də iştirak edirdilər.

Bu mərasim sonradan onu əvəz edən «Şəbih» misteriyalarında gözə görünən iz buraxmış oldu.<sup>1</sup> Yas mərasimlərində izlənilən bu xətt maqların ritual oyunlarından gəlir və mahiyyətcə, idrakın ruhani yüksəliş-qovuşma yolunun genetik ötürülməsidir. İlk teatrallaşdırılmış hadisələr həyat-ölüm mövzusunun fərqli üsullarla interpretasiya etməklə, əslində, yaradıcı yüksəliş-qovuşma ilə bağlı vahid ruhani aktın variantları idilər. Xeyir və şərin, yaradıcı və dağıdıcının, işıqlı və qaranlıq olanın qarşı qoyulması, həyat-ölüm mövzusunun «improvizasiya»dan başqa bir şey deyildir.

Tədrisən, iki qütbün sülh içində birgəyaşayışı «ssenarisi» öz yerini mübarizəyə verir, «əməkdaşlığı» o biri üzünün barışmaz ziddiyyət olduğu aşkara çıxır. Şərqi teatrallaşdırılmış aktlarında yaranmış süjetlilik Qərbi teatral mədəniyyətinə xas analogi təmayüldən fərqli olaraq, əsas məqsədə tabe idi – «qeyri-mən» halına çatmaq! Beləliklə, teatrallaşdırılmış hadisələrdə dramaturgiyanın məzmunu ilə ifadə olunmuş əsas ideya bütün hallarda süjetliliyin fəvqündə idi və musiqidəki kimi, ruhani inkişaf dinamikası və fikrə nüfuz etmək ilə bağlı idi.

Hərçənd, qeyd edək ki, bu deyilənlər teatral həyatın hadisəsinə çevrilən istənilən quruluş üçün səciyyəvidir. Avropa teatrında da quruluşun uğuru, adətən, teatr ustalığının yüksək notuna sahiblik dərəcəsi ilə təmin olunurdu. Bu ustalıq rejissor və aktyorun quruluşun süjet xəttindən, strukturlaşdırılan elementlərdən (növbələşən mizansəhnələrdən, teatral frazalaşdırmadan və s.) asılı olmayan daxili ritmini duymaq və tamaşaçılara çatdırmaq bacarığından ibarət idi. Bu ritm sanki teatral tamaşanın daxilindən çıxırdı və tamaşaçıları oyun aktının ötürdüyü mənanın ruhani duyulması ilə bağlı olan irrasional qavrayış sahəsinə daxil edirdi. Maksimal birgə yaşantını təmin edən substansional səviyyəyə ruhani qovuşma vasitəsi ilə çıxış – tamaşanın uğurunu şərtləndirirdi.

Şərqi teatral hadisələrə gəldikdə isə, onlar uzun müddət oynanılmır – yaşanılırdı. Əsasında «həyat-ölümsüzlük» formulu olan hər hansı digər yaşantı kimi. Başqa sözlə, Şərqi teatral hadisələr adi anlamda götürülən səhnələşdirmə deyildi, onlar səs təfəkkürünün gerçəkləşdirilməsi forması idi. Bu halda həqiqəti iki dünyanın qovuşağından dərk edən təfəkkürün

<sup>1</sup> Bu barədə daha ətraflı bax: Fərhadova S. «О некоторых древнейших формах азербайджанских мелодий-плачей». Архитектура и искусство Ближнего и Среднего востока. Материалы международной конференции. Баку, 1992, с.450.

özü «teatral-oyun» səciyyəsi daşıyırdı. Onun məqsədi hala çatmaq, hal vasitəsi ilə də tama nüfuz etmək – onda əriyib-qarışmaq idi.

Canlının əbədi canlı ilə təmasında saysız mənalarla açılan konseptual səs Fikri ilə nurlanma baş verirdi. Fikrin ötürülməsi ruhani qarşılıqlı əlaqə vasitəsi kimi səs-jestlə gerçəkləşdirilirdi. Diffuz qarşılıqlı əlaqə, mövcud əminliyə görə, insanın ruhani enerjisini daşıyan insan səsi ilə gerçəkləşdirilirdi. Buna görədir ki, Şərqi musiqisində də vokal ifaçılıq xüsusi əhəmiyyətə malik idi. Bu barədə R.Menonun sözləri inandırıcı səslənir: «Rəqa insan səmindən yaranmışdır, oxunmadığı, yalnız çalışdığı hallarda belə, onun intonasiyası, səs diapazonu, frazalaşma insan nitqini və insan səsinin xüsusiyyətlərini imitasiya edir. Ən yaxşı instrumentalist öz alətini danışdır, oxuda biləndir».<sup>1</sup> (Burada Həbil Əliyevin «insan səsi ilə oxuyan» kamançasını necə yada salmamaq olar?)

Öz yolunu səs qavrayışı səviyyəsində akustik mənə kodlaşdırılmasından başlayan Şərq təfəkkürü qeybin dərkinə yol açan səsin sinkretik təbiətinin eşitmə özəlliyi ilə bağlı bir çox cəhətləri saxlamış oldu. Əzəldən azad şüurla mənalandırılan, əbədi, keçici olmayan həqiqətə yönəlik olması fəni mövcudluq çərçivələri ilə məhdudlanmayan, zamanın axıcılığı və diskretliyi arxasında dəyişilməzliyi və sabitliyi sezə bilən baxışın formalaşdırılmasına səbəb oldu. Aşkarlanmış dünyada qeyd dünyasından aldığı biliklərlə davranan, irrasional dünyanın dilini yer dilinə tərcümə etməyə öyrəmiş insanın təfəkkürü həyat və ölüm anlayışlarını çərçivələyə bilməzdi. Onun üçün həyat-ölüm alternativiyə yox idi, zira o da, o biri də vahid və əbədi olanın mövcudluq formaları idi (aşkar və qeyri-aşkar səs kimi). Həyat və ölümün anlaşılmasında o, qeyblə aşkar olanın identifikasiyasından çıxış edirdi. Fikrimcə, ənənəvi mədəniyyətin ayinlərinin və bir sıra digər hadisələrinin tematik oxu olan «həyat-ölüm» ikili vəhdətinin motivləşməsinə məhz bunda aramaq lazımdır.

Həyat və ölüm arasındakı sərhədlərin silinmiş olmasını (o zaman ki, həyat ölümlə, ölüm isə həyatla dərk olunurdu) hadisənin ən xəfif tərəflərini belə qavramağa imkan verən xüsusi hissiyyətli köklənmə müşayiət edirdi. Həyatı situasiyaların kəsişməsinin sərhədində qavrayış özünün emosional rənginə malik idi – işıqlı kədər və kədərli sevinc halı. Emosiyaların ustalıqla nüanslaşdırılması nəticəsində sevinc kədərlə birmə möv-

<sup>1</sup> Rahqava Menon. «Hind musiqisinin səsləri»: Rəqaya aparən yol. 1982, s.23.

cud olur. Sevinc və kədər qarıışıq duyğusu iki dünyanın qovuşağında mənalandırılan monodiy musiqinin əksər nümunələri üçün başlıca emosional rəngdir. «Hətta ən qəmli nəğmələrdə belə <...> sevinc gizlənir və o da raqanı yaradır», – deyər R.Mennon yazır.<sup>1</sup>

Şərq duyumunun koloriti yapon yazıçısı Kunikida Doppo tərəfindən nəfis şəkildə təsvir edilmişdir: «Müxtəlif qüssələr olur, biri bizim «mən»imizdən qaynaqlanır, digəri Tanrıdan. «Mən»imizdən gələn həyatımızı qaraldır, Tanrıdan gələn isə sakit və qəmli bəşər nəğməsidir. Qüssə ritm, dəyişikliklər axınında kosmik ölçü kimi, gah yaranır, gah gizlənir insan həyatı əbədiyyət dalğalarında».<sup>2</sup>

Şərq mədəniyyətinin etik və estetik kanonları səs təfəkkürünün özəllikləri ilə diktə olunmuşdur. «Hədd-hədsizlik» kimi dərk olunan «həyat-ölüm» alternativini Şərqin ruhani mədəniyyətinin ümumi kökünü müəyyən edərək, şübhəsiz ki, mənəvi meyarların formalaşmasına təsir göstərmişdir. Həqiqi biliyi qeyb dünyasına dalma, əbədiyyətin nəbzini hiss etmə ilə əldə edən iki dünyanın qovuşağında idrak etmə prosesi zəruri şərt olaraq mənəvi təmizlənməni, nəfsin harmoniyasını ehtiva edirdi, zira gözəlliyin harmoniyası ehtiraslarla qaralmamış şüura açılırdı. Qlobal kamilliklə qovuşma yalnız daxili lokal kamillik şəraitində mümkün ola bilər. Kamilliyə çatmaq – öz həyat ritmini dünya nizamına tabe etdirmək, yəni öz fikir və davranışlarında yer həyatının şərtilliklərinin arxasında əbədiyyətin durduğu həqiqətinin dərkindən çıxış etmək deməkdir. Bu o deməkdir ki, insan öz həyatını əbədiyyət «kamertonuna» kökləməklə harmonik ola bilərdi.

### 5.3. Mənəvi dərkətmənin psixoloji «kontrapunktı»

**İ**ki dünyanın qovuşağında idrak üsulu kimi əzəldən verilən «həyat-ölüm» formulu muğam fikrinin inkişafının spesifikasiyasını izah edir və onu biz kontrast prinsip əsasında idrak-nüfuzətmə kimi formulə edə bilərik. Bu prinsip özünü ənənəvi Azərbaycan mədəniyyətinin bütün mərasim müxtəlifliyi, muğam və aşiq formaları və ifaçılıq

<sup>1</sup> Həmin mənbə, s.40.

<sup>2</sup> Qriqoryeva T.P. «XX əsr yapon ədəbiyyatı». M., 1983, s. 52.

sənəti miqyasında bütün parametrləri ilə aşkarlayır. Yas ayinində toy mərasiminin motivləri, məsələn, gənc adamın dəfnində dünyədəki kimi bəzədilmiş xonçalar, ölən ağlanması zamanı həzin laylay musiqisi, met-ro-ritmik periodikliyin metrik azad epizodlarla xarakterik müntəzəm uzlaşması, fəal «zilə qalxan» iradi impulslar və «azad uçuşun» lirik epizodlarından ibarət bir-birini əvəzləyən intonasiyalar, registr keçidləri – pəs-zil, ehtiraslı hayqırtı və məmnunluq, eşq sevinci – ayrılıq kədəri, yüksək və asta səslənmə növbələşməsi, sıxlıq və boşluq, fakturanın şəffaflığı, biristiqamətli və dairəvi hərəkətin uyğunlaşması və s. mənalar – bütün bunlar kontrast prinsipin dalğa Fikrinə nüfuz etməsinin, dalğa təfəkkürünün «rəqqasının» yırğalanması ilə gerçəkləşdirilən akustik mənə fəzasının «ağ-qara şəbəkəsinin» döyünən ritminə daxil olmanın nəticəsidir. Dalğa amplitudunun sərhəd, kənar nöqtələrinin işarələnməsi ilə şüur dərinə, sonsuzluğa itələndirdi. Vəziyyətdən asılı olaraq, o, fərqli psixoloji motivə malik idi: əgər bir halda sonsuzluğa düşmək emosional balansın bərpası, sərf olunmuş qəlb resursunun geri alınması idisə (məsələn, dəfn mərasimindəki kimi), digər halda – axtarılan Həqiqət ilə təmas idi (muğamdakı kimi). Kənar qütblər arasında balanslaşdırma ilə mərkəzə, özəyə doğru cəlb olunma baş verirdi ki, bu da insana onu gerçəkliklə barışdıran çərxifələyin harmoniyası duyğusu bəxş etmiş olurdu. Göründüyü kimi, toxunulan aspekt dəfn mərasimi ilə muğamın təmas tərəflərini aşkarlamış oldu. Fərqli psixoloji motivlənməyə rəğmən onlar özünədalma, «sərhəd» və «sərhədsizlik», həyat və ölüm təmasında fəlsəfi düşüncəyə qapılma kimi ümumi köklənmə halına malikdirlər. Diqqəti aşağıdakı ştrixə yönəldək: nə həyatın sevinci, nə də ölümün acısı insanı dərin, fəlsəfi düşüncəyə sövq etmir. Qəmlə kölgələnməyən sevinc paylaşma duyğusundan məhrumdur və xaricə yönəlmişdir, yaxın adamın itkisi acısı – insanı özünə qapadan, onu həyat ritmindən çıxaran stressdir. Düşüncənin tempi isə – ortadır, mülayimdir, dairəsinə doğulma və ölüm daxil olan həyatın aramlı axarı ilə bağlıdır. Sərhədsiz sevinc, işıqsız kədər kimi – mülayimliyin sərhəd ifadəsidir. Dalğa Fikrinin rəqs amplitudası vahid təşəkkül dairəsində doğuluşdan ölümə qədər uzanmışdır. Sevinc və kədərin iç-içə mövcud olduğu muğam fikri məhz bu dairələrdə yetişmişdir. Qeyd olunanlar, minor-major ayrılığının bilinmədiyi (məsələn, Avropa ladlarındakı kimi) muğam lad təfəkkürü ilə aşkarlanır. Majorda potensial olaraq minorluq, minorda – majorluq mövcuddur. «Rast»ın işıqlı lad tonlarına

boyanmış matəm melodiyası dərin hüzn hissi yaradır. Deyilənlərdən o çıxır ki, dəfn vəziyyəti üçün xarakterik olan, bizim «idrak – kontrast prinsipi üzrə nüfuzetmə» kimi formulə etdiyimiz çarpaz ritmi ekstatik halı almaq üçün zəruri olan impulsları yaradan digər amillər arasında əsas olaraq nəzərdən keçirə bilərik. Bu baxımdan, yarandığı andan çoxplanlı sinkretik hadisə olan və görkəmli şəxsiyyətlərin – sərkərdələrin – qəhrəmanların fədakar ölümü ilə bağlı düzənlənən qədim türk dəfn ayini – «yuğ» ən bariz nümunədir. Dəfn ayinini xüsusi məqama qoyan səciyyəvi psixologizm, güclü emosional potensial muğamatın fəlsəfi tonunu müəyyən edir. İnsana ayrılmış həyat fəzasının qütb nöqtələrini vahid müstəvidə birləşdirən ölüm faktı insan şüurunu bu kənar qütblərlə təmasda, keçilən yolu mənalandırmaya sövq edirdi. Fəciəvi situasiya şəraitində həyatın hər anı yekun kimi dəyərləndirilirdi və itkinin özü də yaşanılmış həyatla dərk olunurdu. (Özünü psixoloji səviyyədə aşkarlayan çarpazlıq). Real və illüзор olan arasında yırğalanma itki barədə fikirlə mərkəzləşdirilən, dairə üzrə hərəkət idi. Bu səbəbdən də muğam mətninə və digər ənənəvi musiqi formalarına ağı demək, refrenlik, intonasiya arkalari kimi tipik cəhətlər xasdır.

Yuxarıda xatırladığımız, dəfn situasiyası üçün səciyyəvi olan, şüurun keçmiş və indi arasındakı balans rəqsi çoxsaylı məna nüansları yaradırdı. Keçmiş nöqtəyi-nəzərindən eyni bir hadisə bir rəngə, indi nöqtəyi-nəzərindən digər rəngə boyanırdı (konfliktsiz dramaturgiya prinsipi beləcə yaranmışdır – ikiqütblü «çarpaz» ritmin daha bir şəkli). Qeyd olunan monodiy təfəkkürün növ əlaməti – ruhani halların spektrinin dəyişməsi nəticəsində yaranan modallıqla uzlaşır.

Çarpazlıq özünü intonasiyon səviyyədə göstərir ki, bu da başlanğıc bəndin elementlərinin və onun yeni məna yaradıcılığının versiyasını yaradan variant çevrilməsinin qarşılıqlı nüfuz etməsi ilə şərtlənmişdir. Eyni zamanda çarpazlıq özünü daim əvvəlki bəndə qayıtmaqda bildirən strukturlaşma səviyyəsində də göstərir.

Nəzərdən keçirdiyimiz, dalğa təfəkkürünü oyadan çarpaz impulslarla bağlı dərk-nüfuz kontrast prinsipdən savayı monodiy düşüncənin inkişafında mahiyyətli əlamət kimi şərti olaraq «yayın dartılması» kimi işarələdiyimiz, ruhani böyümənin mərhələlərini aşkarlayan prinsipin işini də göstərmək olar. Hər iki prinsip bir-biri ilə əlaqəlidir. Zira böyümə mərhələsindən ritmin kəşimə tezliyi asılıdır və eyni zamanda böyümə mərhələsindən ritmin kəşimə tezliyi asılıdır və eyni zamanda böyümə mərhələsindən ritmin kəşimə tezliyi asılıdır.

hələsi kəşişən ritmlərin impulslarını yaradan sıraların arasındakı pauzalarla müəyyən olunur.

Çarpaz impulsların cərəyanı ilə ruhani inkişafın «mühərriki» işə salınır. İki amilin qarşılıqlı asılılığı bu əlaqəni aşkarlayan «yayın çəkilməsi prinsipi»nin əsasını təşkil edir. Onun mahiyyəti təşəkkülün hər dövrəsi ilə ruhani dalğanın rəqsinin amplitudunun artmasındadır. Muğam-dəstgahın strukturunda bu özünü, özünə cəmləşmə, dalmanın dərəcəsini müəyyən edən, eynən dərin və qısa «nəfəs alma» və «nəfəs vermə» kimi, başlıca məqamı – yarılmayı hazırlayan uzun və qısa – yığan və səpələyən quruluşların mütənəsbibliyində göstərir. Nəfəsin yarılmaya doğru apararı yolda «paylanmasında» özünün ifadəsini «təngnəfəslikdə» tapan, yüksələn emosional gərginlik və buna müvafiq olaraq, yüksələn ekspressiya ilə bağlı olan və onu müşayiət edən diskret struktur vahidlərinin çoxalması da aşkarlanan qanunauyğunluq müəyyənləşdirilmişdir. Bu prosesin qrafik təsvirini yaratmaq istəsək, bir diaqram əyrisi alınır ki, balansın pozulması və bərpası burada «uzun – qısa» mütənəsbibliyində, sönən və alışan alovun təəssüratını oyadar.

İnkişaf dinamikası özünü təkə sintaksis parametrlərdə deyil, həm də ilkin bənddən yaranmış törəmə bəndlərin intonasyon uzaqlıq dərəcəsi ilə də aşkarlayır. Onların təmassız mövcudluğunun müddəti artır, ilk başlanğıcın enerjisini səpələyən yeni bəndləri aşkarlayan dövrə daha da açılır və yalnız bundan sonra enmə və ilkin bəndə qayıdış baş verir. Musiqi prosesinin səs yazısı – əsasda sıx və qalın, ortada seyrək və zirvəsində «şəffaf» – yanar məşəli xatırladır. Mərsiyələrdə dəfn mərasiminin prosessuallığında alovun dilləri ilə yanır və sönür. Daxili yanma və kül olma muğam-dəstgahın ifasında da baş verir (bu barədə xanəndənin özünün iniltəri bilavasitə xəbər verməkdədir: «yanıram», «ölürəm», «yandı, külə döndüm» və s.). Dəfn mərasimlərinin və muğamın strukturlarının komplimentarlığı dramaturgiya səviyyəsində də izlənilə bilər. Özündə teatral elementləri: döyüş səhnələrinin (söhbət «yuğ»-dan gedir) və həmçinin qəhrəmanın lirik eşq səhnələrinin və onun həyatının digər kontrastlıqla dolu səhnələrinin oynanılmasını ehtiva edən ən erkən dövrlərdən zəngin təşkil edilən dəfn mərasimləri geniş şkalada, xarakter, forma və məzmunca fərqli musiqi hadisələri ilə həyata çağırılan emosional



yaşantılarla bağlı olan hal əvəzlənmələrini özündə əks etdirirdi.<sup>1</sup> Ağılardan savayı dəfn mərasimində konkret məişət situasiyasından asılı olaraq, lirik-sevgi və qəhrəmanlıq səciyyəsi daşıyan melodiyalar yaranır və ifa olunurdu. (Unutmayaq ki, emosional axının iki məcraya ayrılması – lirik və qəhrəmani – bizim tərəfimizdən ikiqütblü təfəkkür ritmi ilə şərtlənmə kimi nəzərdən keçirilir). Azad ağı izharı musiqi nitqinin hər üç formasını ehtiva edirdi: azad-melodik (improvizasyon), müntəzəm dövrü metrikaya malik melodik və rəqəti-v-didaktik. (Xatırlayaq ki, bu praktika «Məhərrəmlik» matəm günlərində oynanılan və bir çox baxımdan qədim yuğ ayinini təkrarlayan «Şəbih» misteriyalarında bu günə qədər qorunub saxlanılır). Dəfn mərasiminin çoxsəviyyəli sinkretik mətni pantomima, ritmindən «rəqs» pozalarının və jestlərinin qrafikası doğulan jestikulyasiya və həmçinin musiqi fraqmentlərini ehtiva edirdi. Dəfn mərasiminin musiqi ssenarisinin bütün əsas mərhələlərini göz önündə tutsaq, muğam-dəstgahın kompozisiyasının konturlarını görmüş olarıq, zira o da özündə improvizasiya xarakterli metrik azad epizodlar (təsnif və instrumental-rəqs epizodları ilə zəngin rənglər) saxlayır. Bütün bu qeyd olunanlar qədim türk ayini «yuğ» ilə muğam-dəstgahın strukturlarının genetik əlaqəsinin olduğuğa işarə edir.

Gətirilən dəlillər belə düşünməyə imkan verir ki, ən qədim ayin aktlarının intonasiya və digər seqmentləri özündə ritm-səs-tembr (rəng) – söz-jest-mimika pozu ehtiva edən sinkretik muğam mətni kimi qorunub saxlana bilərdi. Əzəldən yallı ilə gerçəkləşdirilən idrak-nüfuzetmə ilə motivlənmiş «getmə və qayıtma» ruhani aktı dəfn mərasimi situasiyasında süjet qılfına bələnmiş olur. Ölümün doğurduğu stress impulsu – partlayışı ilə şüur itkinin intuitiv axtarışı qütbünə keçid alır, diqqət şüuru deşən tək bir dərin duyulan fikirlə – ölümlə zəbt olunur və beləliklə, ruhani yarıma üçün müvafiq psixoloji «iqlim» hazırlanmış olur. Dəfn ayini muğam fikrinin nüvəsinin yeni mənalara rişələnməsi üçün zəmin rolunu oynamış olur. Rituallarla bağlı ruhani musiqi və dünyəvi monodiy mədəniyyət budaqlarına şaxələnmənin kökünü də məhz onda görürlər. Zira həyat və ölüm barədə düşüncələr vurğunun qoyulmasından asılı olaraq həm intellektual-dünyəvi, həm də mistik ibadət başlanğıclarını etkiləyər

<sup>1</sup> Bu barədə daha ətraflı: S.Fərhadova. «О некоторых древнейших формах азербайджанских мелодий-плачей». Архитектура и искусство Ближнего и Среднего Востока. Мат-лы международной конференции. Баку, 1992, с.450.

bilərdi. Dünyəvi və ruhaniliyin qovuşağında bu ayin «Şəbih» müsəlman misteriyaları formasında öz mövcudluğunu davam etdirir.

Dəfn mərasimi muğam təfəkkür məcrasının bir axınına təşkil edir. Digəri ona zidd olan ayin formasında dövr edir. Bu, toydur. Əzəldən vəhdət-doğulma aktını translyasiya edən muğam üzvi surətdə, evlilik qovuşma-doğulmasını ifadə edən toy ayininə daxil olur. «Sərhəd» və «sərhədsizlik», «həyat və ölüm» kəsişməsində baş tutan Göylə Yer in izdivacı transsendental təfəkkürün hadisəvi tərəfini təşkil etməklə muğamın həm yasda, həm də toyda səslənməsini mümkün etmişdir. Hər iki halda qovuşma-vəhdətə gəlmə halının zirvəsinə doğru hərəkət-yüksəliş səs və jestlərin dinamikası ilə ifadə olunurdu. Faciəvi situasiyada ruhani yarılma titrəyən, diksinən, güc toplayan emosional dalğanın konturlarını işarələyərək dairə cızan bədəni sarsıdacaq harayla baş verirdi. Faciəvi vəziyyətdən fərqli olaraq toy mərasimində səsin və jestlərin plastikası Işıq və Məhəbbətin cazibəsinin gözəlliyini və hissiyyatını ötürür. Toy mərasiminin magiyası məhz onunla bağlıdır. Duyğusalıq burada özünün bütün çalarlarında iştirak edir: kişi rəqslərində temperamentli plastika ilə, qadın rəqslərində isə əllərin füsunkar hərəkətləri ilə, ikimənalı poetik sözlərdə, toy nəğmələrinin ifası zamanı səsin tembrində və zəngülələrdə, toy mağarının rəng həllində, ümumi ab-havada, qonaqlara təklif edilən təamların ətrində və s. Toyun kulminasiya mərhələsində fiziki izdivac qovuşması Məhəbbət Işığı ilə ruhani yüksəliş-qovuşmaya kökləyirdi. (Xatırlayaq ki, tantrizm praktikası seksual enerjinin düşüncə enerjisinə keçidində əminlik üzərində qurulmuşdur). Erotik məzmunla nəfəs alan bütün erkən mədəniyyət qovuşma yüksəkliklərinə can atan aqlın ruhani halının göstəricisidir. Erosun buxarında doğan musiqi – Məhəbbət aktı olan yaradıcılığın nəticəsidir. Əzəldən insanı və bütün Musiqi ilə nəfəs alan dünyanı Məhəbbət – Yaradıcılıq doldurardı. Bütövlükdə onlar yerə həyat və harmoniya toxumları səpən yaradıcı Fikri doğmuş olurdular.

Ayinlərin muğamın «həyatı» ilə əlaqəsini qeyd edərkən, xüsusi olaraq vurğulayım ki, öz mənbəyində muğam yaradıcı nurlanma kimi, «Od» rituallarına, yəni Həqiqət zirvəsinə yüksəlmənin təfəkkür aktına bilavasitə bağlıdır. Bundan başqa, ayinlərin məzmunundan fərqli olaraq, muğam-dəstgahda ruhani təşəkkül konkret situasiyanın yaşanması ilə motivlənmir, ruhən transformasiya edən dünyanı bürümüş Harmoniya hissi bağışlayan Həqiqətlə təmasda idrak-nüfuzetmə aktı ilə mütləqləş-

dirilmişdir. Bu baxımdan ilkin muğam dairələrinə yaz–gün bərabərliyinin qeyd olunduğu «Novruz» atmosferi daha yaxındır. Bu bayramın xüsusiyyəti ondadır ki, işıq və qaranlıq arasında yaranmış müvəqqəti tarazlıq sonradan doğurucu başlanğıc olan Işıqla və onun xeyrinə pozulacaqdır. Bu halda da yüksəliş aktı həyat səpələyən Işıq enerjisinin qravitasiya hissi ilə şirnikləndirilir. Ruhani yüksəliş bu halda qaranlıq və işığın, soyuq və istinin çarpaz ritmi ilə tənzimlənir. Novruz bayramının süjet fabulası muğam-dəstgahın Həqiqət işığı ilə «nurlanmaya» yönəlmiş dramaturji xətti ilə üst-üstə düşür. Ruhani yenidən doğulmanın yüksəliş ideyası muğam-dəstgahın formasının strukturlaşması prinsipi ilə ifadə olunmuşdur. İnkişafın zenit fazasında, sərhəd və sərhədsizliyin görüş nöqtəsində fasiləsiz olanla fasiləli olan arasındakı balanslaşma həyatın Fikir Işığının, İdrak Işığının əbədi axını kimi daimiliyinə olan inamın möhkəmlənməsinə və təsdiq olunmasına gətirib çıxarır. Hədəfə yetişilincə geri çəkilmə inersiyası və ilk mövqedəki ilkin bəndin təkrarlanması – yüksəlişi tarazlamayan, hərəkətin yığılması kimi qavranılırdı.

Fövqəlsüura yüksəlmə-qovuşma sakral aktından baş verən idrak – kosmik dalğa Fikrinə ruhani nüfuz etmənin prosessuallığı Vahid olanın təzahürünə bərabər tutulurdu. Bu o deməkdir ki, muğam, yaradıcı nurlanma aktı kimi əzəldən «idrak konsepsiyası» olan irrasional Fikri təmsil edirdi. Hərçənd musiqini bütövlükdə «təzahür olunan mistika» və «irrasional fikir» hesab etmək olar, zira istənilən musiqi hadisəsi (mexaniki modullaşdırılan deyil, bəstələnən, canlı musiqi nəzərdə tutulur) yaradıcının ruhunun enerjisini özündə ehtiva edir. Ali İdrakla qovuşma kimi müqəddəs dəqiqələrdə yaranan musiqi özündə İlahi Enerjinin – İlahi Fikrin hissəciyini daşıyırdı. Muğamda aşkarlanan dünya dərki mənzərəsi, ehtimal ki, muğam-dəstgah dramaturgiyası və forması ilə aşlanmış İlahi Fikrin özüdür.

## 5.4. Həqiqətin nurundan doğulan səs-söz

*«Elm öyrənməyi ar bilən hər kəs,  
Dünyada mərifət qazana bilməz».*

*Nizami Gəncəvi*

**İ**ki dünyanın qovuşağında yaranan təfəkkürün köməyi ilə sələfi ritual-ayin hərəkətlərinin daşdığı muğamın «piramidal» konsepsiyası olan mif doğulurdu. Bu nöqtəyi-nəzər «mifin magik ritualdan ayrı olmaması» barədə mövcud fikirlə üst-üstə düşür. Ritual da mif kimi hər hansı hərəkətin təkrarlanmasıdır. Ritual da mif kimi hər hansı, əzəldən baş vermiş, kosmik və ictimai düzən üçün zəruri olan əməlin təkrarlanmasıdır mahiyyətcə. Bu əməl təkrarlanmalıdır və o hərəkət zamanı icra olunur – magik ayin, mif hekayəti vasitəsi ilə.<sup>1</sup> Bir halda ki, ritualın mahiyyəti iki dünyanın qovuşağında yaradıcı idrak aktındadır, onda adı çəkilən «hər hansı əməl» ilkin olaraq ritual dairəsində gerçəkləşdirilən və sonsuz sayda yaradıcı aktlarla təkrarlanan Yaradıcılıq aktı ola bilər. Yaradıcı akt iki dünya qovuşağında təfəkkür vasitəsi ilə şüurun ikiliyini aşkarlayan akt olaraq qalmaqdadır. «Miflərin təhlili şüurun ilkin strukturlarının (insan aqlının əzəlo «anatomiyasının») aşkarlanması vasitəsidir. Mifin semantikasında Levi-Strossun fikrincə, əsas rolu ikili (binar) qarşılaşdırmalar (oppozisiyalar: yuxarı – aşağı, kişi – qadın, çiy – bişmiş, həyat – ölüm) və oppozisiyalar arasında «vasitəçilik» ideyası oynayır ki, sonuncu insan şüurunun fundamental ziddiyyətlərini aradan qaldırmağa xidmət edir», – deyilir bir mənbədə.<sup>2</sup> İfadə olunan mövqe ilə yaxınlığı mifologiya problemləri barədə söylənmiş aşağıdakı deyimdə də görə bilərik: «Mif – dünyanın mənalandırılması və onun hadisələrinə emosional daxil olmadır və heç də sözcülük janrı deyildir. Mif – dünyaduyumu faktıdır, ona fərqli formalar vermək mümkündür: nəğmə, əməl, nağıl, povest, oxuma. Miflər söz sferasına janr kimi aid deyil, yalnız o mənada ki, o, təkcə insanla xarici təzahürün qarşılıqlı münasibətlərini ifadə etmir, ayindən fərqli olaraq onu söz formasında da ifadə edir, yəni məşhur bir deyim

<sup>1</sup> Мифология древнего мира. М., «Наука», 1977, с.19-20.

<sup>2</sup> Həmin mənbə.

vasitəsi ilə və yaxud hətta süjet hekayəti ilə də».<sup>1</sup> İki dünyanın qovuşağında ilkin olaraq ritual kimi gerçəkləşdirilən idrak yaradıcılıq aktı idi. Onun prosessuallığının hadisəvi tərəfi söz süjet ifadəsində mif, səs versiyasında isə muğam konsepsiyasını doğurdu.

İnsanlığın ilkin Biliyi konseptual idi, Səslə ötürülür və İnam aktı, yəni yaradıcı əməl olurdu. Fiziki həyatın gerçəkliklər ilə zəif motivlənmiş erkən süjetlər mahiyyətcə, söz məzmununa çevrilmiş substansional ritm-mənadır. İki dünyanın qovuşağında idrak mahiyyətli yaradıcılıqla bağlı global «binar» ritmdən «gediş və qayıdış» motivi doğulmuşdur. O da öz növbəsində laylay ritminə, yas mərsiyələrinin ritminə, muğam prosessuallığının «qabarma və çəkilmə» ritminə, təkrar və yenilənmə, fasiləsizlik və diskretlik və s.-yə transformasiya olunmuşdur.

Mifoloji mətnin ritm-konstantlarla bağlı süjet-nağıl tərəfi – dərin ruhani məzmunun yalnız «görünən», xarici qabığıdır. Deməli, əsas hadisə xarici deyil, şüuru kontinual semantik sahənin akustik konstantları ilə kodlaşdıran daxili-məzmun səviyyədə baş verir. Substansional Fikrin ritm-kodlarını şüura «daxil edən» epik və hər hansı digər erkən ritual mətnlərin suqquestiv xarakteri bununla izah olunur. Bu halda, arxaik mətnlərin əsas rolu və başlıca təyinatı Biliyin işıq-səs seqmentlərini səpələməkdə olur. Bununla da transsendental Fikrin monolit yaradıcı ritual aurasına geniş insan kütlələrinin cəlb edilməsi gerçəkləşdirilirdi. Konkret məzmundan asılı olmayaraq, erkən mətnlərin şüurun aqliyyətçi deyil, fəvqəlhissi qütbünə yönəlik olması onları ruhani «ədəbiyyat» statusuna aid etməyə əsas verir. Dərindən anlaşıqda həm mif, həm epos, həm misteriyalar, həm də ayin ritualları həmişə məzmunca olmasa da, mahiyyətcə ruhani mətnlərdir, zira mənanın ruhani nüfuzetmə səviyyəsində dərkinə ehtiva edirlər. Fikrimizcə, dərinliyinə vardıqca, Səs-Şüa konus konturu, yəni şüurun vahid işıq-səs aləminə müqəddəs keçidi baş verən hər hansı digər material da ruhani qisminə aid edilə bilər. Bu halda, əzəli səs konstantlarına qoşulmaq «kontekst» yaradır ki, ona cəlb olunmaqla xarici mətnin dərinliyi dərk olunur. Ruhani mənada yaradıcılığın qeyri-şüuriyə toxunan, hər bir insanda yatmaqda olan və konkret ruhani hadisəyə reaksiya kimi səslənən «kosmik musiqini» oyadan istənilən məhsulu nəzərdən keçirilə bilər. Nizami, Füzuli, Xaqani, Nəsimi, Vəqif

<sup>1</sup> Göstərilən mənbə, s.30.

və Azərbaycan poeziyasının digər böyük klassiklərinin poeziyası bu gün yüksək substansional Mənaya yönəlmiş ruhani ədəbiyyat kimi qavranıla bilər. Bu poeziya bütün təzahür dünyasının səs təbiətini genetik olaraq əxz etmiş və dalğa xarakterli substansional Fikrin döyünən ritmlərini poetik sətirlərin qafiyə, ritm və məzmunu ilə təkrar istehsal etməyi öyrənmişdi.

Bu baxımdan Azərbaycan poetik mədəniyyətinin zirvə hadisələri olan Nizami və Füzuli poeziyası xüsusilə seçilir. Muğama dərin bağlıqla yazılmışdı Nizaminin poemaları, muğamın dərinliklərinə aparır bizi Füzulinin şedevr qəzəlləri. Nizami və Füzuli poeziyasının çoxtərəfliliyi idraka sığmır. Onların poetik istedadlarının unikalığı şeirlərində sözlərlə tərcümə oluna bilməyən, ruhla qavranılan kontekstin mövcudluğudur. Orta əsr klassiklərinin poeziyasının mahiyyətli tərəfi anlaşılmır, səsli substansional Fikrin aurasını hiss etməklə onunla nurlanmaq olar. Musiqi ilə poeziyanın vəhdəti orta əsr «sehrbazları» olan Nizami və Füzuli poeziyasını fərqləndirən xüsusiyyət idi. Onlar nadir «relikt» təfəkkür istedadına malik idilər – «kosmik partituranı oxuya bilən» qədim əcdadlar kimi substansional ritmləri eşidir və halın zirvəsində poetik sətirlərlə nurlanırdılar. Səs-Şüa transformasiyası ilə Nizami və Füzulinin poetik fikrin dərinliyinə görə əlçatmaz olan şedevrlərinin fəlsəfi biliyi doğulurdu. Qeyd olunanların işığında iddia etmək olar ki, Nizami və Füzulinin hər sətiri, «Avestanın misraları kimi – sakral əməlin meyvəsi idi; birgə-təfəkkürün zirvələ»rinə ruhani yüksəlişlə əldə olunurdu. Və bu da onların irsini orta əsrlərin poetik mifləri saymağa əsas verir. Nizami və Füzulinin poeziyası, «Avesta» kimi – Səs-Şüaya cəlb olunmaqla doğulan ruhani konseptual Biliyin məhsuludur. İki ədəbi dühanın yaradıcılıqlarının «Avesta» ilə poetik səsleşməsi də bununla izah olunmalıdır. Nizami və Füzuli poemalarındakı ideyaların «Avesta» ilə səsleşməsi tədqiqatçıların qeyd etdiyi kimi, onların adı çəkilən ilk mənəbə ilə tanışlığı kimi izah olunmamalıdır. İlk növbədə, bu, insanı əbədi və sarsılmaz Həqiqət zirvələrinə aparən eyni bir yolu qət edərkən yolçunun daxili idrak prosesində eyni məqamları keçməsi ilə izah olunmalıdır. Dünyanın quruluşu barədə fikirlərin ümumiliyi, substansional vəhdətə ruhani qovuşmaya gedən yolda şəxsi «mən»dən ayrılmağın zərurliyi prinsipini nəzərdə tutan konsepsiyanın oxşarlığı da bu mətləblə izah olunmalıdır. Yəqin buna görədir ki, böyük Azərbaycan klassiklərinin poeziyasında zərdüştilərin müqəddəs

kitabı olan «Avesta»dakı kimi eyni ritm-konstantlar iştirak edir. Lakin onlar özünü «Beş kitab» (Tövrat) dini konsepsiyası kimi deyil, «Xəmsə» bədii kompozisiyası kimi, yaxud yeddi səviyyəli ritmik formulanın tematik gerçəkləşdirilmiş formasında: məsələn, Nizaminin «Yeddi gözəl» kimi tanınan «Yeddi planet» poeması kimi təzahür etdirirlər. Klassiklərin poeziyasının diqqətli oxunuşu ruhani Biliklə bağlı çoxlu ritm-konstantalar aşkarlayır. «Yeddi gözəl»dən aşağıdakı sətirləri fikrimizcə, dalğa Fikrinin rezonanslaşması kimi izah edə bilərik:

.....*Qalx, – deyə,*  
*Bu alçaq torpaqdan o yüksək göyə,*  
*Dedi: «Min küləyə, yer oğlu, atlan,*  
*Göylər adamına çevril, qanadlan,*  
*Keşik çəkmək üçün bütün gecəni,*  
*Seçdilər bu gecə yataqdar səni.....*

.....  
*Altı cəhəti üz yeddi kökündən,*  
*O doqquz fələyi çarmıxa çək sən...*

.....  
*Nur saç ki, parləsın ərşin gözləri,*  
*Parçala zülməti, aydınlat yeri,*  
*Tac sənə layiqdir, alginən tacı,*  
*Başçısıan, göylərə eylə meracı.*

Göründüyü kimi gətirilən misralar ruhani biliklə «nəfəs alırlar». Yüksəliş-qovuşma ritm-kodları olan «altı», «yeddi», «doqquz» rəqəmləri barədə konseptual təsəvvürlər, şübhəsiz, ruhani nurlanma yaradıcılıq aktından çıxarılmış nəticələndir. Müqəddəs əməl olan Məhəmməd peyğəmbərin «meracı» barədə xəbər verən poetik sözün təsir gücü ondan qaynaqlanır ki, Nizami özü də öz «meracını» keçir və nurlanma barədə xəbər verəndə özü də ruhani bilik işığı saçır. Bu baxımdan, qeyd etmək lazımdır ki, Nizaminin özünün də etiraf etdiyi kimi, minillər ərzində toplanmış biliklərə, qədim əlyazmalara, fəlsəfəyə, musiqiyə, astrologiyaya, tibbə və somarağına rəğmən yaradıcılıq zamanı onun yeganə bilik mənbəyi, onu transsendental idrak yüksəkliklərinə çıxaran daxili səs-ışıq təfəkkürü idi. Bu da «İqlbalnamə»dən gətirilən misralardan aydın görünür:

*Kimsənin qəlbinə heç toxunmadan  
 Yeddi filosofu seçdi bu zaman:  
 Ərəstu – tədbirli bir vəzir idi,  
 Bəlinas – cavanmərd, Sokrat – pir idi,  
 Valislə Əflatun, bir də Fərfuryus –  
 Heyrandı bunlara o ruhulqüdü.  
 Yeddinci Hürmüzdü, bilir ki hamı  
 Yeddinci göydədir onun məqamı.  
 Yığışdı dövrəyə bu yeddi pərgar,  
 Nöqtətək mərkəzdə şah tutdu qərar.*

Rəqəm simvolikası, konseptual həndəsə – süjetin dili ilə «yazılmış» mərkəzi dairə – muğam yüksəliş-qovuşma prosesinin, dolay, poetik «səsləndirilməsidir».

Keçmişin şairlərinin elmi biliklərə meyli də (onların buna ehtiyac duymayan xələflərindən fərqli olaraq) həmçinin universal Qanunun dərkinin nəticəsidir, ruhani yüksəliş-qovuşma ruhani prosessuallığından «öyrəndikləridir». Ruhani idrak-böyümənin «konus» konsepsiyasına yığılan konfigurasiyası poemaların muğam dramaturgiyasına yaxın olan dramaturji xəttində də özünü göstərir. Buna misal olaraq, «Yeddi gözəl» poemasında yaranan konsentrik konstruksiyayı göstərə bilirik:

*Sənəmlər göz dikib gül surətinə,  
 Könül vermişdilər məhəbbətinə.  
 Baxdıqca onlara şirin gülümsər,  
 Pərəstiş eylərdi ona gözəllər,  
 Başının üstündə yazmışdı rəssam:  
 «Bu cavanın adı Bəhramdır, Bəhram».*

Poemanın məzmunu Bəhramın yeddi ölkənin padşahlarının qızları ilə evlənməsi, yeddi sarayın tikdirilməsi, yeddi sehrli hekayənin danışılması – bu konsentrik konstruksiyadan hadisələrin sonrakı inkişafı açılır və sonra bütün müxtəlifliklər vahid mərkəzi nöqtəyə – Həqiqətə yığılır. Həndəsi versiyada bu dramaturgiya, muğamda olduğu kimi, romb təşkil edir. Və bu halda da süjet ruhani prosesin alleqorik formada ötürülməsini təmin edir. Məndə dalğanın sakral məzmunun ötürən plastikası hiss olunur.



Poemalarından gətirilən fraqmentlərdən aydın olur ki, say konstantlarından savayı, süjet xətti muğam konseptual işarəsinin proyeksiyasını– konsentrik dairəni, konusu, rombu da cızır.

İnam şairləri Biliyə aparırdı. Bilik isə onlarda inamı oyadırdı. Təsadüfi deyildir ki, Nizaminin yaradıcı irsində bilik İlahiyə gedən yol kimi nəzərdən keçirilir:

*İzlədim yolunu səyyarələrin,  
Nə ki elmlər var, gizli və dərin  
Oxudum, xəbərdar oldum da, vardım,  
Varlıqlar sirrini yer-yer axtardım.  
Səni tapan kimi yumdum kitabı,  
Hamının sənədir gördüm xitabı,  
Sənsən, hər varlığın içində Sənsən,  
Bütün canlılara həyat verənsən.*

Nizami poeziyasının dərinliyinə vardıqca elə bir hiss yaranır ki, guya poetik misralar, maq rituallarındakı qafiyələnmiş mətn və muğamın məzmunu kimi yer və göyün enerjilərinin sınma nöqtəsində doğulmuşlar. Ruhən yüksələrək onun poeziyasına bədii söz qılafında daxil olan Həqiqət Işığı ilə nurlanardı Nizami. Erkən çağlardakı kimi o, özünü peyğəmbərlik kimi göstərirdi. Dalğa fikrinin ən yüksək nöqtəsində olan orta əsrlər şairləri maqlar kimi peyğəmbərlik edərdi. Lakin onların öncəgörmələri bəşərin taleyi ilə əlaqəli gözlənilən hadisələrlə bağlı deyildi, çox zaman elmi fikrin qabaqlanması idi. Bir çox tədqiqatçıların Nizamidə qeyd etdikləri dahiyənə elmi öncəgörmə həmçinin onun Səs-Fikir rezonanslaşmasına köklənmiş daxili təfəkkürünün meyvəsi idi.

İnam aktı kimi gerçəkləşdirilən Nizami poetik yaradıcılığı daha iki tərəfi ilə də açılır – fəlsəfə və musiqi ilə. Maraqlıdır ki, şairin diqqət mərkəzində olan musiqi – fəlsəfidir, fəlsəfə isə Səsə (Ritm-Ton) varılmadan doğulur. Səs özünü təkə musiqi ilə bağlı poetik misralarda göstərmir (Nizami poeziyasında buna geniş yer ayrılsa da), Məhəbbətdə də – Nizami dühasının ən yüksək poetik notunda da özünü bildirir. Nizami poeziyası Eşq ruhuna malikdir. Və o özünü yaşantıdan çox Həqiqətlə zirvə fazasında təmas halında olan aqlın halı kimi ifadə edir. Nizami poeziyasında eşq Həqiqət məqamıdır, əbədiyyətə daxil olma anıdır. Nizaminin poetik bulağından su içənlər yaşantı ilə deyil, İlahi ilə qovuşma hissi bəxş

edən Eşq halı ilə dolurlar. Nizami poeziyasında məhəbbət göylərə ulaşmış dua kimi, səs konusunun zirvəsi kimi, ruhani halların növbələşməsindən yaranan pilləkanın ən yüksək pilləsi kimi səslənir. Nizami poeziyasında məhəbbət – yaradıcılığın əsası və hədəfidir:

*Eşqdən başqa söz könlümə yaddır,  
Ömrümün quşuna sevGi qanaddır.  
Eşqdir mehrabı uca göylərin,  
Eşqsiz, ey dünya, nədir dəyərin?  
Eşqin qulu ol ki, doğru yol budur,  
Ariflər yanında, bil, eşq uludur.*

.....  
*Eşqsiz bir adam bir neydir – qırıq,  
Yüz canı olsa da, ölüdür artıq.  
Eşqsiz bu dünya soyuq məzardır,  
Ancaq eşq evində rahatlıq vardır.  
Eşqin yanğısından gözəl şey nə var?  
Onsuz nə gül gülər, nə bulud ağlar.*

.....  
*İdrakı dinləsək, söyləyir o da:  
Hər şey eşq üstə durur dünyada*

Eşqin gücündə – Fikrin enerjisi, Eşqin cazibəsində – Fikrin maqnetizmi. Füzulinin də yaradıcılığı Məhəbbət İşığı ilə nurlanmışdır. Bu halda da Məhəbbət İnam aktı kimi qavranılır. Füzuli poeziyasında hökmranlıq edən Eşq kədəri Həqiqət axtarışlarında yürüyən ruhun intizarıdır.

*Mən eşq güzərgəhində xakəm,  
El cümlə bilir məni ki, pakəm!...*

*Ol gün ki, gözümdə var idi nur,  
Gözdən üzünü qaçırdın, ey hur...  
Eşq etdi binayi-vəsli möhkəm,  
Mənidə məni səninlə həmdəm!..  
Məndə olan aşikar sənsən,  
Mən xud yoxam, ol ki, var sənsən!..  
Eşq kilki çəkdi xətt hərfi-vücudi aşiqə.....*

Şüur pərdələrindən Nurun mənbəyinə doğru yollar arayan ruhun. Ruh ucaldan eşq köklənməsi – yaradıcı nurlanmaya köklənmə – nüfuz etmə.

*Zatında çün var idi məhəbbət,  
Məhbubu görüncə tutdu ülfət...*

Şairin gerçəkləşdirdiyi yaradıcılıq aktı eyni zamanda ruhu Həqiqət zirvəsinə yüksəldən İnam aktı idi. Şairin ruhani köklənməsi barədə «Rind və Zahid» əsərində Rindin sözlərinə görə mühakimə yürütmək olar: «Ürəyə xoş nəğmə göy qapısının dirəyidir. Xoş səslər – yüksək aləmə pilləkandır. O, ruha ilkin halından xəbər verir, cismani, fiziki əlaqələrdən azad edir. Onun məqamlarının hər şöbəsi sirlər pərdəsinə bənzəyir və hər nəğmə – Allah dərgahından bir nemətdir. Bu həzzə can atmaq idrak üçün zəruridir. Onlara canatma təmiz təbiətli insanlara xasdır. Sazın melodiya və yaxşı səslənməsinin səbəbi odur ki, o, ruhdan düşmüş, ümidini itirmiş ürəyin eşq ehtirasından alovlanır, nadanları eşq həsrəti ilə sərməst edir».<sup>1</sup>

Füzulinin ilhamlı poetik misralarında İlahi Fikrin – muğamın nəbzi döyünür. Məhz bu döyüntü Füzuli poeziyasını solmaz çiçəyə çevirmişdir.

*Gözlərim yaşın görüb şur, etmə nifrət kim, bu həm  
Ol nəməkdəndir ki, ləli-şəkkər aşşanındadır.*

Nizamidə olduğu kimi, Füzulidə də yaradıcılıq nurlanması ritm-səslə gerçəkləşdirilir. Füzuli poeziyası – nüfuz edən dalğa təfəkkürünün akustik mənalar cərəyanlarını ehtiva edən meyvəsidir. Bu səbəbdən də Füzuli poeziyasının, onun yaradıcılığının zahiri məzmun aspektlərini nəzərə alan istənilən dəyərləndirilməsi səthiliyə məhkumdur. Zira bu poetik hadisənin unikalığı poetik fikrin səthlərini aşkarlayan xüsusi ruhani köklənmə ilə bağlıdır. Füzuli poeziyasının dərin qatları analitik deyil, substansional «kvantlara» həssas ağılla dərk oluna bilər. Ruhani biliyin həndəsi və say rəqəm sistemində, obraz simvolikasında və poetik mətnin

<sup>1</sup> Bu barədə ətraflı bax: Б.Набиев. «Классическая азербайджанская поэзия и мугам». Материалы международного научного симпозиума «Мир мугама». Баку, «Şərq-Qərb». 2009, s.338.

digər təkrarlanan və müəyyən ruhani köklənmə yaradan elementlərində kodlaşdırılmış ritm-konstantlarına həssaslığı olan ağılla. Füzuli poeziyası – muğamın poetik mətn dolayısı ilə səslənməsidir. Buna parlaq nümunə «Yeddi cam» poemasıdır ki, burada yeddi rəqəmi B.Nəbiyevin sərrast müşahidəsinə görə «fərqli simvolik mənalara malikdir ki, bunlardan biri musiqinin əsasını təşkil edən yeddi boğazla, yeddi səslə bağlıdır»<sup>1</sup>. Muğamlılıq poemada özünün universal mənasında – yüksək Fikrin dərkinə yönəlmiş ruhani proses kimi və daha özəl, dar mənada – musiqi dili kimi də iştirak edir. Poemada söhbət müxtəlif alətlər arasında aparılır. Düşünürük ki, «söhbət iştirakçılarının» – alətlərin sayı və onların tərkibi insanı – aləti zəruri fəvqəlhissi qavrayış dalğasına kökləməyin alleqorik formasıdır. Bu halda poetik mətnin ritm-tonu, onun səslənməsi və obraz məzmunu faktiki olaraq muğam ifasının formasına dönüşmüş olur. Hər bir alət ona yönələn xüsusi müraciətlə səsləndirilir. Məsələn, fleytaya Füzuli belə müraciət edir:

*Söylə de görüm, ah, nə yanıq nalələrin var?  
Solğun yanağından tökülən jalələrin var?*

Füzulinin poetik dühasının xüsusi statusu onun yüksək poetik sözü ilə, zəngin yaşantılar spektri ilə və hətta poetik müdrikliklə də deyil, səs Fikrinin konusuna müqəddəs cəlb etmə ilə, yəni gerçəkləşdirilən ruhani qovuşma sakral aktı ilə müəyyən olunur ki, bu da poetik mətni dini mətnə bərabərləşdirir. Dini mətnə analogi olaraq Füzulinin poetik dühasının yüksək missiyası, fikrimizcə, insanı «alət» kimi Kainatın musiqisini rezonanslaşdırma bilməsi kimi kökləməsidir. Məhz Burdondan sınıma sözlənlərin xüsusi çəkisini artırır, onları çoxmənalılıqla – Səsin, canlı Fikrin xüsusiyyəti ilə doldurur. Füzuli poeziyasının muğamla üzvi birliyinin ən əsas səbəblərindən biri budur. Zira hər iki halda sakral yüksəlmə-qovuşma aktı yaşanılır. Onların hər birində yaradıcılıq məşğuliyyət kimi deyil, səs və söz çoxüzlüsündə bərq vuran həyatın özü kimi ortaya çıxır. Söz və səs sadəcə söz və səs olmurlar, Raqhava R. Menonun obrazlı ifadəsini təkrarlasaq, «gözlərini açır» və «nəfəs almağa başlayırlar».

<sup>1</sup> Göstərilən mənbə.

Elmi mühitdə Füzuli poeziyasının (elə Nizaminin də) sufi poeziyasına aid edilməsi barədə fikir əsassız deyildir. Onların hərfi mənada sufi olub-olmamalarından asılı olmayaraq, onlar hər yaradıcılıq aktı ilə ruhən yüksələrək, qeybə «gedib qayıdaraq» sufi zikri edirdilər. Füzulinin və eləcə də onun dahi sələfinin yaradıcı yürüşü iki dünyanın – görünən və görünməyən – qovuşağında dərk olunan Həqiqətə doğru yürüş idi. Şairin əruzun dalğaları ilə aparılan şüuru konseptual Fikrin konusuna cəlb olunurdu ki, yer həyatının «proza» və «poeziyası» məhz bu yüksəklikdən mənalandırılırdı. Əruzun paradıqmaları ilə konservləşdirilmiş işıq-kölgə oyunu texnikası duyulan fikir üçün lazımı psixoloji köklənmə yaradırdı. Əruzla muğamın vəhdəti barədə mütəxəssislərdə formalaşmış inam, ehtimal ki, buna əsaslanır<sup>1</sup>.

Əvvəldən nüfuzedici səs fikrinin təzahürü olan əruz özündə Ritm-Səsin fırtınasını generasiya edirdi. Təəccüblü deyil ki, əruz əsaslanan poetik söz potensial olaraq muğamlılığını daşıyır və bu səbəbdən də üzvi şəkildə muğamla, təsniflə birləşir, onların lad rənglərində müəyyən emosional köklənmə və ona müvafiq ruhani hal yaradırdı. (Yolüstü qeyd edək ki, əruzun paradıqmaları ritual təfəkkürün məhsulu olmaqla, məlum olduğu kimi, muğamın lad rənglərinə analogi olaraq, həmçinin bu və ya digər ruhani hala müvafiqdirlər: onlardan bəziləri sakitləşdirir, qüssəyə meyilləndirir, digərləri isə şuxluq hissi oyadır və s.). Muğam və əruz stixiyalarının qırılmazlığını Füzuli poeziyası əyani göstərir. Muğam xanəndələrinin Füzuli şeirlərinə daha çox müraciət etmələri də bununla izah olunmalıdır. Onlar muğam stixiyası hissini bu şeirlərdən alır, muğamın rənglərinə vardıqca isə şairin yaradıcı dühasının əlçatmaz zirvələrini yenidən kəşf etmiş olurlar. (Buna parlaq misal olaraq unudulmaz Hacıbaba Hüseynovun Füzuli şeirləri üstə oxuduğu muğamları xatırlaya bilərik).

Müəyyən psixoloji köklənməni nəzərdə tutan Fikrin yaşanılması ritualığı orta əsr şairlərinin ədəbi irsinin unikallığını şərtləndirməklə yanaşı Azərbaycan miniatur rəssamlığı ustalarının şedevrlərinin qavranmasında da mövcuddur. Akustik konseptual Fikrin ritm-konstantları minia-

<sup>1</sup> Əruz anlayışlar dilinin səs mahiyyətinin «uzadılmasını» təmin etməklə poetik sözün həyat eliksiridir. Əruz kontinual ritm-kodlarının poetik nitqə çevrilməsini gerçəkləşdirir. Ona görədir ki, əruz janrı melodik, potensial əruzluğa malik Azərbaycan dili ilə birləşərək özünü təkcə poemalarda deyil, nəfəsin dərinliklərindən qoparılan, son dərəcə duyulmuş yas nəğmələri «mərsiyələr»də də göstərirdi.

türlərin adlarında (məsələn, «Çapan at», «Dağlarda süvari», «Erkək və dişi şir», «İki fil», «Çovgan oyunu», və s.), onların süjetlərində, kompozisiyalarında, struktur və rəng həllində tanınır. Bu isə poetik mətnə analoji olaraq, poeziyada olduğu kimi, görünəni hisslərdə yaranan, daxilən duyulan, nəbz kimi vuran səs-şüa Fikrinin məna çoxüzlüsünə transformasiya edən fəvqəlhissi qavrayışa yönəlikliyi göstərir. Bu mənada miniatürləri mahiyyəti ruhani təşəkkül-qovuşma ilə bağlı vahid qavrayışda yaşanan «canlı şəkillər» adlandırılmalıdır. Personajların kəmiyyəti, onların yerləşməsi, poza və mimikalar digər süjet təsviri elementləri, rəng uyğunluğu (müəyyən ruhani hala kökləmə yaradan şəkl «səs relyefi») ilə birlikdə bütövlükdə təsvir olunanın həyata çağırən musiqi mahiyyətini aşkarlayır. Bu mənada, təsviri süjetliyi ritual «çarxın» – «çərxi fələyin» hərəkətə gətirilməsi və insanın şüurunda yatan «kosmik» musiqinin oyadılması üsulu hesab etmək olar. Müəyyən tip kompozisiyaların və geniş yayılmış motivlərin müəyyən meditatif funksiyaları barədə ehtimal olunan mövcud rəyə görə: «sadəcə illustrativ deyil, tamaşaçıların psixi fəaliyyətinin tənzimlənməsinə yönəlmiş daha özəl funksiyalar» fikrimizcə, dərin əsasa malikdir. Çox zaman miniatürlərin kompozisiya həlli poetik mətnin zahirə məzmununa analoji olaraq bütün elementləri simvolik səciyyə daşıyan dəqiq həndəsi struktura tabe olur. Bu halda da təsvir olunan süjet şüuru ruhani prosesin müvafiq məqamına uyğun dalğaya «kökləmə» funksiyası daşıyır.

Azərbaycanın çoxqatlı mədəni irsinin səs planını aşkarlayan «yeddi pilləli» konsepsiyası şifahi adlandırılan professional və «folklor» ənənəvi musiqisinə də bilavasitə hakimdir.

## VI. MUĞAM TƏŞƏKKÜLÜNÜN RİTMİK DAİRƏLƏRİNDƏ FORMALAŞAN MƏDƏNİYYƏT

*«Bir çoxları deyir ki, həyat insan təninə  
musiqi vasitəsi ilə daxil olmuşdur, lakin  
həqiqət bu ki, həyat elə musiqinin özüdür».*

*Hafiz Şirazi*

### 6.1. «Universallıq» və «millilik» sözlər ardıcılığının inversiyası haqqında

**H**ər hansı bir etnosun və ya xalqın mədəniyyətinin təşəkkülü qlobal fikrin təşəkkülünün fraqmentini təşkil edir, necə ki, etnos və xalq özü də qlobal fikrin bir fraqmenti olur. Bütün bəşər mədəniyyətinin özü rəngli əski parçalarından tikilmiş mozaikanı xatırladır: eyni seqmentlərin fərqli uzlaşmalarından yığılan ornamentlərin vahid sintaqması. Hər bir ayrıca götürülmüş mədəniyyət vahid ruhani başlanğıcdan rişələnən mədəniyyətlərin qarışığını nəzərdə tutur. Bu baxımdan, mədəniyyətlərin onların qədimliklərinə söykənərək ranq iyerarxiyasının tərtibinə edilən cəhdlər əvvəldən yanlışdır və məqsədə müvafiq deyildir. Deyilənlərin işığında xatırlatmaq yerinə düşər ki, ruhani leksikondan götürülmüş «iyerarxiya» sözünün ilkin mənası ranq pilləkanına deyil, şaxələnmə prinsipinə işarə edir. Bu səbəbdən də, bəzi tədqiqatçıların qlobal niyyətin ilk başlanğıcını milli mədəniyyətin «prokrust çarpayısı»na zorla yerləşdirmək istiqamətindəki çabaları nə qədər mənasızdırsa, hər bir etnos üçün «qədimlik ölçüsü» müəyyənləşdirmək cəhdləri də bir o qədər əsasdan məhrumdur. Etiraf etmək lazımdır ki, bəşər tarixinin öyrənilmə dərəcəsi ən qədim sivilizasiyalar və onların yaradıcıları barədə birmənalı fikir söyləməyə kifayət qədər əsas verə bilmir. Yerdə həyatın yaranması, ilk insanlar, onların yayılması, insan cəmiyyətinin formalaş-

ması, onun çoxlu seqmentlərə – tayfalara ayrılması prinsipləri və onların hər birinin özünəməxsusluğu və taleyi, miqrasiyalar, sürüşmələr, assimilyasiyalar və s. bu kimi bəşərin yarandığı andan bulunduğu fasiləsiz dövriyyənin əlamətləri barədə və digər vacib məsələlər haqqında yetərli aydınlığın olmadığı bir şəraitdə bu və ya digər etnosun erkən fikrin nailiyyətlərinə sahib çıxması, qədimliklə «bilavasitə qohumluq əlaqələri» barədə iddialar önyarğı və ehtirasın göstəricisidir ki, bu da bizi həqiqətdən uzaqlaşdırır. Yerdə insan həyatının panoramını «şəxslərdə» rekonstruksiya etmək prinsipcə mümkün deyildir. Və bu mümkünsüzlük təkcə «torpaq arxivindən» hələ yetərinə yararlanmadığımız, yaxud mövcudluğun qarşımızda qaldırdığı bir çox sualların həll olunmamış qalması və həmçinin bu və ya digər etnosun tarixinin dumanlı səhifələrinə işıq sala biləcək ən vacib dəlillərin yoxa çıxmaq (yandırılmaq, başqa yerə aparılmaq və s.) ehtimalı ilə də əlaqəli deyildir. Bu çətinliklər ilk növbədə, yerdə və kosmosda, o cümlədən, zamanın verdiyi ritmin ümumi ölçüləri ilə yaşayan insanın özündə baş verən hər şeyi əhatə edən ruhani prosesin dinamikası və axıcılığı ilə bağlıdır.

Mədəni bütövlüyün necə yaranması və şaxələnməsini, bəzi mədəniyyətlərdə nələinsə qalmasını, digərlərinə nələinsə keçməsinə, son nəticədə fərqli bir mədəni bütövlüyün yaranmasını araşdırmaq, həyatın daim dəyişən mənzərəsi fonunda baş verən bu prosesləri izləmək mümkün iş deyildir. Bu səbəbdən də, ayrıca götürülmüş bu və ya digər etnosun və ya xalqın mədəniyyətinin əhəmiyyətini qabartmaq məqsədinə yüklənərək, iddia predmetinə və ucaldılması istənilən mədəniyyətə heç nə verməyən, uzaq sivilizasiyalarda etnik kabuslar aramaq əvəzinə bu sivilizasiyanı yaratmış olan dərin ruhani impulslar üzərində düşünməyə cəhd etmək daha yaxşı deyilmi? Axı, bu impulsların qapıları kiminsə etnik əlamətinə görə deyil, onun mənalılarına varmaq qətiyyətinə görə taybatay açıla bilər. Unutmaq lazım deyil ki, mədəniyyət bir ruhani bütövlük kimi nə isə donuq bir şey deyil, canlı, inkişafda olan prosesdir. Onun vacib mərhələləri yaradıcılıq partlayışları ilə işarələnmişdir. Erkən ruhani nailiyyətlər yalnız o mədəniyyətdə özünü irs kimi bildirə bilər ki, orada onların nəbzi hələ də hiss olunmaqdadır. Əks halda onlar ehtimal ki, bir zamanlar doğma olan orqanizmin ölü toxumaları kimi nəzərdən keçiriləcək və onda onlar ya «qədimlik abidələri», ya da tarixi falsifikasiya kimi çıxış etmiş olacaqlar. Diqqətdə saxlayaq ki, mədəniyyətin dəyəri elə məhz, onun baxışlar



formalaşdırmasındadır, onlara uyğunlaşmaqda deyil. Bu nöqteyi-nəzərdən, önəmli olan nəsil-tayfa əlaqələrinin araşdırılması deyil, fikrin inkişafını izləməkdir. Bu da son nəticədə, tarixlə bağlı çatışmayan «süjet» fraqmentlərinin bərpa olunmasına da yardım edə bilər. Ən dəyərli hissəsini muğam irsi təşkil edən Azərbaycan mədəniyyətinin əhəmiyyəti bu fəsildə məhz həmin mövqedən nəzərdən keçirilir.

Mədəniyyətin milliliyi – dünyanı sarmış sonsuz şərtlənmələr zəncirindən qoparılmış bir fraqmentdir, coğrafi çərçivələrlə lokallaşdırılmış yerin və onu əsrlərlə məskunlaşdıran xalqın korrelyasiyasına əsaslanır. Ruhani bütövlük kimi milli mədəniyyət yer və xalqın məna daşıyan ritmlərinin bir-birinə nüfuz etməsi (bəzən bu proses minillikləri alır) vəhdətinin təşəkkülü nəticəsində yaranır. Özündə kosmos və yerin enerjisini mərkəzləşdirən insan əzəldən onların cərəyanlarının gətirdiyi ritm-mənalardan qavrayışına yönəlmişdir. Bu o deməkdir ki, milli özəlliklərə malik mədəniyyətlərin özünəməxsusluğu, onların daşıyıcılarının xarici görkəmi kimi, ilk növbədə, doğma yurdun ritmləri ilə, yerli əhalinin ruhaniyyəti ilə motivlənir. Başqa sözlə, mədəniyyətin milli xarakteri çox dərəcədə regionun mənavüklü konstantlarından: yerin landsaftından, təbii, iqlim şəraitindən, flora və faunasından asılı olsa da, çox dərəcədə konkret palitranın məzmununu ilə müəyyən olunur. Bu palitra ərazinin özəlliyi, rəngləri və səsləri, oranın meyvələrinin dadı və qoxusu, çöllərin, çəmənlərin və s. havada duyulan ətri ilə şərtlənmiş tonların uyğunluğu ilə fərqlənir ki, bütün bu vəhdət birlikdə doğma torpağın təkrarolunmaz melodiyasını yaratmış olur. Nəsildən nəsilə onun ritmlərini mənimsəyən və onunla sıx qarşılıqlı əlaqədə yaşayan insanlar ona öz enerjilərini verirdilər, torpağı özü əkən, becərən, biçən əllərinin istisi ilə qızdırır, onu tərləri və qanları ilə suvarır, nəgmə oxuyan səsləri, rimik rəqs jestləri, poetik sözün qafiyələri ilə onu enerji ilə doldururdular. Xələflərin varis olduğu ruhani zənginlik təkcə «ana südü», laylalar, nağıllar, məsəllər, sevilən poetik misralar, ürəyə yatan melodiyalar, yaxud yaddaşa həkk olan ornamentlərlə deyil, üzərində yaşadığı xalqın ruhani mədəniyyətinin kodlarını qoruyan torpağın özü ilə də ötürülürdü.

Canlı Fikrin enerjisi ilə dolmuş, təbii nemətlər və istedadlarla bol olan Azərbaycan torpağı uzun müddət həm istilaçıları, həm də zəvvarları özünə cəlb edirdi. Onların gəlişləri və gedişləri ilə gerçəkləşdirilən dairəvi hərəkət, ehtimal ki, substansional təşəkkül-hərəkətin təzahürlərindən biri idi. Qədim Azərbaycan əhalisi yadellilərlə təkcə müharibə meydanın-

da deyil, müxtəlif Şərqi ölkələrini birləşdirən və bu minvalla bilik dövriyyəsinə xidmət edən ticarət yollarında da görüşürdü. Lap qədimdən insanlar, ehtimal ki, təkcə fəthlik instinkti ilə, daha yaxşı otlar, su hövzələrini zəbt etmək həvəsi ilə yanaşı Fikrin cazibəsi ilə də hərəkət edirmişlər. Güman ki, tədqiqatçıların müşahidə etdiyi insan kütlələrinin «ritmik nizamlanmış» toplanması və ayrılması kimi özəlliyi də bununla bağlıdır.

Torpağın və xalqın qohumluq əlaqələrini Azərbaycanın mədəni irsindən də görmək olar. Bu, onun hər aspektində təsdiq olunur. Yurdun zəngin koloritini hər detalda görmək mümkündür: Azərbaycan xalqlarının güllərin gözəlliyi ilə boyanmasında, nəfis ornamentlərin rəsminə, ustaların toxuduğu ipəyin rəng qammasında, rəngli parçalardan yaradılmış qurama və şəkəllərdə, miniatür rəssamlığının rəng həllərində, oxunan nəğmələrin melodiyalarında, poeziyanın ritmində, milli kulinariyanın əsrarəngiz dad qammasında və s.

Adı çəkilən əlamətlərdən savayı daha bir rəşional olaraq dərk olunmaz, İlahi Fikirlə təmas sirri ilə şərtlənmiş ruhani əlaqə də vardır (və bu, yuxarıdakı təqdimatdan daha aydın göründü) – MUĞAM. Ruhani inkişaf, Azərbaycan mədəniyyətində dərin iz buraxmış məhz bu möhtəşəm hadisədən başlanmışdır. Ənənəvi Azərbaycan mədəniyyətinin bütün zənginliyi və əlvanlığı, sonsuz, dairə təşkil edən və yenidən şaxələnən, yeni dairələr yaradan mənalarda aşkarlanan, bu hadisənin miqyası və çoxözlüliyü ilə bağlıdır.

## 6.2. Azərbaycan mədəniyyətinin inkişaf prosessuallığı muğam-dəstgahın dili ilə

M illi mədəniyyətin prosessuallığını yaradıcı akt kimi müəyyən edərkən, ilk növbədə, yaradıcılığın ruhani mahiyyətinin şərhində öz mövqeyimi dəqiqləşdirim: *yaradıcılıq – xarici və daxili aləmlərin kəsişməsində gerçəkləşdirilən insanın özündə və özündən kənarında ruhani potensialın aşkarlanmasına yönəlmiş özümdərk yolu kimi mənalandırılmışdır*. Yaradıcılığın mahiyyətinin ifadəsinə bu qədər diqqət ayırmağımız ilk növbədə onun ayrı-ayrı yaradıcılıq aktlarının rezonanslaşdırdığı ümumi qlobal ruhani təşəkkül prosesi kimi universal əhəmiyyətinə görədir. Muğamın dərk olunmasında onun prinsiplial vacib rolu onun-

la müəyyən olunur ki, yaradıcı nurlanma konsepsiyası mahiyyətə, ruhani özünüdərk yolunun konturlarını cızan muğam- dəstgahın formasının sturkturlaşması ilə səsləndirilir. Buradan da muğamın dərin mənasının dərki üçün aşağıdakı çıxış müddəasını formulə edə bilərik: *ifa olunan muğam ilk növbədə, baş verməkdə olan ruhani yüksəliş-nurlanma aktıdır*. Bu açar müddəadan muğamın ənənəvi mədəniyyət hadisəsi kimi formulu təklif edilir: *muğam – təşəkkül-qovuşma dairələrində ruhani Harmoniyanı təfəkkürün daxili və xarici qütblərinin ritmik çarpaz qarşılıqlı əlaqəsində səsləndirən konseptual səs Fikridir. Deməli, ritm-səs fikrinin meyvəsi kimi muğam yaradıcılığın nəticəsidir (məhsuludur) və yaradıcılıq aktıdır*. Müəyyən dövrdən Azərbaycan ifaçılıq sənətində muğam sözü ifaçılıq ənənəsinə ümümləşmiş şəkildə aid edilən muğamat sözü ilə əvəz olunur.

Problemin tam «sinirinə» toxunaraq, təşəkkül impulsları yaradan, energetik zonaların (semantik vahidlərin) birləşməsi ilə obyektiv mövcud olan sonsuz energetik potensialın (semantik sahənin) aşkarlanması üzrə baş verən qlobal ruhani prosesin mahiyyətli tərəfini necə gördüyümü izah etməyə çalışacağam. Özünün təzahür zənginliyi ilə, təbiəti və onun ayrılmaz hissəsi olan insanla, Günəşlə – Enerji mənbəyi ilə mərkəzləşdirilərək dairə əmələ gətirən müxtəlif bürclər, planetlərlə təmsil olunan planetar aləmlə birlikdə bütün canlı aləm energetik, yaxud «akustik zonalar» kimi nəzərdən keçirilir. «Akustik zonaların» birləşməsi özünü, təşəkkül dairələrini keçən (bunu suya atılmış daşdan yayılan dairələr kimi təsəvvür etmək olar) həyatın yaranması anını göstərən impuls-təkanla aşkara çıxarır. Hər bir konkret həyat dairələr cızan təşəkkül dinamikası ilə idarə olunan impuls və ondan ayrılan dalğaları ehtiva edir. «Akustik zonaların» birləşməsindən yaranan ritm-struktur iki ritm-strukturun xəlitəsi olub, məlum mənada, onların davamıdır. İki strukturun elementlərinin bir vahid struktur daxilində «atomar» birləşməsi yaranan hər yeni orqanizmin təkrar olunmazlığını şərtləndirir. Toxunulan mövzu çərçivələri daxilində yeni doğulmuş orqanizm qismində yaradıcı aktda formalaşan fikir nəzərdən keçirilir. Bu fikir mövcud ritm-mənalardan ayrıca məcmusu olub, əsas özəlliyi yaradıcı aktın təkrar olunmaz təkrarına (hər bir halda cari anın ritmlərinin birləşməsinin rezonanslaşdırılması ilə yaradılan) əsaslanır. Ehtimal ki, buna görə keçmişdə, növbəti anda, təşəkkül dairəsinin xaricinə düşərək əhəmiyyətsizləşən, lakin hazırda tam olaraq yaşanılan fikir reallığın özünə bərabər götürülürdü. Yaradıcılıq prosesinin ruhani qarşı-

lıqlı nüfuz etmə və Fikrin doğulması ilə bağlı olan canlı proses kimi nəzərdən keçirilməsi ilə əlaqədar formalaşmış mövcud təsəvvür də buradan qaynaqlanır. Doğulmuş fikir – müəyyən mənzərəyə oturan qanunauyğunluqlar və təsadüflər qarışığından tərtib olunmuş konkret həyatdır. Onlardan hər biri bütövlüyun potensialını qismən açmaqla, öz növbəsində ayrılıca bir bütövlükdür də. Bir əşyavi təzahür olunan hadisə barədə dəqiq təsəvvür verməyən həmin fikir bu və ya digər reallığın konkret qavrayışını şərtləndirən əlamətlərin cəmini yetərli dərəcədə işıqlandırır, yaddaşda biliyin özünü deyil, onunla bağlı duyğuları saxlayır. Erkən keçmişdə fikrin daşıyıcısı kimi ritmik paradigma – təkrarlanan həyat situasiyalarında insanın köməyinə çatacaq bilik hissini oyadan ritmik dairə çıxış edə bilərdi.

«Canlı ilə canlının» qarşılıqlı əlaqəsi kimi yaradıcı aktın nəticəsi olaraq meydana çıxan «akustik zonalar» zamanla bir-birini əvəz edən nəsillərin ritm-kodlarını, Yerin ritm-kodlarını özünə yığaraq, özəl rəng palitrası, ətirilər və s. fərdi xüsusiyyətlərlə bəzənir, zamanla ruhani lüğətə də milli özünəməxsusluq möhürü vurur. Qeyd olunanla əlaqədar, «milli» anlayışı bizim versiyada «akustik zonaların» ümumi təşəkkül dairəsinə qoşulmuş konkret birləşməsi kimi təyin olunur. Başqa sözlə, yurdun təkrar olunmaz ritmlərindən, təbiətin səslərindən, keçmişdə bu yurdda baş vermiş hadisələrin nəsillərin şüurlarında buraxdığı əks-sədalardan və birgə yaşanılan vahid təşəkkül dairəsində olan bir çox şeydən oluşan ritm-duyğuların məcmusu ilə birləşmiş insanlar toplumu. Milli mədəni potensialın indikatoru əsrlərlə toplanılan, özünü ayınlərin sinkretik mətnləri, milli melodiyalar və rəqslər, milli dil, poetik qafiyələr, səciyyəvi ornamentlərində bildirən və bütövlükdə təşəkkül dinamikasını əks etdirən ruhani irsdir.

Bəşəriyyət yaradıcı proseslərdə əsrlərdən bəri nəinki kainatın musiqisini səsləndirmiş, onun özü də vahid universal təşəkkül qanununu manifestasiya edən «səslənən material» olmuşdur. Bu baxımdan, A.Losevin ifadəsi diqqətə layiqdir: «Musiqi 1) həmişə hökmən olaraq təşəkküldür, 2) bu təşəkkül özünü həmişə fərqli tiplərdə bildirir, 3) bütün bu təşəkkül müxtəliflikləri bir vahid inkişafa axırlar... Musiqi təşəkkülü həyatın fərqli və dərin tərəflərinin tutumlarına malik olmaya bilməz və özü də həyatın təşəkküldə olan sonsuz tərəflərini əhatə etməyə can atmaya bilmir <.....> bütün struktur mürəkkəbliyinə rəğmən musiqi təşəkkülü maksimal dərəcədə sadədir və hətta intimdir, yəni o, hər hansı ayrıca dayanıqlı obraz və ya mənzərələrin təsvirini vermir; sükunətdə olan əşyaların təsvirini heç

vermir. O, daima fəzilətsiz yaranma və məhv olma olaraq qalır, bu səbəbdən də dərhal bütün şeylərə aid olmuş olur, zira onların hamısı yaranır və məhv olurlar və bu tərəflərin rəngarəng məqamlarından ayrı ola bilməyərək, eyni zamanda tam olaraq hər bir məqamda gerçəkləşmiş olurlar».<sup>1</sup>

Beləliklə, musiqi təşəkküldür. Bu tezisdə deyilənlərdən çıxış edərək, yerdəyişmə də mümkündür: təşəkkül – musiqidir. Təşəkkül bütövlükdə həyatın prosessuallığının mahiyyətli tərəfini təşkil edir, onun hər təzahüründə mövcuddur. Beləliklə, ümumi təşəkkülün qlobal musiqi Formasının strukturlaşması kimi hipotetik mənzərəsi yaranır. Bu Formanın məzmunu özünü siqnal-kodlarla bildirən səs zonalarının ritmlə nizamlanmış birləşməsi-kəşiməsindən ibarətdir. Səs zonalarının ritmik qarşılıqlı nüfuz etməsi yolu ilə axan qarşılıqlı əlaqə – bütövlüyün Harmoniyasının əsasıdır.

Əsrlər boyu baş verən ruhani təşəkkülün mahiyyətinə vardığıca, substansional səs Fikrinin hərəkətinin suyun təbiətdə sirkulyasiyası kimi baş verən vahid prosessuallıq təsəvvürü yaranır. Dağ çayı kimi öz yolunu axının «ziqzaqları», məcraları, çökəkləri ilə bildirir, bir-biri ilə bağlı nəsil, tayfa, etnik quruluşları dalğa «yığılmalarına» və «yayılmalarına», tamda birləşməsinə və çoxluğa təbəqələşməsinə yönəlir. Bütün qeyd olunanlarda hər yeni dairədə yeni mənalara açılan, «oraya və geri», hərəkətin başladığı ilk məntəqəyə gedib və qayıdıb dalğa hərəkətini gerçəkləşdirən Səs-Fikrin enerjisinin dövriyyəsi sezilir. Yeni keyfiyyətə transformasiya olmuş dövriyyənin nəticəsində ilkin bilik dəfələrlə öz əzəli vətəninə qayıdır və onun əhalisi bu yurdun əzəli ruhani mirasını artıq «ikinci, üçüncü əldən» alır. Beləcə, Azərbaycan torpağında piramidal ritmik konstruksiya – muğam kimi doğulmuş substansional Fikir təfəkkür qütblərinin dinamik qarşılıqlı əlaqəsində öz coğrafiyasını genişləndirərək çoxlu mənalara çiçəklənir, qədim Azərbaycana Hindistanın, Çinin, növbəti dairədə yunan fəlsəfi konsepsiyası (Pifaqorun, Platonun fəlsəfi fikrində), sufi islam doktrinası şəklində və s. yenidən qayıdır. Qlobal substansional Fikrin ritmi ilə həm ictimai strukturların, həm də bütövlükdə cəmiyyətin ritmik təşkili tənzimlənirdi.

«Passionarlıq» kimi müəyyən etdiyi «biosferin canlı maddəsinin enerjisi»nin mövcudluğunu iddia edən L.Qumilyovun mövqeyini paylaşa-

<sup>1</sup> Losev A. Основной вопрос философии музыки. Ж.Советская Музыка, 1990, №12, с.38-39.

raq, qeyd edək ki, bizim versiyada energetik canlı qüvvə keyfiyyətində Səs-Şüa (yaxud Səs-Fikir) mənə substratı nəzərdən keçirilir. L.Qumilyovun nəzəriyyəsi ilə tanışlıq belə bir əvəzləmənin mümkünliyünü təsdiqləyir. Alimin fikrincə, alışan və sönən «passionarlığın» dinamikası ilə dövlət bütövlüyünün yaranması və dağılması, etnosun formalaşmasının prosesuallığı, konkret xalqın müəyyən tarixi mərhələdə rolu şərtlənmişdir. Toxunulan məsələ ilə əlaqədar L.Qumilyovun aşağıdakı müşahidələri çox əhəmiyyətlidir: «Etnoslar – biosfer və sosiosfer sərhədində mövcud olan hadisədir». Bu isə etnik inkişafı şərtləndirən iki amilliyə işarə kimi qəbul oluna bilər. «İki dairə» prinsipinin fəaliyyətini aşkarlayan «biz-onlar!» qarşıdurması da bundan bəhs edir. Alimin bu qeydi də maraq kəsb edir: «<...> etnosa birləşmək olmaz <...> Etnik diaqnostika əsasında hiss edilir». Yaxud – «Etnos hal deyil, prosesdir <...>« Etnik prosesin musiqi mahiyyətinə alimin aşağıdakı fikirləri işıq salır: «Etnos- insan vahidlərinin riyazi cəmi deyildir, «sistem»dir <...> Sistemin real mövcud olan və fəaliyyət göstərən amili əşyalar deyil, əlaqələrdir <...>. İstənilən sistem statik olmayıb, ya dinamik tarazlıqda (homeostaz), ya da hər hansı impulsu sistem xaricində olan təkəndən yaranan hərəkətdədir». Və bir də: «Real etnik dəyəri biz özündə tək-cə insanları deyil, landşaft elementlərini, mədəni ənənəni və qonşularla qarşılıqlı əlaqələri birləşdirən dinamik sistem kimi təyin edə bilərik. Bu sistemdə ilkin enerji yüklənməsi tədricən xərclənir, entropiya isə fasiləsiz olaraq artır. Bu səbəbdən də sistem daima toplanan entropiyasından ətraf mühitlə enerji və entropiya mübadiləsinə girərək azad olmalıdır.<sup>1</sup> Aparılan müşahidələrin keçmişin səsləli musiqi irsinin dərki baxımından dəyəri ondadır ki, onlar, özünü etnikdən savayı, ayin prosesuallığı çərçivələrində, muğam prosesuallığında, ayrı-ayrı musiqi formalarının və həmçinin ənənəvi musiqi mədəniyyətinin, bütövlükdə mədəniyyətin inkişafı miqyaslarında göstərən ruhani həyatın müxtəlif səviyyələrində fəaliyyətdə olan eyni prinsiplərin təkrarlanmasını üzə çıxarır. Qeyd olunanlara əlavə edək ki, məhz alimin diqqət etdiyi bu və ya digər etnosun keçdiyi tarixi yolun bütün mərhələlərini müəyyən edən universal ritmik qanunauyğunluq tədqiqatçıları uzaq keçmişdə baş vermiş hadisələrin mahiyyətli tərəfinin dərkinə əhəmiyyətli dərəcədə

<sup>1</sup> Qumilyov L. Etnogenez i biosfera zemli. Moskva. Tanais. Di-Dik, 1994, s. 272-273.

yaxınlaşdırmış və həmçinin onlara bu hadisələrin sonrakı inkişafının perspektivini izləməyə görün imkanı yaratmışdır.

Qumilyovun öz inkişaf fazalarını («gizli yüksəliş», «aşkar yüksəliş») yaşayan, kulminasiya – «akme» fazasına keçən və sonra ətalət fazasında yox olmağa yaxın olan etnosun yaranması üçün impuls verən təkan «passionarlığı» konsepsiyasının muğamın konsepsiyası ilə aşkar oxşarlığı təsadüfi deyildir. Burada da ilk üç fazada daha geniş səs fəzasını tutmaqla gərginliyin artmasını və yüksək kulminasiya nöqtəsinə doğru (auc) daralaraq, daha sonra enişini müşahidə edirik. Bu isə obyektiv mövcud olan qlobal Fikir-İdeyanın transsendental idrak dövründə və müasir insanın intellektual-analitik təfəkkürlə bağlı idrakının «oxunmaları» arasındakı fərqlərlə izah olunmalıdır. Bu nöqtəyi-nəzərdən, L.Qumilyovun bəşər tarixinin hadisəvi, «süjet» tərəfində kontinual, ruhani, yəni özünü ritmlə bildirən musiqi prosessual məzmunu sezməsi erkən maq musiqi praktikasını ilə analogiya təşkil edir. Həm orada, həm də burada qlobal niyyətin ritmik mahiyyəti təfəkkül prosesinin (kulminasiya nöqtəsi – ideya ilə nurlanmaya qədər) strukturlaşdırılması ilə təkrar istehsal olunur. Başqa sözlə, ruhani şüanın refraksiyası (sınması) və Bilik Işığının doğulması anına qədər yeddipilləli yüksəliş prosesinin strukturlaşması baş verir. Mülahizələrin bu mərhələsində xüsusi olaraq bir daha qeyd edək ki, məhz bu məqam – hərəkət-yüksəliş-fövqəl fərdihala keçid muğamın bir mədəniyyət olaraq mahiyyətini izah edir. Buradan, muğam probleminin ənənəvi milli ifaçılıq sənətinin sırf musiqi (dar mənada) mətn aspektlərinə qapılıaraq nəzərdən keçirilməsi yolverilməzdir. Bir daha, muğamın bir mədəniyyət hadisəsi kimi formalaşdırılmasında müəyyən mərhələlərin fərqləndirilməsinin əhəmiyyətinin altını cızaq. Diqqətə almaq lazımdır ki, ilkin mərhələdə muğam ruhani praktikasını ilə sakral elmin əsası qoyulurdu. Mahiyyətə, elm-əməl sakral statusunu o, ənənəyə çevrildikdən sonra da saxlamış oldu. Ənənə statusunda da muğam, kütlələri təfəkkür prosesinin ritual dairəsində ruhən hiss olunan Işıq-Səs Fikrin qübbəsi altına cəlb etməklə Ahəng Qanununun gerçəkləşdirilməsi funksiyasını yerinə yetirməkdə davam edirdi. Bu nöqtəyi-nəzərdən, «ənənə» universal Qanunu aşkarlayan mahiyyətli olanın daimiliyi kimi interpretasiya olunur. Bütün bunlar problemin öyrənilməsində ruhani təşəkkülün «baş yolunun» izlənməsini, bu prosesin başlıca prinsiplərinin ənənəvi Azərbaycan mədəniyyəti çərçivələrində aşkarlanmasını gözdə tutan yanaşmanı əsaslandırmış olur.

Azərbaycan mədəniyyətinin dəyəri və unikallığı ondadır ki, əsrlərlə muğam fikrini özündə daşıyan xalqın şüuru genetik olaraq, hərəkəti ilə kosmik planetar aləmə keçidi gerçəkləşdirə biləcək «yay»ın varisidir. Kosmos ruhu ilə Həqiqət Işığına can atan insan üçün əzəldən əlyetər idi. Gərginliyin pikində özünün «qeyri-mən»inə – («səs-şüa») – transformasiyanın dramaturgiyasından zamanla muğamın kod dilinin sistemi kristallaşaraq formalaşmışdır. Ənənəvi Azərbaycan mədəniyyətinin dili işıq-şüa işarələri ilə ilmələnmiş, toxunmuşdur. Əvvəlki izahda təqdim olunduğu kimi səs-şüa simvollarının fərqi ondadır ki, onlar nəsə konkret, əşya ilə ifadə olunan bir şeyi deyil, hətəkətin istiqamətini, ritmini, dinamikasını ekstrapolyasiya edən (məsələn, «MU»-»QAM», «OM» və «XU» kimi universal işarələr kimi), nəfəs alan Kainatın hərəkətdə və dəyişməkdə olan ritmini işarə edir.<sup>1</sup> Günəşin ən qədim işarəsi və «AHU-RA» ilahinin adında, muğamların anası sayılan «Rast»da da iştirak edən «Ra» söz-kodu səs-şüa konseptual simvolu kimi qavranılır. Eyni söz-kod həmçinin Rahab, Rak, İrak, Rahavi və s. adların tərkib hissəsi kimi də iştirak edir. «Hur» (güzgü yerdəyişməsində «ruh») və həmahəng səslənən «şur», «şum», «ağ», «maq», «qam», «şam», «axu», «ağı», «ahy» və həmçinin «xor», «qor», «xum», «ox», «od», «ad», «oz», «an», »sur», «suf», «ut», «ud», «tu» və s. təkcə muğam adlarında deyil, bütünlükdə Azərbaycan türk leksikasında da geniş şəkildə işlədilən söz-anlayışlar səs-şüa təbiətinə malik kodlardır.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, qeyri-konkret təfəkkürün (məna bükümü) dili olmaq etibarını ilə söz-kodlar «termin» anlayışına yerləşmir. Hərçənd, bu artıq elmi praktikaya daxil olmuşdur, zira funksional baxımdan terminologiya, əksinə, birmənalılıq, konkretlik deməkdir. Söz-kod səs-şüa substratı – ruhani enerjinin diskret daşıyıcıya – məntiqi təfəkkürə reduksiya olunan “kvant”ıdır. Sonra isə V.V.Nalimovun təyininə müraciət etsək, kontinual mənaların «mexaniki oxuması yox, yaradıcı açması» baş verir. Bu «açma» ehtimal ki, uzlaşma azadlığını ehtiva edən prinsip üzərində qurulmuşdur. Bu halda hər bir söz-koda təkcə bir məna deyil, mənalar sırası və ya məna sıraları uyğun gəlmiş olur. Formalaşmış baxışların idrak prinsipini əks etdirən amillərə müvafiq korrektə olunması zərurəti də ondan qaynaqlanır ki, məhz qeyri-konkretlik, çoxmənalılıq,

<sup>1</sup> Qeyd edək ki, «Dəst» – əlin içi, «gah» – yer (ya məkan) iki söz- koddan ibarətdir.



mənalarla oynamaq intuitiv axtarış-inkışafı stimullaşdırır ki, bu da ruhani idrakın mahiyyətli tərəfini təşkil edir.

Transpersonal fikrin vahid təşəkkül prosesindəki rolunu nəzərdən keçirərkən bir mədəniyyətin çərçivələri ilə məhdudlaşmaq çox çətinidir. Zira ondan pöhrələnən biliklər ümümdünya bilik xəzinəsinə digər mədəniyyətlərin qatqısı kimi daim daxil olur. Transsendental fikir insanı informasiya «bolluq buynuzuna» qoşur ki, ordan bilik dalğalanaraq etnik mədəniyyətlərin çiçəklənməsi üçün impulslar yaradır. Qeyd olunanlar mədəniyyətin vahid inkışafında keçid «xətlərinin» – eyni bir mahiyyətdən, eyni bir məna nüvəsindən yelpik kimi açılan – işarələrin, simvolların, süjetlərin, mövzuların mövcudluğunu ehtiva edir.

Maraqlıdır ki, bu mövqe musiqinin həqiqi təyinatı barədə düşünən bir sıra digər müəlliflər tərəfindən də bölünür. Məsələn, bu baxımdan bəstəkar V.Martınovun fikirləri həmahəng səslənir. Müəllif hesab edir ki, «... musiqi insanın xaricindədir. İnsan praktiki olaraq musiqi yarada bilmir və musiqi insanın Kosmosla korrelyasiyasının nəticəsidir. Yəni insan müəyyən arxetipləri, yaxud ilkin modelləri oynada bilər, lakin yalnız insanın xaricində mövcud olanları. Ümumiyyətlə dedikdə, Kosmosla bu korrelyasiya çox vacibdir. Və prinsipcə, biz onu bütün mədəniyyətlərdə görürük. Hind yoqası və ya Çin tay-dzisi – hamısı, bu və ya digər formada korrelyasiyaya hədəflənmişlər. Və musiqi heç bir halda insan dili, hissələr dili kimi anlaşılmır, insanın Kosmosla qarşılıqlı münasibətlərini harmonikləşdirdiyi müəyyən proses nəzərdə tutulur».<sup>1</sup>

Məna çoxluğunun vahid mənaya çevrilməsi prosesuallığının müstəqil tədqiqatının elmi perspektiv baxımından əhəmiyyətini nəzərə alaraq və bu fəsildə qarşıya qoyulmuş vəzifələrdən çıxış edərək tezis şəklində, fikrimizcə, mahiyyətli olan, toxunduğumuz problemlə əlaqəli bir məqamı qeyd edək: transsendental səs-şüa Fikri ilə milli mədəniyyətlərin fərqli rənglərdə aşkarladığı struktur və süjet məzmununun təkcə, çoxşaxəliliyi və çoxsəviyyəliliyi bağlı deyildir, həm də Səs-Fikirlə səpələnmiş tayfa birliklərinin etnik və ya milli vəhdətə dönüşdürülməsi ilə əlaqəlidir. Bu baxımdan, epik ənənə barədə aşağıdakı mülahizə maraq doğrurur:

<sup>1</sup> Martinov V. «Конец времени композиторов». Послесл.Т.Чердниченко. – М.: Русский путь, 2002, 296 с.

«Alman romantikləri yaradıcı xalq barədə ideyanı inkişaf etdirəndə, bu vahid xalqın harada mövcud olması barədə düşünmək lazım idi. Və epos stixiyasının özü ayrı-ayrı tayfalardan Ellin xalqını yaradan güclü bir başlanğıc deyildimi? Məhz epos vasitəsi ilə axeylillər, beotiyələr, frakiyalılar, ioniyalılar, ada sakinləri – bütün bu çoxsaylı yerli tayfalar – özlərinin böyük Ellin xalqı olduqlarını dərk etmədilərmi? <...> Deməli, eposun müəllifi saydığımız xalq eyni zamanda epos tərəfindən yaradılırdı».<sup>1</sup> Burada, diskret daşıyıcılarından biri də epos olan konseptual səs fikrinin strukturlaşdırıcı roluna toxunulub. Sonrakı fikir də qanunauyğun səslənir: «Epik nitq sadəcə tanrılar dünyasından danışmır... müəyyən mənada onun özü elə həmin dünyadır».<sup>2</sup> Qeyd olunanla analoji olaraq, demək olar ki, qədim zamanlardan muğam və dastan stixiyasında yaşayan Azərbaycan xalqı da öz etnik vəhdətini muğam və dastan vasitəsi ilə dərk edirdi. Bu halda da, xalq muğam və dastanlar yaradır, muğam və dastanlar da eyni zamanda xalqı bir etnik mədəni vahid olaraq yaradırdı.

### **6.3. Ruhani prosesin Azərbaycan milli mədəniyyətində kristallaşmasının koqnitiv aspektləri**

**H**azırkı tədqiqatda «rəqqasın rəqsi» kimi tanıtılan və özünü «qabarma və çəkilmə», «getmə və qayıtma», «toplama və səpələmə», «yığma və xərcləmə» kimi ifadə edən dalğa Fikrinin əsas prinsipinin fəaliyyətinin nəticəsi onun iki məcraya bölünməsinə gətirib çıxartdı: muğam (özünə yönəlmiş – introvert fikir enerjisi) və ozan-aşıq (xarici dünyaya açılan – introvert ekstrapolyasiya edici fikir enerjisi).

İdrak yolunun əzəldən iki tərəfi ilə işarələnməsi bu prosesin ehtimal ki, biliklərin yığılımı və yayılması ritmi ilə şərtlənməsi üzrə motivlənməmişdir. «Alandan – verənə» ritm-formulu ilə varislik prinsipi yaradılmışdır. Varislik prinsipi ruhani qarşılıqlı nüfuzetmə aktı kimi qurbanlıq ideyasının substratını təşkil edir. Zira alan və verənin qarşılıqlı qurbanlığı

<sup>1</sup> Из истории античной науки и философии. Ахутин А.В. «Слово и миф». Преднаука, генезис античной науки и ее значение. М.Наука, 1991, с.7.

<sup>2</sup> Yenə orada.

əsasında qurulur. Alandan verənə və əksinə, verəndən alana olan fasiləsiz ardıcılıq varislik zəncirini təşkil edir. Bunun birinci bəndi Göydən Yere varislikdir, davamı isə mədəniyyətlərin varisliyi, nəsillərin varisliyi, müəllim-tələbə, valideyn-övlad və s. varislikləri ilə dalğalanır.

Qurbanlığın yüksək mənası əzəldən Bilik işığını yaymaq, Fikrin enerji ilə dolaraq onu saçmaq, Fikrin işığı ilə kütlələrin şüurunu işıqlandırmaq idi. Buradan o çıxır ki, qurbanlığın mənası və məqsədi – idraktır. Qurbanlıq – sonsuz məhəbbətin təzahürüdür. Deməli, məhəbbətin qurbanlıq ideyası ilə qovuşan ruhani mahiyyəti də idrakla bağlıdır. Daha dəqiq, Həqiqətin dərkisi əzəldən yalnız İlahiyə sonsuz məhəbbət, tam olaraq İlahi mahiyyətlə qovuşmaq şərtində mümkün ola bilərdi. Bu o deməkdir ki, insanı Biliyə İnamə dönüştürmüş Məhəbbət aparırdı. İnam və idrak aktı əzəldən ayrılmaz anlayışlardır. Vəhdət pozulunca əyintilər yaranır, zira inamsız həqiqi bilik mövcud olmamışdır, biliksiz dərin inamın olması da mümkün deyildir. (Qeyd edək ki, bu gün də elmə təmənnasız xidmət – həqiqi İnamın təzahürlərindən biridir!).

Qurbanlıq, Məhəbbət, İnam – idrak-təşəkkülün mənəvi dayaqları olub ritual praktika ilə qədim zamanlardan təsbit olunmuşdur.

Ruhani idrak-təşəkkülün ritmi – konkret həyati situasiya ilə bağlı ritual tsiklin bütün xarici məzmun aspektlərini özünə tabe etdirən bir başlanğıcdır. Ayində musiqinin xüsusi çəkisi ritm-formulları oxuyan və ya musiqi ilə söyləyənlərlə yekunlaşmır. Bütün çoxsəviyyəli sinkretik ayin mətninin özünü səslənən musiqi hesab etmək lazımdır. Zira bu mətn substansional Fikrin vibrasiya edən semantik sahəsini imitasiya edir. Əvvəl qeyd etdiyimiz kimi, ayin sinkretizmini şərtləndirmiş Ritmin izomorfizmi çoxsəviyyəli döyünən «akustik şəbəkə» yaradır ki, onun torları vibrasiya edən səs və bədənin poliritmikası və həmçinin mimikanın, jestin, rəngin, efiri dolduran ətrlərin, dad hissəsinin və s. elementlərin poliritmikası ilə toxunmuşdur. Azərbaycan ayinlərinin bütün ifadə potensialı, son nəticədə, dalğa relyefinin müxtəlif şəkildə interpretasiya olunan üzləridir. Bu o deməkdir ki, bütün ayin, onu təşkil edən parametrlərlə birlikdə Səs-Fikir konusuna ruhani dartılma-təşəkkül prosessuallığını səsləndirən vahid musiqi orqanizmi kimi nəzərdən keçirilə bilər. Nəğmənin melodik relyefi – semantik çoxüzlülünün səs yüksəkliyi ilə cızılmış üzlərindən biri olub tamlığın enerjisini kondensasiya edir. Onların hər birinin arxasında bütün mənalı massivinin hissiyatı durur.

Erkən keçmişdə fikir daşıyıcısı ayrıca ritmik paradiqma – insanın müxtəlif təkrarlanan gündəlik həyat situasiyalarında əldə rəhbər tuta biləcəyi bilik hissiyyatını canlandıran ritmik dairə ola bilərdi. Yəqin elə buna görədir ki, keçmişdə, elə indi olduğu kimi düşünərkən insanlar çox zaman nəğmə oxuyur (ucadan, yaxud ürəyində), fit çalır, zümzümə edə-edə fikirləşirlər. Həm o zaman, həm də indi, oxumaq, zümzümə etmək, ayağını yerə vurmaq, əliylə taqıldatmaq – ruhani idrak dalğasına köklənmə əlamətləridir. Fərq yalnız ondadır ki, erkən keçmişdə kanonlaşdırılmış ənənəvi nəğmə-kod altında hərəkət edən insan dalğa təfəkkürünə köklənərkən eyni zamanda özünü ritmik dairədə bulmuş olurdu ki, burada cari zaman üçün lazım olan bütün məlumat vardı.

Beləliklə, biliyin ötürülməsi əzəldən vahid bölünməz sinkretik mətn şəklində olan ritmik dairələrdə baş verirdi. Ritmik dairələrin bu və ya digər kombinasiya imkanları assosiativ təsəvvürlər şəbəkəsi yaradırdı ki, burada da, öz növbəsində, ayin prosessuallığı ilə reqlamentasiya olunmuş fərqli əxlaq və etika normaları formalaşdırılırdı.

Ritmik dairələrin əhəmiyyəti, fikrimizcə, həm də onunla müəyyən olunur ki, ritmik dairənin akustik zonasına daxil olmaq həm psixoloji köklənmə, həm də bu köklənməyə müvafiq əməl demək idi. Onların hər birində olan, dalğanın ötürdüyü məlumatın qavranılması özünü onu təkrarlayan hərəkət reaksiyasında göstərirdi. O da öz növbəsində, situasiyadan asılı olaraq ya əmək hərəkətləri (kənd əməyi, sənətkar əməyi), ya da yem əldə etməyə yönəlmiş (ov) hərəkətlər formasını alırdı. Ruhaniyyət dalğası ilə kanonlaşdırılmış dualar və həmçinin funksional məna daşıyan pozlar yaranırdı. Bu nöqtəyi-nəzərdən ritual dairələr ikili mənada nəzərdən keçirilə bilər: ritm duyğuları dairəsi kimi və onunla bağlı olan hərəkətlər kompleksi kimi. Təşəkkül prosessuallığında yaranan, insanın ruhani dünyasını formalaşdıran bilik-duyğu eyni zamanda konkret vəzifələrin həllində praktiki rol da oynayırdı. Ritmik dairələrlə (mini proqramlarla) ayrıca götürülmüş bir adamın və ya qrupun bütün həyati situasiyalarda davranışı tənzimləniirdi. Bu mənada ayin ritual praktika ilə kanonlaşdırılmış və sonradan «kvadrinar moduslar» kimi mənalandırılacaq sistem təşkil edən çoxsaylı ritmik dairələrin («akustik zonaların») rolu ondadır ki, maarifləndirici və tərbiyəvi funksiyalar yerinə yetirməklə, onlar həm də əmək vərdişləri formalaşdırırdılar. Dairələr sistemi üzərində muğam nəzəriyyəsi və ifaçılıq praktikasına bərqərar olmuşdur.

Səs-Fikrin bütün şəkillərindən ən əhəmiyyətli səsəndirilən səsdür. Səsəndirilən səsin dalğasının plastikasına üzvi şəkildə nüfuz edən ruhani dalğanın plastikası ayin mərasimində musiqi ilə bağlı amilin xüsusi önəmini müəyyən etmişdir. Musiqi burada ruhani qarşılıqlı nüfuzun təşəkkülü ritmini ekranlaşdırmaqla yanaşı, eyni zamanda insanları bu ritmin özünə kökləmiş olur. Eşidilən musiqi ilə məna daşıyan, eşidilməyən, relyefi ilə bu və ya digər fəaliyyətə meyilləndirən köklənməni yaranan «kosmik» Musiqi səsəndirilirdi. Birlikdə eyni bir təşəkkül ritmində yaşanan ruhani dalğa ayrı-ayrı insanları vahid bütövlükdə – kollektivdə birləşdirirdi. Əzəldən insanların etnik birlikdə birləşməsi ruhani qovuşma ritual dairələri səviyyəsində gerçəkləşdirilirdi.

Tək vəhdət kimi fəaliyyət göstərən çoxlu insanın gördüyü iş erkən zamanlardan bir çox mümkünsüz işləri gerçəyə çevirirdi. Boğaz səsi, mimika, pozla ifadə olunan ruhani dalğanın polisemantikası təşəkkül prosesuallığının inkişaf mərhələsindən asılı olaraq fərqli məzmunla dolurdu ki, bu da fikrin əzəldən dalğa ilə ötürülməsi barədə ehtimalla uzlaşır. Mənanı ayrıca sözlə deyil, onun axını, digər sözlərlə birləşməsi ilə qavrayan təfəkkürün konseptual təbiəti ilə bağlı olan bu və daha əvvəl aparılmış müşahidələrdən müəyyən psixoloji köklənməyə müvafiq «akustik zona» yaranan ritm-komplekslərin şüurunun dalğa təbiəti ilə şərtlənmiş rolunun başlıca olması barədə nəticəyə gələ bilərik. Bu və ya digər ritm-komplekslərin konkret hisslərlə bağlı olması, bu hisslərin xarici dünyadan gələn ritm-duyğularla identifikasiya imkanları dünyanın anlayış səviyyəsində sonrakı mənalandırılmasına zəmin yaratmış oldu. Sözlərə ötürülən ritm-mənalı verbal nitqdə də fikrin ötürülməsi üsulu olaraq qalırdı. Müşahidələr göstərir ki, söz anlayışlarla deyil, məhz ritm hissiyyatı ilə bağlıdır dərin əks-səda doğuran mətnin qavrayışı. Deməli, istənilən məlumat ruhani qarşılıqlı nüfuzu – nitq prosesində ritm hissiyyatının uzlaşması nəticəsində mənanın dərkini ehtiva edir. Qeyd olunan erkən mərhələdə kommunikativ əlaqəni təmin edən ritm-kodların vahid ritual lüğətinin olması barədə irəli sürülən ehtimalı təsdiqləyir. Ritual dairənin seqmentlərinin ritmik uzlaşmasından onun iştirakçılarını birləşdirən eynicinslilik, doğmalığ hissi yaranırdı.

Ritm-kodların leksikasının özəllikləri, göründüyü kimi, onların ritual kontekstində qafiyələnməsindədir ki, bu da onlara ruhani inkişafın fazasından asılı olaraq bu və ya digər məna istiqaməti vermiş olur. Ritm-

kodların ruhani mahiyyəti onların universallığını şərtləndirmiş oldu. Ruhani mahiyyət altında bu halda, normal ruhani qarşılıqlı nüfuz prosesi başa düşülür ki, ruhani dalğanın amplitudası ilə şüura yönəlik, relyefi boğaz səsi və tembri, mimika, jest, poz və s. ilə cızılan substansional impuls-kodların rəqsləri imitasiya olunur.<sup>1</sup> Bu qeyd olunanla həm də dini praktika-duanın oxunması qaydaları da (bu və ya digər sətirlərin başın, əllərin hərəkətinin, bədənin pozunun müəyyən vəziyyətinə uyğun olmasını nəzərdə tutan) izah olunur. Düşünmək olar ki, azərbaycanlılar və digər cənub xalqlarına xas olan jestikulyasiya ilə müşayiət olunan «emosional» nitqin kökləri də həmçinin ritual praktikaya qədər uzanır və ruhani dalğada ünsiyyətin qalığıdır.

Deyilənlərin işığında ayin bütünlükdə, onun ayrıca komponenti olduğu kimi (məsələn, nəğmə) sinkretik polimorf mətn kimi nəzərdən keçirilə bilər. Məna sıraları barədə xatirələr ritual təşəkkül dairəsində olan insan icması üçün əlyətər ruhani leksikanı formalaşdırırdı. Bu gün də ifa olunan muğamın dinləyicilər tərəfindən adekvat qavrayışı ritual dairələrdən çıxarılmış ruhani leksikasını daxilən tanıya bilən və muğamın məzmununu onlarla açma bilən genetik bilik tələb olunur.

Bu biliklərin həyat ritmi ilə şərtlənməsi onları həyatı edirdi. Buna görədir ki, bu gün ənənəvi mədəniyyət və ənənəvi musiqi mövcuddur. Azərbaycanın ənənəvi mədəniyyəti özünün bütün rəngarəngliyi ilə, mahiyyətcə, Səs-Fikrin üzlərini ifadə edən, müxtəlif cür aşkarlanan və qorunan ezoterik biliyin ritm-formullarından ibarətdir.

Ezoterik mənalardan sirri az adama açılırdı. İlahidən seçilmiş, arif adamlara. Arif adamlar da din professionalları sayıldığından, ruhani köklənməyə müvafiq həyat tərzini sürürdülər və musiqi də onların peşəkar bilik sahəsinə aid idi. Əslində, ezoterizmin mahiyyətini təşkil edən səs təfəkkürü özü professionalizmi şərtləndirmişdi. O, dərk edən xüsusi ruhani halını və ona uyğun həyat tərzini ehtiva edirdi. Bu səbəbdən də, o adama peşəkar deyirdilər ki, onun həyatı idrak-nurlanmaya, İlahi Fikri ruhani in-

<sup>1</sup> Deyilənlərin işığında, fikrimizcə, aşağıdakı, maraqlı bir misalı xatırlaya bilərik. Misal Edqar Ponun «Oğurlanmış məktub» əsərindəndir. Burada belə bir hal təsvir edilir ki, oğlan «tək-cüt» oyununda oynayaq tərəf müqabilinin ovcunda gizlətdiyi tək və ya cüt sayda kiçik şarların sayını təxmin edir. «Bunu necə edirsən?» sualına o deyir: «mən bilmək istəyəndə...onun fikirləri nədir, mən öz-özümə onun üzündəki ifadəni verirəm və bu ifadə ilə bağlı məndə hansı hisslər yarandıqına fikir verirəm».

kişafda yaşamağa yönəlmişdi. Müdrikliyə inamla işıqlanmış və bunu həyatına çevirmiş adam idi – professional. Elmdə professional ən yüksək mənada – elm fədakarı (yəni elmi yaradıcı kəşflər yanğısı ilə yaşayan) öyrəndiyi predmetlə zənginləşən alimdir. Ruhani həyatda professional – yüksəliş-qovuşma aktı yerinə yetirən, Həqiqət yolları ilə yeriyan müdrikdir. Qeyd olunandan həm də o çıxır ki, öz əsasında vahid olan bilik əzəldə sakral sahə – peşəkarların sahəsi idi. Kütləvi ayinlərdə peşəkarın açar roluna görə uzaq keçmişdə ritual praktikanın «bilicilərini» hazırlayan ruhani strukturlar mövcud idi. Əvvəlcə professionalları maqların kahin dairələrində «yaradırdılar», daha sonra isə etnik mədəniyyət çərçivəsində – Azərbaycanda fəaliyyət göstərən sufi, dərviş qardaşlıqlarında, daha sonra isə xanəndə, aşıq, «mərsiyəxan» məktəblərində və s. Uсталığın cillanması üçün dünyəvi «məclis»lərdən də istifadə edirdilər. Gerçəkləşdirilən yaradıcı akt əzəldən peşəkarların işi idi. «Kütləvi yaradıcılıq» kimi oturmuş anlayışa gəlincə isə, o, özünün ilkin yüksək mənasına rəğmənlə (qarşılıqlı ruhani nüfuzetmə – qovuşmanı andıran), əldə edilmiş ruhani potensialın yaradıcı interpretasiyasını nəzərdə tutur ki, bu da ümumi milli mədəni təşəkkül prosesuallığının xarici dairəsini təşkil edir. «Yaradıcı akt» və «yaradıcı fəaliyyət» anlayışlarını professional və qeyri-professional kütləvi (folklor) bairgəyaradıcılığın sahələri olaraq fərqləndirilməsini nəzərdə tutan mövqedə bu iki məqam ruhani təşəkkülün «daxili-xarici» dairələrinin mütənasibliyi kimi nəzərdən keçirilir. Bu cür fərqləndirmə ilk növbədə ona görə zəruri sayılmalıdır ki, o, yaradıcılıq prosesuallığının ruhani akt kimi vacib bir partlayış məqamını – Fikirlə nurlanmanı və onun yayılmasını, «səpələnməsini» ifadə edir. Kütləvi ayin əməlinə yaradıcılıq aktı medium tərəfindən gerçəkləşdirilirdi, qalanlar isə açılan ruhani potensialın maqnetik cərəyanlarını hiss edirdilər. Mənbə maq idi – peşəkar. Ritual-ayin prosesuallığında peşəkar fiqurunu, obrazlı desək, «ışığını» iştirakçılar dairəsinə səpələyən «yanar məşəllə» müqayisə etmək olar. Bir ağılın Fikirlə nurlanması məna fəzasının digər ağılları vasitəsi ilə mənimsənilən yeni üfüq açır. Həqiqi kəşf versiyalar yaradır. Müxtəlif situasiyalarda, fərqli sosial determinasiyalı dairələrə mənsub adamlar tərəfindən təkrarlanaraq və interpretasiya olunaraq yeni versiyalar və ayin sintaqmaları yaranır, maldarların, əkinçilərin, sənətkarların mədəni ənənəsinə çevrilərək, sonradan kəndlilərin ənənəvi mədəniyyətinə və şəhər musiqi ənənəsinə inteqrasiya olunurdu. Yaradıcı akt – yüksək ruhani dal-

ğada birləşmə, yaradıcı fəaliyyət – ondan ayrılan dalğaların birləşməsidir. Birləşmə qarşılıqlı qaydandır, enerji saçan orqanizmin udmaq qabiliyyəti ilə bağlıdır, məlumatı alan onu ötürür. Əzəldə yaradıcı akt ritualla gerçəkləşdirilirdi ki, bu da sonradan ayinə döndü. Substansional Fikrin enerjisi ayinlə kondensasiya olunurdu ki, bu enerjinin səs sublimatı muğam-dəstgah oldu. Muğam-dəstgah yaradıcı aktı əzəldən peşəkar tərəfindən gerçəkləşdirilən kimi təqdim edilirdi. Bu hadisə indi də musiqişünaslar dairəsində ümumişlək «şifahi ənənənin professional yaradıcılığı» formulu ilə müəyyən olunur.

Əgər ayinlərin mövcudluğunun ilkin mərhələsində yaradıcı enerjinin Fikrə sublimasiyası baş verirdisə, sonrakı proses əks hərəkətlə bağlı idi: Fikrin yaradıcı enerjiyə sublimasiyası ilə. Bu da ilkin ritm-sabıtlərin interpretasiyası yolu ilə gerçəkləşdirilirdi. Interpretasiya imkanı ilə sonradan növ əlamətləri üzrə qruplaşacaq, dini ayin, əmək ayini, məişət-ailə, mövsümi olaraq təsnifatlandırılacaq ayin tərkibi əvvəlcə dezinteqrasiya olunurdu.

Diqqətəlayiqdir ki, ruhani idrak professionaları kompleks bilik və vərdislərə malik idilər. Onlar həm qəlb loğmanları, həm gələcəyi xəbər verən astroloqlar, həm həkimlər, həm riyaziyyatçılar, həm də müğənni və instrumentalist idilər. Peşəkar maq, şaman, yaxud ozan kimi o, doğulma, adqoyma, toy, dəfn, mövsümi əmək prosesləri (zamanla kütləvi oyun halını alan) və s. ilə bağlı bütün həyatı əhəmiyyətli situasiyalarda iştirak edirdi; burada həm dramaturq, həm rejissor, «aktyor», xanəndə və s. qismində çıxış edirdi (zamanla Azərbaycanda onları «oyun babası» adlandıracaqlar). Deyilənlərdən belə bir nəticə çıxır ki, «peşəkar» sözü ənənəvi irsə münasibətdə əvvəldə konkret bilik sahəsini, ixtisası nəzərdə tutmurdu, zira istənilən bilik həndəsi işarə və rəqəmlə proyeksiya olunan gerçəkləşdirilən təşəkkül-yüksəlmə prosesindən çıxarılırdı<sup>1</sup>. Müasir dillə desək, erkən mədəniyyətə münasibətdə «professional» sözü ideya ilə nurlanma

<sup>1</sup> Yaradıcı professionalizmlə bağlı məsələdə mövqeyimi müəyyən edərkən dəqiqləşdirim: Yüksək anlamda o yaradıcılıq peşəkar hesab edilə bilər ki, o, inam aktı kimi gerçəkləşdirilsin, ruhani inkişaf mərhələlərini keçmiş olsun. Əzəldə seçilmiş adamlar, yüksək ruhani potensiala malik, verilən kontinual mənalara həssaslığı olan, özünə dala bilən, Həqiqətin elanı üçün vasitəçi rolunu yerinə yetirən peşəkar hesab olunurdular. Təsədüfi deyil ki, maqlar, ozanlar, şairlər, alimlər xalq içərisində müqəddəs hesab olunurdular. Bu gün «peşəkar» sözü çox zaman bu və ya digər fəaliyyət sahəsində məşğul adamların xüsusi hazırlıqla əldə etdikləri məharət səviyyəsinə işarə edir.



ruhani praktikasını nəzərdə tutur. Lakonik ifadədə «professional» – ideyanı doğan və onu həyata keçirəndir.

İrrasional stixiyadan – səs stixiyasından doğulan həndəsi işarə və rəqəm mücərrədliyi intuitiv dalğa təfəkkürünə kökləyirdi. Ona diqqəti yönəltmək istərdim ki, hətta riyaziyyatın dili olduqdan sonra da rəqəm, mücərrəd təfəkkür sahəsi olmaq etibarlı ilə, tək və cüt olmaqla dalğa stixiyası, yəni ritm-səsin dalğa stixiyası olmaqda davam edirdi. Bu o deməkdir ki, hər bir halda həndəsi və say konkretliyinə varıldıqda şüur eyni zamanda irrasional səs təfəkkürünə də varmış olur ki, bu da elmi biliklərin irrasional dalğa Fikri ilə şərtlənmiş olmasını göstərir. Riyazi dilə analoji olaraq, söz dilində də vəziyyət eynidir. Bu halda da xarici, görünən konkretlik arxasında elə həmin, dalğadan doğulan, qeyri-konkret, sözlər - anlayışlarla ifadə oluna bilməyən səs stixiyası durur. Deməli, riyaziyyatın dili də, söz dili də dərin anlamda – musiqi dilinin fərqli üzləridir. Həndəsi işarə və rəqəm, əvvəl qeyd olunduğu kimi, daxilində bükülmüş konseptual bilik daşıyırdılar. Konseptual işarələr kimi onlar musiqi biliyinin əsasını təşkil edirdilər. Xatırlayaq ki, musiqi əvvəllər elm kimi öyrənilirdi. Özü də qeyri-konkret dalğa təfəkkürü ilə konkret fiziki dünyanın qanunları dərk edilirdi. Həndəsə, riyaziyyat, tibb, psixologiya, fəlsəfə, hüquq (fiqh), astrologiya, astronomiya, musiqişünaslıq sahəsində elmi biliklərin yüksək səviyyəsi XIII-XIV əsr əlyazmalarında əks olunmuşdur. Beləcə, Örnəqala ərazisində aparılan qazıntılar nəticəsində üzərində planetlərin sferaları və trayektoriyaları təsvir olunmuş gil qurğu tapılmışdır.<sup>1</sup> (Xatırlayaq ki, musiqi əzəldən planetar dünya ilə bağlı idi.) Azərbaycan elm tarixi bir çox adlarla təmsil olunmuşdur ki, onların içərisində 30 il astronomiya ilə məşğul olan və bir sıra ulduz cədvəlləri tərtib edən Fazil Fəridəddin Şirvaninin (XII əsr), İbn Sinanın şərhli üzərində işlənmiş və onun «Əl Qanun fit-tibb» əsərinə izahlar yazmış İsa ar-Raşi Tiflisinin (XI əsr), astronomiya, tibb, fəlsəfə, coğrafiya, kimya, mineralogiya sahələrində böyük biliklərə malik Xaqani Şirvaninin, Nizami Gəncəvinin (XII əsr) adları vardır. Məşhur mütəfəkkir Nəsirəddin Tusi (XIII əsr) də məlum olduğu kimi analoji geniş bilik spektrinə malik idi və astronomiya, riyaziyyat, triqonometriya, həndəsə və s. sahələrə aid görkəmli əsərlərin müəllifi idi.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Fərid Ələkbərli. Elmi biliklərin yaranması və inkişafı tarixi aspektdə. Azərbaycan Milli Ensiklopediyasının məqaləsi. Xüsusi cild «Azərbaycan», Bakı, 2007, s.535-549.

<sup>2</sup> Yəni orada.

Məşhur adlardan çoxu zamanın ruhuna uyğun olaraq vurğunu məntiqi tərəkürə qoysalar da (Aristotel başlanğıcının güclənməsi ilə şərtlənən), hər halda dünyanı idarə edən qanunların irrasional, muğam idrakının (dərkinin) məcrasında qalmaqda davam edirdilər.

Bir-birini əvəz edən inteqrasiya və dezinteqrasiya təmayüllərin təsiri insanın fəal başlanğıc kimi iştirak etdiyi yaradıcılıq predmetlərinə qapanıb yalnız qalmır. Yaradıcılıq prosesində növbələşən mərkəzdənqaçma və mərkəzəqaçma fazaları ilə bəzi əlamətlərə görə, məsələn, tayfa, etnik, inteqrasiya olunan, digərlərinə görə məsələn, fəaliyyət növünə görə dezinteqrasiya olunan insanın özü də dalğa ilə zəbt olunurdu. Yaradıcı prosesuallıqda mənaları birləşdirərək o, özü də eyni zamanda «birləşən mənə» idi; özünün təkə və tarixi həyatı ilə «yığılan və açılan», «içəri çəkilən və açılan» ritmdə döyünən və axan, substansional Fikrin dalğasına dönən qlobal ruhani prosesin əsas prinsipini aşkarlayırdı.

Qədim Şərqi filosoflarının əminliyini və həmçinin aşağıdakı sətirlərin müəllifinin mövqeyini bölüşərək fikrimizi bilavasitə «daşıyıcının» üzərində cəmləməyə çalışaq: «Hər şey «hər şey»dir. Hər şey izomorfdur. Tam və hissə, hissənin hissəsi. Bu səbəbdən də, biz sonsuz sayda prinsiplərin dərkinə ehtiyac hiss etmirik. Prinsip – birdir. Prinsip – xarici, təsadüfi, «daşınan» olandan təmizlənmiş nəsnədir. Prinsip – özü «daşıyıcıdır».<sup>1</sup> Bu «daşıyıcı» vahid, açılan və yığılan Səs-Fikrin ruhani substratıdır ki, görünən həyat özünün bütün prosesləri ilə onun əks-sədasıdır.

#### **6.4. Muğam və ozan-aşıq ənənəsi ruhani idrak və maariflənmə sistemi kimi**

**M**uğam və ozan-aşıq ənənələri – başı Həqiqətə yüksələn Dağın iki zirvəsidir. Sakral biliyin ruhani axtarışları və biliyi əldə etmə praktikası – idrakın və maariflənmənin ritmini təşkil edirlər ki, bu da öz növbəsində, dünya elminin və maariflənmənin təməlini yaratmışdır. Azərbaycan ənənəvi mədəniyyəti inkişafının bu iki əsas məcrada – dərək edən – muğam və maarifləndirən – aşiq məcralarında axması da bununla izah olunur. Azərbaycan mədəniyyətinin bilavasitə ruha-

<sup>1</sup> Блинова С. Человек. Духовность. Медитация. Ж.Музыкальная академия. 1994, №1, с.41

ni Fikrin nəsillərdən-nəsillərə ötürülən inkişaf konfigurasiyasını və ritmi ni müəyyən etmiş mədəni quruculuğun başlanğıcına aidiyyətini göstərən bu faktın önəmini xüsusi vurğulayaq.

Ən qədim zamanlardan biliyin əldə olunması – İlahi Həqiqət sirrinə vəqif olmuş az sayda seçilmiş, Işıqla identifikasiya olunan (Qorqut, şaman, aşiq adları da bundan yaranmışdır) adamların işi hesab olunurdu. Biliyin yayılması iki məcra ilə baş verirdi – dar məcra idrakın sirri ilə bağlı xüsusi biliklərin (yəni peşəkar ezoterik bilik vərdişlərinin) konservasiyasını və ötürülməsini ehtiva edirdi, geniş məcra isə – kütləvi maariflənməni. Kütləvi maariflənmədə də həmçinin iki istiqamət nəzərə çarpır: insanın ilahi mahiyyəti ilə bağlı və ailə, cəmiyyət münasibətlərinin nizamlanması ilə bağlı biliklərin verilməsi. Muğam ənənəsi dar peşəkar təlim (ustad-şagird ənənəsi) sahəsini və ruhani biliyin kütləvi öyrədilməsini nəzərdə tutur. Ozan-aşiq praktikasının sahəsi də həmçinin ustalıq vərdişlərinin öyrənilməsi ilə bağlı dar «təhsil» olaraq qalmaqdadır (Azərbaycanda aşiq məktəblərinin varlığı da bu səbəbdəndir). Bundan başqa, aşiq-ozan praktikası eyni zamanda geniş dinləyici kütləsinə gələcək hadisələrdən xəbər verməyə yönəlik peyğəmbərənə-maarifçi bir funksiya daşıyır. Muğam ənənəsi «özündən özünə» qayıdış formaya malik sakral biliyin toplanmasından yararlanır. Ozan-aşiq yaradıcılığı isə həyatın süjet-məzmun tərəfini əhatə etməklə əzəldən xaricə yönəlmişdir və tarixi perspektivdə insanların dünya həyatını nizamlama və reqlamentləşdirmə funksiyası daşıyır. Baxmayaraq ki, həm bu, həm də digər halda Bilik birgə-düşünmə zirvəsindən əldə edilirdi, ozan yaradıcılığında o, subyektiv olandan obyektiv dünyanın zahiri şəraitinə yönəlmişdir. Muğamda isə o, subyektiv dünyaduyumunun bir hissəsi olaraq qalır. Beləliklə, muğamda ruhani yüksəliş dalğası özünün iki tərəfi ilə daxili biliyin izini qoymuş olur. Muğam ontoloji zaman hissi verir, ozan yaradıcılığı isə bizi tarixi zamana daxil edir. Təsadüfi deyildir ki, muğam və analogi hadisələr diqqətini vahid olan üzərində cəmləmiş Şərqi özəlliyi olaraq qalır, ozan oxuması isə öz versiyalarını xristian dünyasında da yaradır (bayanların, quslyarların, rapsodların, balladların və s. praktikasını xatırlayın). Daha bir önəmli ştrix: muğam monodiyində səs fikri monolitə bükülmüş polisemantik «sıxac» kimidir. Aşiq yaradıcılığında isə xəbəri verilən səs fikri mənə açılımı kimi «vertikal» üzrə qat-qat açılır. Ozanın peyğəmbərliyi transsendental idrakda ekstatik yüksəlişdən dərhal sonra gerşəkləşirdi və enişə

keçirdi. Aşiq ifaçılıığı üçün səciyyəvi ştrix – melodiyanın zirvə-mən-bədən, yəni Fikrin ekstatik yüksəliş hündürlüyündən translyasiya olunması da, fikrimizcə, ruhani qovuşmanın amili kimi şərh edilməlidir. Güman ki, buna görə də, Azərbaycan dilində eniş «aşmaq» sözü ilə işarə olunur. «Aş» kodu, transsendental idrakın yallı ritualı ilə bağlı olaraq həndəsi ifadədə konusa (Dağa) müvafiq gəlir. Şərh edilən nöqtəyi-nəzər «aşiq» mənasının onunla həmahəng səslənən «işiq» və «eşq» sözləri ilə bağlılığını istisna etmir, zira onların hamısı eyni bir mənaya: dünyanın Həqiqət zirvəsindən dərkinə aiddirlər. İşiq və Məhəbbət bu halda Ruhun Həqiqət-lə təması zamanı yüksəlməsini göstərmiş olur.

Əvvəl nəzərdən keçirdiyimiz peşəkarlıq məsələsi bu sətirlərin müəllifinin aşiq praktikasının «xalq-professional» kimi təsnif olunmasının yolverilməzliyi barədə dəfələrlə vurğuladığı mövqeyinin bir qədər də aydınlaşdırılmasını tələb edir. Diqqət edək – bir-birini mənaca qarşılıqlı inkar edən sözlərin özünün birliyi məntiqlə münəqişəddir. «Xalq-professional» təyini ümumilikdə ənənənin mahiyyətli tərəfini təşkil edən ruhani yüksəliş-nurlanma praktikası kontekstində xüsusilə qəbuləilməz olur. İstənilən ənənəvi mədəniyyət varislik prinsipini ehtiva edir. Varislik isə məlumatın şüurun ruhani kodlaşdırma «tezliklərində» ötürülməsini tələb edir ki, bu da praktikantdan fəvqəltalantlılıq və fenomenal qabilliyət, həm də fikrin suqquestiv ötürülmə «texnikası»na bələdlilik istəyir. Bu nöqtəyi - nəzərdən ənənəvi formalarını bu gün müəyyən edilmiş «ixtisaslaşmış» musiqişünaslıq ölçülərinə əsasən ranqlaşdırmaq elmi axtarışların öyrənilən problemin dərinliklərinə varmağına əngəl olan yolverilməz əyintilərə gətirib çıxarır. *Aşiq, muğam və həmçinin ayin ruhani praktikası – professionalların sahəsidir, çünki hər bir halda yaradıcı akt-ritual ruhani lider – peşəkar tərəfindən gerçəkləşdirilir.* Aşiq praktikasında o – ozan, aşıqdır, muğamda əzəldən muq (yaxud maq), ifaçılıq praktikasında xanəndə-ustad, ritual-ayində isə maq, şaman, oyun babası və s. Fərq ondadır ki, muğam yaradıcılığı introvert xarakter daşıyır, ozan-aşiq isə kütlələrlə işi ehtiva edir, introvertiv-ekstrapolyasiya istiqamətli peyğəmbəranə və maarifləndirici yaradıcılıqdır. Əsrlərdən bəri ozanın ali missiyası insanların məişət həyatında Fikir harmoniyasını yaratmaq idi. Kütləvi rituallarda ozan ruhunun gücü ilə «Dağa» yüksəliş muğam aktını gerçəkləşdirir və fəal iradi səylərlə ritual iştirakçılarını da prosesə cəlb edir, onlarda yüksəkliyə əzm, yolun çətinliklərinə sinə gərməyə qətiyyət

və dəyanət, qəhrəmanlıq ruhu, bir sözlə, Azərbaycan türklərinin əfsanəvi obrazlarının (Koroğlu, Babək, ..) keyfiyyətlərini oyadırdı. Müdriklik, şücaət və ləyaqət – türk eposu «Dədə Qorqud»un özünün ozanını fərqləndirən keyfiyyətlərdən idi.

Aşiq dalğa kontinualığı yaradıcılığında tarixin mənzərəsi açılır. Universal mənalar dili ilə epik dastan keçmişdən gələcəyə uzanır. Muğamda məzmunun konseptuallığı yüksəliş-qovuşma-nurlanma prosesinin yaradıcı aktında strukturlaşma ilə ötürülür. Gətirilən müşahidənin əhəmiyyəti, ehtimal ki, onun iki tip fəlsəfi biliyi (ritual-praktik, təcəssüm etdirilən və nəzəri) fərqləndirməyə imkan yaratması ilə müəyyən edilir. Prinsipial məqam ondan ibarətdir ki, ritualda yaradıcı davranış fəlsəfi biliklə tənzimlənmirdi, davranış fəlsəfi biliyi aşkarlamış olurdu. Muğama (və ya məqama) analogi olaraq, yaradıcılıq aktı gerçəkləşdiriləndə müdrik-ozan, Dədə Qorqud – Səs-Fikir, bilik işığı saçan «mikrogünəş» olur, onun söhbəti isə – fəlsəfi mühakimə deyildir, substansional dalğa (səs) fikrinin ritm-kodlarının canlı translyasiyasıdır. Güman ki, buna görə də, ozan – dastançı mütləq olaraq muğənnidir. Qeyd olunan xüsusiyyət, fikrimizcə, Azərbaycan Şərqiində səslə bağlı olan sufi fəlsəfəsinin dominantlığını yaxşı izah edir. Deyilənlərdən çıxış edərək, fəlsəfi fikrin inkişafında iki mərhələni qeyd etməliyik: birincisi, Səs-Fikrin konseptual məzmununun translyasiyası ilə, ikincisi – universal biliyin əqli, anlayışlar vasitəsi ilə şərhinə bağlıdır. Birincisi, yüksəliş-qovuşma daxili intuitiv prosesə aid olaraq həyata keçirilmiş, təcəssüm etdirilmiş bilik kimi mövcud idi, ikincisi, mücərrəd-nəzəri fəlsəfi fikir kimi<sup>1</sup>.

Ümumilikdə həm muğam, həm də ozan hadisələri təşəkkül-doğulma piramidal konsepsiyası ilə bağlı sakral bilik sferasını təmsil edirdilər. Doğulma-təşəkkülün faziləsiz zənciri qlobal niyyətin prosesuallığının mənzərəsində birləşmiş olur. Bu niyyətin konsepsiyası iki dünyanın bir-birinə qarşılıqlı nüfuz etməsində gerçəkləşdirilir və onlardan biri digərinin güzgü əksidir. Azərbaycanlıların əcdadları iki dünyanın bir-birinə keçidini məhz belə anlayırdılar. Bu isə onların dünyadüzəninin ən vacib məsələlərinə cavab axtarışlarında əks olunan dünyaya deyil, əks etdirilən Ali Ruhani Başlanğıca müraciət etmələrini şərtləndirmiş olurdu.

<sup>1</sup> Gətirilən mülahizə «Fəlsəfənin musiqi mahiyyəti» adlı xüsusi fundamental tədqiqatda inkişaf etdirilə bilər.

Bir zamanlar bu sətirlərin müəllifinin ayin musiqi formalarının tədqiqinə onun özünün təklif etdiyi kontrast qarşılaşdırma metodu (ölümtoy) monodiy formaların ən erkən, inkişafın ayin-ritual mərhələsində, musiqi bütövlüyünün iki əsas məcrasında işarələnməsi ilə (onlardan biri muğam, digəri isə – ozan-aşiq ənənəsinə çevrilir) formalaşmasını aydın şəkildə görünən edir. Ruhani prosessuallığın bir tərəfdən özünə (batın), digər tərəfdən xaricə (zahir) yönəlik qanunauyğunluğu ilə uzlaşan müəyyən olunmuş tendensiyalar onlardan birinin dominantlığı ilə ya «düşündürücü» muğamlığa, ya da aşiq «peyğəmbərliyinə» meyilləndirirdi.

İntravertiv və intravertiv-ekstrapolyasiyaedici təfəkkür tərəflərinin qarşılıqlı əlaqəsinin dialektikası səs fikrinin bu və ya digər istiqamətdə inkişafını şərtləndirmək və həmçinin Azərbaycan ənənəvi musiqisinin ayrı-ayrı forma və janrlarını müəyyən etməklə mövcud zahiri fərqlər şəraitində onları birləşdirərək iki qrupda təsnif etməyə imkan verirlər: a) fikrin yetişməsi ilə bağlı nəğmə-düşüncələr; b) ovsun, yaxud epik nəql xarakterli nəğmə-məlumatlar. Və bu gün də dərin duyulmuş lirik mahnı ən yüksək emosional dalğada muğama keçid edir. İki dünyanın – görünən və görünməyən – sərhədində edilən təfəkkürün meyvəsi olan laylay nəğmələri də muğamlığa meyli ilə səciyyələnirlər. Onların rəvan və «yırğalanan» ritmi ruhani təfəkkürün ritm-tempi ilə uzlaşır. Muğamlığa həm də insanlar düşünərkən qeyri-iradi olaraq zümzümə etmələri də meyilləndirir.

Səs fikrinin inkişafında yeni dairələr cızmaqla muğam və ozan ənənələri özlərinin yaşam sahələrinə ayrılmış olsalar da, Azərbaycan mədəniyyətinin musiqi bütövlüyünün vahid «akustik fəzasının» bir-birinə qovuşan zonaları olaraq qalmaqdadırlar. Özü də bəzən ayinlərin «ana bətnində» bir-birinə təmas etməklə onlar nəinki qarşılıqlı əlaqədə bir-birini zənginləşdirmiş olurdular, eyni zamanda, ayin sinkretik çoxüzlüsünün milli şirələri ilə də bəslənirdilər.

Baş verən dövriyyədə başqa strukturun xüsusiyyətləri ilə zənginləşmiş olaraq gedən və qayıdan ilkin energetik potensial, baxılan formaların bütün əzəli fərqlərinə rəğmən, onların hər birində digər struktur tərəfindən cızılmış üzlərin birgə-mövcudluğu ilə, nəticədə, vəhdət hissi, milli musiqi sintaqmasının bütövlüyü hissini yaradır. Ehtimal ki, buna görə muğam melodiyasında aşiq intonasiyaları tanınır və əksinə, aşiq nəğmələrində muğamlıq hiss olunur; hər ikisinin cəhətlərini isə xalq mahnı və

rəqsləri repertuarında izləmək mümkündür. Tamın hissələrinin qarşılıqlı əlaqəsinin analoji prinsipini digər səviyyələrdə: ayin və qeyri-ayin səs materialının qarşılıqlı əlaqəsində də, tək monodiy strukturun inkişafında da, məsələn, muğam və ya mahnı oxunmasında, ilkin materialın yenilənməsi zamanı intonasion səsleşmələrlə musiqi tamlığının məsafədə olan seqmentləri arasında bağlar yaradılarkən də müşahidə etmək mümkündür.

## 6.5. Azərbaycan muğam-dəstgah konseptuallığı Şərq mədəniyyətləri konqlomeratında

*«Həsrətli və özünü xidmətə həsr etmiş  
qardaşların Şərqə, İşığın mənbəyinə doğru  
yürüşü fasiləsiz axımla axır, bütün  
yüzzilliklər ərzində dayanmırdı».*

*Herman Hesse*

**T**arixin sübhündə daxili təfəkkür şüurun yeganə fəal qütbü olanda baxış bucağının sınıma nöqtəsini İdeya təşkil edirdi ki, bunun nəticəsində istənilən xüsusi halda ilk növbədə təşəkkül-doğulma baş xətti seziləcəkdə. İstənilən konkretləşdirmə qlobal İdeya prizmasından gerçəkləşdirilirdi. İnsan fəaliyyəti nəyə yönəlsə, yönəlsin, o, mahiyyətə, təşəkkül-doğulma ritual aktı kimi gerçəkləşdirilirdi. Dünya Qanununun manifestasiyası və gerçəkləşməsi, onun əzəli obyektləşməsi ruhani yüksəliş - yenidən doğulma-nurlanma ritual prosesi idi. Başqa sözlə, istənilən növ biliklər yüksəliş və yenidən doğulma təcrübəsindən alınırdı və təbii olaraq, ritual yüksəliş - yenidən doğulma prosesuallığının strukturlaşdırılması təcrübəsi və onunla bağlı duyğularla identifikasiya olunurdu. Bu isə o deməkdir ki, əzəldən idrak aktı kimi gerçəkləşdirilən reproduktiv ruhani akt olan ruhani yenidən doğulma (özünü istehsal) hədəf olaraq götürülmüşdü. İdrak-qovuşma aktı ilə dünya mədəniyyətinin təməli qoyulmuşdu. Dayaq, burdonlaşan «ritm-ton» kimi o, özünü ənənənin muğam və ozan-aşiq qolları qismində aşkarlayaraq Azərbaycan mədəniyyətini strukturlaşdırmışdır.

İdrakın yeganə üsulu Dünya Harmoniyası Qanununun həyata keçirilməsi idi, bu səbəbdən də, istənilən yaradıcı prosesin mahiyyətli tərəfi və əsas məqsədi ruhani qovuşma, yəni muğam aktının gerçəkləşdirilməsi idi. Azərbaycan mədəni irsinin muğam əsası barədə fikrin doğruluğu və əhəmiyyəti bütövlükdə onunla izah olunur ki, onun (Azərbaycan mədəniyyətinin) bütün təzahür formaları, fabula məzmununun fəlsəfəsi – yalnız yüksəliş-qovuşma-yenidən doğulma ritual ruhani aktının müxtəlif vasitələrlə səhnələşdirilməsi və gerçəkləşdirilməsi üsullarıdır.

Diqqəti ona yönəldək ki, məhz sakral qarşılıqlı nüfuzetmə-qovuşma yaradıcı akt prosesində (yəni muğam yaradıcı aktında) istənilən konfessional, mədəni, milli, dil və s. əngəlləri aradan qaldırılırdı və aradan qaldırılmaqda da davam edir<sup>1</sup>. İdrakın strateji oxu kimi muğam yaradıcı aktı bütövlükdə Şərq dünyagörüşünü və dünyaduyumunu formalaşdırmışdır. Muğam idrak prinsipinə sədaqət bir çox baxımdan spesifik Şərq mədəniyyətlərində özünü dünyagörüşündə, yaradıcı davranış və qavrayışda təzahür etdirən keçid motivlərin mövcudluğu ilə izah olunur. Onlardan bəzilərinin aşağıda nəzərdən keçirilməsini nəinki ayrıca götürülmüş milli mədəniyyətin, məsələn, Azərbaycan mədəniyyətinin təməlinin dərinədən dərk olunması baxımından, həm də gələcəkdə Şərq mədəniyyətlərinin tipologiyasının müqayisəli öyrənilməsi baxımından da son dərəcə vacib hesab edirik.

Şərq dünyagörüşünün və təfəkkürünün ən qabarıq əlamətlərindən biri kimi təbiətə, təbiiliyə uyğunluğu qeyd edək. Zira Şərq mütəfəkkirlərinin əminliyinə görə, həqiqi Biliyə gedən yol uyğunluqdan (ekviritmiklikdən) keçir. Müəyyən ruhani hala yetişincə hissələrdə yaranan «gözəllik» barədə təsəvvür uyğunluq, müvafiqlik qanunu ilə bağlıdır. Maraqlıdır ki, sonralar da, gerçəkliyin estetik qavranılmasında Şərq şüuru kontinual, mono təfəkkürə dayaqlanır. Təsadüfi deyil ki, bədii əsərlərdə təxəyyülü saran, onu gerçəklik zəminindən ayıraraq, ona «uçmaq» imkanı verən qeyri-adi gözəllik vəsf olunur<sup>2</sup>. Şərq üçün gözəlliyin əhəmiyyəti estetik-

<sup>1</sup> Əzəldən uzlaşma, qarşılıqlı əlaqə, birləşmə, qovuşma məzmununda bilinən muğam mədəni dəyərləri əsasında tərbiyə olunmuş Azərbaycan xalqının tolerantlığının səbəbi bunda deyilmi? Bu gün suveren Azərbaycanda multikulturalizm ideyası dövlətin ideoloji istiqaməti kimi mədəni inkişafın sərlövhəsinə çıxarılması da təsadüfi deyildir.

<sup>2</sup> Görünür, buna görədir ki, «qeyri-adi gözəlliklə sarsılmış» Şərq nağıllarının personajları tez-tez «bayılır», poemalarda iki qəlbin hərarətli sevgisi aşiqi dəliliyə çətdir.



dən daha çox mənəvi şərtlənmişdir, zira «total estetikləşmənin» səbəbi də mənəvi kanonlar idi. Öz növbəsində onların varlığı da idrak üsulu ilə: nüfuz edən, rezonanslaşdıran təfəkkürlə, ehtiraslarla şirkəndirilməyən, təmiz ahəngdar köklənmə ilə diktə olunurdu.

Ruhani qovuşmada Biliklə nurlanma – insana müyəssər nemətlərdən ən yüksəyidir. Müsəlman Şərfinin mütəfəkkirləri səadətin əldə olunmasını məhz bunda görürdülər. Məsələn, sevilən müdrik Əl Kindi hesab edirdi ki, «səadəti yalnız Biliyə çatmaqla əldə etmək mümkündür». Biliyə ən böyük nemət kimi yanaşma İslamın bir din olaraq qəbulundan xeyli əvvəl formalaşmışdı. Bu barədə «Avesta» xəbər verir. Burada din «daena» kimi işarələnir ki, bu da « nazil olmuş Bilik» demək idi.<sup>1</sup> Müsəlman mədəniyyəti konsepsiyasında Biliyin təməl mənası islam dininin vahid ruhani başlanğıcı mütləqləşdirən konsepsiyası ilə motivlənmişdir. Ruhani yüksəlişlə gerçəkləşdirilən Ali Biliyə çatma əməli bu mənada Allaha qovuşmaya bərabər hesab edilirdi. «İlm» sözü sakral mənə kəsb edirdi. Təsədüfi deyil ki, müsəlmanların, Ali olan və insani olan barədə, Bilik barədə xəbər verən müqəddəs kitabı olan «Quran»da «İlm» sözü 750 dəfə təkrarlanır.

Bilik və mənəvi təmizlik – Gözəlliyyənin harmoniyasının iki əsas toplananıdır. İdrak qanunları əsasında qurulan Xeyir Şəhərinin xəyali mənərəsinin yaradılmasında məhz bu iki başlanğıc əsas olaraq götürülürdü. Maarifçiliklə məşğul olan gizli ruhani təşkilat – Saflıq qardaşlarının üzvlərinin səyləri Xeyir Şəhəri ideyasının praktiki gerçəkləşdirilməsinə yönəlmişdi. «Vəhdət əl-vücut» transsendental monizm sufi konsepsiyası insanların kasta, irqi və dini mənsubiyyətindən asılı olmadan bərabərləşdirilməsi kimi mənəvi saflıq prinsipi ilə diktə olunmuşdu.

Maraqlıdır ki, insan təbiətinin başlıca mənəvi prinsiplərə əsaslanan beş sabit xasiyyəti barədə təlim Çin fəlsəfəsində də mövcuddur. Onların hər birinə beş stixiyadan biri və uyğun fəsil müvafiq gəlir: insaniliyə (jen) ağac və yaz uyğundur, ədalətə (i) – od və yay, sayğıya (li) – metal və payız, müdrikiyə (çji) – su və qış. Bu təlimdə xüsusi önəm onların hər birində iştirak edən səmimiyyətə ayrılır. Səmimilik dedikdə, ilk növbədə, özünün əzəli təbiətinə sədaqət nəzərdə tutulurdu. Səmimiyyət həm də, həqiqi «mən»ə gedən yol, ikiliyin – mövcudluqla yoxluq dünyasının arasında parçalanmanın aradan qaldırılması üsulu idi. Şərq müdriklərinin

<sup>1</sup> B.Şəfəzadə «Zərdüş. Avesta. Azərbaycan» (maq sivilizasiyası) Elm, Bakı, 1996.

əminliyinə görə, məhz səmimiyyət, doğruluq yolun əyilməsinin, dünyanı saxlayan bağların qırılmasının qarşısını alan «qarant», saxtalığa yol verməyən ilk mənbədən bilavasitə bilik alınmasını mümkün edən yanaşma idi. Akustik siqnal-kodların rezonanslaşdırılması Kainatın Ritm-Tonuna qoşulma tələb edirdi. Ehtimal ki, buna görə də, qədimdə dinindən asılı olmayaraq bütün müdriklər mənəviyyatın əsas meyarı kimi səmimiyyəti yekdilliklə vurğulayırdılar. O, üçlü prinsiplə bəyan olunurdu: «Xeyirli niyyət, xeyirli söz, xeyirli əməl» – söyləyirdi ən erkən din olan zərdüştilik. Qeyd edək ki, bu bağlılıq bu günə qədər əhəmiyyətini qoruyur. Bu gün də müəyyən mənəvi prinsiplərsiz, xüsusilə səmimiyyətsiz (Eşqin rəng qamma-sında əsas olan) nə bir həqiqi elmi, nə də bədii əsər yaratmaq olmaz.

İdrak üsulu kimi erkən zamanlardan mənəvi meyarlarını və estetik kanonlarını müəyyən etmiş təfəkkür tipi bütün həyati hadisələrin dəyərləndirilməsi üçün müəyyən baxış bucaqlarının hazırlanmasını da şərtləndirmişdir. Baxışlar, əxlaqi meyarlar və ayınlərdə mövcud olan fərqlər şəraitində məhz baxış bucağı (təfəkkür tipinin nəticəsi olaraq) xüsusi məqamları ilə bir-birinə bənzəməyən hadisələri birləşdirirdi. Məsələn, sufi ənənəsi və dzen, yaxud «Şəbih» misteriyaları və yapon «No» maska teatri, ənənəvi nəğmələrin strukturlaşması prinsipi və ikebano və s. hamısı öz növbəsində muğam təfəkkür prinsipinə tabedirlər.

Toxunulan məsələ ilə bağlı, xüsusi olaraq vurğulayaq ki, Şərq mədəniyyəti kontekstində muğam probleminin nəzərdən keçirilməsi bu günə qədər islam arealı ilə məhdudlaşdırılırdı. Səbəb ondadır ki, muğam və analogi formaların (makam, küy, şaşmakom, nuba və s.) bütün mövcud fərqlərinə rəğməən vahid inkişaf prinsipinə tabe olurlar. Lakin hind rəqasında analogi prinsipin fəaliyyəti onu da eyni sıraya qoymağa əsas versə də, buna baxmayaraq bu janr ayrıca nəzərdən keçirilir. Buddist Şərq ölkələri də diqqətdən kənar qalırlar. Əsrlərlə muğam barədə musiqi sənəti hadisəsi kimi formalaşmış təsəvvür tədqiqat sahəsinə analogi musiqi formalarına malik olmayan Çin və Yapon mədəniyyətlərini daxil etməyi istisna edir. Hərçənd «muqa» sözü (tərcümədə «qeyri-mən») əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, yapon dilində mövcuddur. Bununla yanaşı, bu işdə təklif olunan şüur konsepsiyasına istinad edərək muğamın ümumşərq kontekstində (buddist mədəniyyətləri də daxil etməklə) nəzərdən keçirilməsi məqsədəuyğun və zəruri hesab edilməlidir. Təkcə ona görə yox ki, bu, onların yaxınlığı məsələsinə işıq sala bilər (onların kardinal fərqlərinə

baxmayaraq), bu yanaşmada hər bir Şərq ənənəvi mədəniyyətinin ayrı-ayrılıqda özəlliklərinin daha dərin dərki perspektivləri açılır.

«Yeddi pilləli ritm-formul» barədə əvvəl gətirdiyimiz mülahizələr istər monodiy mədəniyyətin müxtəlif formaları arasında, istərsə də ilk baxışdan tutuşdurula bilməyən mahiyyətlərin arasında oxşarlıqların sezilməsi ehtimalını izah edirlər: əruzun metrik klişeləri, hind rəqs və yaxud yapon teatral pozaları və həmçinin koanlar arasında vahid funksional təyinat ümumiliyi vardır – ruhani böyümə və sonsuzluğa çıxış əldə etmə üçün müvafiq psixoloji köklənmənin yaradılması. Ruhani qovuşmada kosmik Fikrin akustik sintaqmasının rezonanslaşdırılmasına yönəlik Şərq idrak üsulu ruhani inkişaf normalarının ritmik klişələrinin vasitəsi ilə mə-nimsənilməsindən keçirdi. Yaradıcı akt «hazırlıq» olaraq arsenalında bir sürü ritm-formul dediyimiz «akustik kod»a (ritm-intonasiyaya, şeir paradigmalarına, pozlara və s.) malik idi ki, onların vasitəsi ilə hala daxil olur, ordan da Fikrə qovuşurdular. Fikir bu halda düşünülmürdü, ruhani qovuşmadan doğulurdu. Mənanın dərki substansional akustik sintaqmaya ritmik klişə – semantik sahənin «patternləri» ilə yaradılan kontinual dalğanın zirvəsində «daxilolma» ilə dərk olunurdu. Vahid semantik sahəyə daxilolma «mexanizmi» eynidir, lakin onun işləməsi üçün «açarlar» fərqlidir. Zira onların seçilməsi əsrlərlə aparılır və konkret ənənənin daşıyıcılarının irsi olaraq qalır.

Bilavasitə «Şərq mövzusunda» bir qədər aralanaraq qeyd edək ki, mənanın dərki təkcə Şərq təfəkkürü üçün qanunauyğun deyildir. Mahiyyətə o, universaldır. V.V.Nalimovun nitqin kontinual axına tabe olması barədə fikri və müşahidələri də bunu göstərir. Alimin qənaətinə görə, təfəkkür tipindən asılı olmayaraq, nitq davranışında mənalıların dərkinə əzəli oriyentasiya mövcuddur. Bunu, məsələn, yalnız kontekstdə mənə konkretliyi qazanan ayrı-ayrı sözlərin çoxmənalılığı da göstərir. «Etiraf etməliyik ki, – deyər alim yazır, – biz iddia edə bilmərik ki, sözün mənasını əvvəlkindən daha fərqli açar bilən daha bir frazanı fikirləşib tapmaq olmaz».<sup>1</sup> Mədəniyyətin inkişafını ən çox nə səciyyələndirir – yeni sözlərin artması, yaxud köhnələrin mənə məzmununun genişlənməsi sualına varan V.Nalimov qeyd edir: «...yeni sözlərin yaranması köhnələrin mə-

<sup>1</sup> Nalimov V.V. Вероятностная модель языка. (Безграничная делимость смысла слов как показатель непрерывности мышления). Изд. «Наука», Москва, 1979, с.213.

nasını genişləndirir, zira yeni sözlər köhnə sözlərdə əvvəl gizli olan mənanı açan yeni frazalar qurmağa imkan verir. Beləcə, dildə fasiləsiz olanla diskret olanın dialektikası özünü təzahür etdirir».<sup>1</sup> Problemin toxunulan rakursunun anlaşılması üçün alimin aşağıdakı fikirləri də əhəmiyyətliyədir: «Bizə bir söz – məna sahəsinin kod işarələməsi və bu sahənin hər hansı aydın olmayan, digər kod işarələmələr dolayısı ilə verilən təsviri məlumdur. Məna məzmununun bütün müxtəlifliyi gizli qalır – o yalnız potensial olaraq sonsuz ifadələr yığımının qurulması ilə özünü aşkarlayır. Diskret dil simvolları arxasında qalan kontinual məna məzmunu prinsipial olaraq ölçülməz olur. Bizə onun ayrı-ayrı fraqmentləri çatmışdır və onlar da bu və ya digər frazaların interpretasiyası zamanı yaranmışlar. Ona da diqqət yetirmək lazımdır ki, hər bir dil şüurun kontinual axınlarına daxil olmaq üçün özünün xüsusi giriş sistemində malikdir».<sup>2</sup> Sonra isə alim təfəkkürün özünün kontinuallığı kimi mahiyyətli bir nəticəyə gəlib çıxır. Alimin müşahidələri özünün bariz sübutlarını Şərqi hər bir mədəniyyətində tapır. Zira Şərq bütövlükdə kontinual qütbü, yüksəliş-inkışaf sabitliyi qütbünü təmsil edir.<sup>3</sup> Azərbaycan mədəniyyətində, məsələn, gətirilən müşahidə musiqi fikrinin muğam-dəstgahdakı lad-intonasiya məzmununda öz təsdiqini tapır. Burada da, həmçinin inkışaf ilkin səs fikrinin məna müxtəlifliyinin aşkarlanması üzərində qurulmuşdur. İfaçının əlavə etdiyi istənilən dəyişikliklər məna çoxüzlüsünün bu və ya digər tərəfinin açılmasına yönəlmişdir. Deyilən fikirlə əlaqədar, muğam-dəstgahın improvizasiya təbiətə malik olması barədə iddiaların doğruluğunun caizliyi barədə davamlı diskussiyalar yada düşür. Opponentlərin fikrincə, improvizasiyalar verilən mövzunun sərbəst melodik-intonasiya inkışafını ehtiva edir, məsələn, cazdakı kimi. Bu bölümdə qarşıya qoyulmuş əsas vəzifələrdən yayınmayaraq və müxtəlif mədəniyyətlərdə improvizasiya başlanğıcı barədə diskussiyadan (bu mövzu, fikrimcə, xüsusi tədqiqata layiqdir) müvəqqəti olaraq bir qədər aralanaraq yalnız onu qeyd edim ki, kanon və improvizasiya mütənəsbibliyi kanon daxilində seçim azadlığını nəzərdə tutur. Muğam-dəstgahın dramaturgiyası improvizasiyasız təsəvvür edilməyən ruhani axtarışı «ekranlaşdırır». Mahiyyəti hər

<sup>1</sup> Yenə orada.

<sup>2</sup> Yenə orada.

<sup>3</sup> Xüsusi olaraq qeyd edək ki, bu mətdə biz Şərq dedikdə coğrafiyanı deyil, sosiomədəni aspekti nəzərdə tuturuq.

dəfə Yerdən Göyə uzanan «daxili simlərin» yenidən gərilməsi prosesini gerçəkləşdirmək olan təkrarolunmaz muğam yaradıcılığında bu, qaçılmazdır. Həqiqətə çatmaq – ideyanın doğrulması azad iradə ifadəsinin, yəni improvizasiyanın nəticəsidir. Bu o deməkdir ki, bu halda muğam improvizasiyasını Səs-Fikrin energetik potensialının eyni bir lad-intonasiya bəndinin yeni məna üzlərinin kəşf edilməsi, onun rəngini açması, ona yeni intonasyon quruluşları cəlb etməsi, ilkin materialı yeni çalarlara boyaması və həmçinin digər lad məcrasına keçidi daxili inkişafın və müvafiq olaraq, muğam-dəstgah formasının əsas oturmuş strukturlaşma qaydalarına zidd olmayaraq yeni cür gerçəkləşdirməklə aşkarlanması kimi nəzərdən keçirə bilərik. İfaçının dinləyicini hiss etmək və intuitiv axtarış və semantik sahənin kodlarının aşkarlanması ilə bağlı muğam prosesinə cəlb etmək qabiliyyətinə əsasən onun ustalıq dərəcəsini müəyyən etmək olar. Mexaniki əzbərləmə və hətta ifaçılıq texnikasına virtuoz sahiblənmə ilə deyil, məhz bir dəfə mümkün olan ruhani prosesi gerçəkləşdirmək xanəndə-improvizatoru xanəndə-interpretordan fərqləndirir.

Lakin əvvəlki mülahizələrin məcrasına qayıdaraq, qeyd edək ki, nitq davranışının kontinuallığına işarə edən nəzərdən keçirilən əlamətlər bütövlükdə Şərqi yaradıcı davranışında digər ümumi əlamətlərlə «gücləndirilmiş» və tamamlanmışdır ki, bu da sonsuzluğa çıxışın əsrlərlə toplanılan və genetik ötürülən təcrübəsi ilə izah olunur. Onlardan biri – yarımifadədir. Şərq mətnlərinin mahiyyətli özəlliyi onlarda maksimal konkretliyin olmamasıdır. Çin və yapon dillərində, məsələn, konkretlik və dəqiqliyin əldə olunmasının mümkünsüzlüyü lingvistik xüsusiyyətlərlə: sözlərin, cinslərin, vurğuların şəkildəyişmələrinin olmaması ilə bağlıdır.. Mənbələrin göstərdiyi kimi, dəqiqliyin olmaması şəraitində yapon və Çin dilləri müsahibi emosional hala çatdırmaqda heyrtəmiz imkanlar sərgiləyirlər.<sup>1</sup> İfadənin dəqiq formulə olunmasına tələblər qoyan Avropa mətnlərindən fərqli olaraq, Şərq mətnləri yalnız düşüncəyə impuls yaradan eyhamlar verir. Adətən, Şərq mətnlərinin həqiqi mənası sətirlər arasında «oxunur». (Bu deyilənlərin sübutu kimi böyük söz ustalarının, məsələn, əvvəl nəzərdən keçirilən Azərbaycan klassiklərinin poeziyasını xatırlamaq kifayətdir).

<sup>1</sup> Markova V.N. Такамацу о театральном искусстве – театр и драматургия в Японии. Москва, 1965, с.7.

Şərq şairləri «Eyhamsız poeziya yoxdur» – deyirlər. Yapon müəllif Tikamastu Mondzaemon deyirdi: « Əgər qüssəli olanı birbaşa qüssə ilə adlandırsaq, söz özünün dərin mənasını itirmiş olur, sonunda isə qüssə hissinin özü də yoxa çıxır. «Qüssə, kədər!» demək lazım deyil, qüssəni sözsüz hiss etdirmək lazımdır»<sup>1</sup>. Şərq şairləri hesab edirdilər ki, eyham – yarım ifadənin formalarından biridir, digər forması – dolayı söyləmədir. Şərq təfəkkürünə xas olan yarımifadə əzəldən özünü qədim mətnlərdə göstərirdi. Tədqiqatçıların dəfələrlə qeyd etdiyi kimi, burada verilən mənalarda anlayış mənaları ilə ötürülə bilmir. Bu baxımdan qədim hind mətnləri daha bariz nümunələrdir. Oldenberqin sözlərinə görə: «Eyni bir ifadə tez-tez fərqli mənalarda işlədilir və ya eyni bir fikrə müxtəlif sıralarda rast gəlinir».<sup>2</sup>

Müəllifin müşahidələri Şərq təfəkkürünün daha bir mahiyyətli tərəfini – çoxmənalılığını da fiksə edir. Şərq qavrayışında hər bir məna özünü çoxüzlü kimi göstərir. Kontekstdən asılı olaraq bu və ya digər tərəfi ilə dönərək yeni mənalara aşkarlayır. Bu o deməkdir ki, qeyd olunan çoxmənalılıq ehtimalı ehtiva edirdi. Ehtimal isə – oyun elementidir. Hər hansı əsərin (ilk növbədə musiqi əsərinin) konkret süjeti (proqramı) əslində müəllifin çoxlu mənalardan yalnız hər hansı müvəqqəti seçimidir. Hərçənd, ehtimal oyun elementi konkret süjet daxilində də mövcud olur. Onun məna məzmununun rəngi tamaşaçı və ya dinləyici qavrayışı ilə açılır, müəllif niyyəti onu istədiyi lada boyamış olur. Hər kəs ondan şəxsi motiv çıxarır və onu «dominantlaşdırır», bu da tamaşaçı qavrayışının geniş palitrasını şərtləndirmiş olur. Oyun məqamı yaradıcılığın müxtəlif fazalarında iştirak edir – təcəssümün niyyətindən ifa gerçəkləşdirilməsinə qədər. Səs təfəkküründə ehtimal dərəcəsi mütləqə yaxınlaşır. Bu o deməkdir ki, oyun stixiyası səs təfəkkürünün təbiətini aşkarlayır. Müstəqil səs təfəkkürünün ruhani inkişaf qaydaları ilə uzlaşdırılmış təzahürü – improvizasiya – yaradıcı oyun başlanğıcının substratıdır.

Oyun stixiyasının təzahür nümunəsi nüktə ilə ifadə olunmuş qəzəl poetik formasıdır. Nüktəni səciyyələndirərək akademik T.Kərimli yazır: «Nüktə – uğurlu poetik obrazların möhkəm poetik məntiq və gözlənilməz

<sup>1</sup> Yenə orada.

<sup>2</sup> Sitat götürülmüşdür: Nalimov V.V. Вероятностная модель языка (язык древнейшей философии), с. 191.

bənzətmə vasitəsilə effektiv poetik nəticə doğurmasıdır». <sup>1</sup> Şərq və Azərbaycan şeirinin görkəmli bilicilərindən olan məşhur rus tədqiqatçısı Y.E. Bertelsə istinad edərək, alim bir də yazır: «Rus dilinə dəqiq tərcümə olunmayan bu termin «gözəl, zərif, incə, ağıllı ifadə, bir növ *pointe* və ya *bon mot* mənasını verir... O, bənzətmə şəkildə də, metafora şəklinə də ola bilər, ancaq o zaman nüktə sayılır ki, nə isə gözlənilməz bir fikir ifadə etsin və oxucunu heyretə salsın». <sup>2</sup> Fikri davam etdirərək müəllif yazır: «Azərbaycan muğam mətnlərinin əsas janrı olan qəzəldəki nüktədə istifadə olunmuş poetik fikrin başlıca emosional təsir mexanizmi evristik proses üzərində qurulmuşdur. Belə ki, mətnin poetik məna yükü ilk anda dinləyiciyə çatmır, ya da onun üst-zahiri qatlarındakı adi məna qavranılır. Sonrakı anda isə dinləyici öz hazırlıq və bilik dərəcəsinə görə poetik mənanın daha dərin qatlarına varır, orada gözlənilməz bənzətmələr və məntiqi nəticələr tapır və bu evristik prosedən estetik həzz alır». <sup>3</sup> XVI əsrin dahi Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzulinin nümunə kimi göstərilən qəzəllərinin əksəriyyəti nüktə poetik fenomeni əsasında yaradılmışdır.

Şərq mətnində xüsusi məna yükünü pauzalar daşıyır. Zira pauza dövrü – Məna ilə işıqlanma dövrüdür. Sükutu dinləmə (sufi praktikasında «səma») mənaya varmaqla bərabərləşdirilir. Yapon ifaçılıq sənətində pauzaların xüsusi əhəmiyyəti vardır. M.Qundzinin fikrincə, «pauza (ma) anlayışına yapon mədəniyyətində «kokü» (unison, birgə yaşama) və ya «yekaxu» (doldurulmamış fəza, ağ ləkə) adlandırılan mətləblər uyğun gəlir. «Kabuki» adlı pyeslərdə pauzalar böyük xüsusi çəkiyə malikdirlər. Onlarda hər şey bu pauzaları doğuran şərtləri yaratmağa toparlanmış və hər şey buna can atır». <sup>4</sup> Əgər buddist Şərqi üçün pauza tərpənməz mərkəzdə olmaqdırsa, Azərbaycan müsəlman Şərqi üçün sonsuzluğa çıxış, ilk növbədə, yolun qət edilməsi, yaşanması və məqsədə çatmaq – Həqiqət İşığı ilə nurlanmaqdır. Dinamik hərəkət-yüksəliş əzəli yönəlmə hissəvi tonlarla açılan (obertonlarla), təbiəti etibarlı ilə «müvəqqəti» Səsə sədaqəti izah edir.

<sup>1</sup> Kərimli T. Azərbaycan muğam mətnlərinin poetik xüsusiyyətləri. «Muğam aləmi» beynəlxalq elmi simpoziumunun materialları. 18-20 mart 2009-cu il, s. 226.

<sup>2</sup> Həmin mənbə.

<sup>3</sup> Yenə orada, s. 227.

<sup>4</sup> T. Qriqoryeva Yuxarıda göstərilən mənbə, s. 273.

Konfessional olaraq müxtəlif Şərqi mədəniyyətlərinin identifikasiyası imkanlarını aşkarlayan əlamətləri nəzərdən keçirdikdən sonra həm müsəlman, həm də buddist Şərqi əsasında duran «yeddi pilləli nərdivan» muğam yaradıcılıq prinsipinin gerçəkləşməsində mövcud olan kardinal ayrılıqların səbəblərini aydınlaşdırmağa çalışaq. Buddist və konkret olaraq analoji «muqa» – «qeyri-mən» kod sözünə malik yapon mədəniyyəti ilə dərin tanışlıq zamanı belə bir sual doğulur: niyə dünyagörüşləri və yaradıcılıq niyyətləri üst-üstə düşən mədəniyyətdə hind raqaları və ya Azərbaycan muğam-dəstgahı ilə oxşar monumental musiqi forması yaranmadı? Bir halda ki hər iki mədəniyyətdə söhbət «qeyri-mən»ə ruhani transformasiyadan gedir, sirrin həllini də düşünmək olar ki, prosesin özündə, daha dəqiq isə prosesin dramaturgiyasında axtarmaq lazımdır. İlk növbədə «Təkar ona görə hərəkət edə bilir ki, ox tərənməz qalır» yapon fəlsəfi fikrini xatırlayaq. Burada diqqət təkərdəki hərəkətsiz nöqtəyə yönəldilir. Muğam qavrayışında isə zərdüştilik zamanından və çox sonralar da, islam dini kontekstində, əksinə, vurğu «çərxi-fələyin» («ritmik dairələrin») idrak-nurlanma aktında fırlanmasına edilir. Birinci halda «yeddi pilləli nərdivanda» yüksəlişin məqsədi Sükutun Harmoniyasına, yəni statik sabitliyə keçid etmək və orda qalmaqdır. Ehtimal ki, buna görə də, kod söz «MU-QA»da ikinci heca yapon versiyasında açıq saitlə sonlanır, hind kod sözü «raqa»da olduğu kimi. Müsəlman, konkret olaraq Azərbaycan ənənəvi mədəniyyətində «MU-QAM» gerçəkləşdirilən qovuşma-nurlanma aktı «gediş-qayıdış» ritmi ilə identifikasiya olunur ki, burada «Dünya İradə»sinin (A.Şopenhauer) dəf olunması və təsbiti xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Muğam tsikli ilə yaradıcı fikrin sirkulyasiyası gerçəkləşdirilir. «Yeddi pilləli» nərdivan üzrə yüksəlişin stimulu isə dinamik tarazlıq olur. Məqdəs birdir – reproduktivlik, yenidən doğulma. Missiyalar isə fərqlidir. Birinci halda fərqli ideal gerçəklikdə yenidən doğulmadır. Muğam prosessuallığında isə yenidən doğulma Bilik Işığının, Həyat Işığının yayılması, səpilməsi ilə Harmoniyanın yaradılması deməkdir. Hərəkətə sadıqlıq müsəlman Şərqi kultivasiya etdiyi canlı boğazla yaradılan Səslə izah olunur. Yüksəliş stixiyası isə sönməyən, müxtəlif rəngli dilləri ilə alovlanan Oddur. Qeyd edək ki, buddist və Çin Şərqi ruhani nərdivanın stixiyası Su ilə assosiasiya olunur. «İn-yan» simvolikasını butanı xatırlatsa da, dairəni iki yarıya bölən dalğa kimi şərh edilir, zira «həyat suda doğulmuşdur». Azərbaycan butası – Od simvoludur. Odun



istisi – transsendental idrakın yaddaşdır. Çoxkonfessiyalı Hindistanda muğama analogi musiqi forması – raqanın olmasını ehtimal ki, qədimdən Oda olan sədaqətlə izah etmək lazımdır. Lakin Azərbaycan muğamından fərqli olaraq, raqa Hind mədəniyyətində idrakı-maarifləndirici sistemyaradıcı funksiyaya malik deyildir.

Şərq mədəniyyətlərinin müqayisəsi zamanı daha bir maraqlı detal da qeyd olunmuşdur: məsələn, buddist ənənəvi mədəniyyətdə yüksəliş re-produktiv kişi gücünün oyanması kimi dərk olunur. Müsəlman Şərqində o, daxili və xarici qütblərin idrak-nurlanma aktında kəsişməsi ilə bağlıdır. Lakin xatırlayaq ki, buddist Çin fəlsəfəsində iki başlanğıc göstərilir: qadın – in və kişi – yan. Onlar Tamın sonsuzluğunu simvolizə edən dairədə birləşirlər. Fikrimcə, bu, «ikisi birində» universal şüur formulunun erkən mədəniyyət və dinlərdə müxtəlif cür interpretasiya olunmasına baxmayaraq əzəldən verilmiş tip modelini təmsil etməsinin sübutudur. Əsas fərq isə ondadır ki, erkən maq mədəniyyətində bu tip modeli əzəldən əqli dərk edilən və obrazlı təsvir olunan deyildi, özünü nazik plastik qılıfa – “korpuskula”- ritm-səsə «komplektasiya» olunmuş hərəkət dinamikası ilə bildirirdi. Güman ki, buna görə də, hərəkət-təşəkkül daxili qütbünü təmsil edən müsəlman, o cümlədən, Azərbaycan dünyası ritm-səsi sonsuzluğa qapı açan «açar» kimi qavrayır.

## 6.6. Musiqi arxetiplərinin milli-etnik interpretasiyası

**İ**nsan belə qurulmuşdur – fiziki dünyada oriyentasiya edərəkən o, təkə şüura deyil, arxetiplərin dilinə – «danışan» təhtəşüura da müraciət edir. Məhz onlar abstraksiyada səs-şüa, həndəsi işarə və ya onların obraz ekvivalenti kimi yaranırlar. Tədqiqatçılar müşahidə etmişlər ki, «simvolik mənə nədə desən mövcud ola bilər: təbii obyektlərdə (daşlarda, bitkilərdə, heyvanlarda, insanlarda, dağlarda və dərələrdə, günəşdə və ayda, küləkdə, suda, odda), yaxud insanın istehsal etdiyi əşyalarda... hətta mücərrəd formalarda (saylarda, üçbucaqda, kvadratda, dairədə). Faktiki olaraq, bütün kosmos potensial simvoldur».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> [http://www.xliby.ru/psihologija/chelovek\\_i\\_ego\\_simvolj/p5.php](http://www.xliby.ru/psihologija/chelovek_i_ego_simvolj/p5.php) Аниэла Яффе Символы в изобразительном искусстве. Священные символы: камни и животные.

Düşünən insan əzəldən simvollar yaratmağa meyillidir, bu səbəbdən də, qeyri-ixtiyari obyekt və formaları onlara dönüştürür. Diqqəti maraqlı bir detal cəlb edir: mücərrəd simvolizm sisteminin elmi öyrənilməsi təcrübəsi, bir qayda olaraq, çoxdan unudulmuş və çətin ulaşıla bilən bir nəsnəyə müraciəti ehtiva edir. Hərçənd, erkən səs-şüa kodlarının lüğəti barədə təsəvvürü Azərbaycan xalqının hər il qeyd etdiyi qədim «Novruz» ayinindən əldə etmək olar. Ən erkən səs-şüa simvol-kodlarının dilinə sahiblik dərəcəsini şirniyyatların formaları – «paxlava» (ortasında sakral qoz ləpəsi qoyulmuş romb – muğam-dəstgahın strukturlaşma prinsipi ilə səs-ləndirilmiş ruhani idrak yolunun konfiqurasiyası), qızılı-çəhrayı bayram «şor qoğalları» (mərkəzi bilinən dairə – doğuran nüvə), ənənəvi yeməklərin hazırlanma prosesi və onların qaba qoyuluşu aydın göstərir. Səs-şüa simvolikasının əyani nümunəsi kimi mətbəx rekviziti də çıxış edə bilər. Məsələn, ox formalı yayma aləti «oxlov» (kod – «ox» – Şüa İşığının ən ümdə kod işarəsidir), şəkərburalara magik həndəsi naxışlar vuran xüsusi metallik «maqqaş»ın forması və s<sup>1</sup>. Təfəkkürün konseptuallığı həndəsi naxışların miniatur piramidanı xatırladan və sonu dişli-dalğalı əsasla bitən maqqaşla qoyulmasında da, onun dairəvi formalı ələkdən (ehtimal ki, həyatverici İşığın səpələnməsini simvolizə edən) keçirilməsində də izləmək mümkündür. Erkən təfəkkürün substansional səs təbiəti ənənəvi naxışlarda – işıq-kölgə oyunu hissi yaradan dalğa-dalğa yayılan şüalarda, həndəsi ornament doğuran kəşişən uzununa və eninə xətlərin, birləşən kvadratların, rombların və s. işarələrin harmoniyasında da aydın sezilir. Konseptual kosmik Səs-Şüa Fikrinin əlifbası yeməklərin hazırlanmasında da özünü göstərir. Burada muğam ifaçılıq sənətinin imitasiyasını, məsələn, plovun vam odda dəmə qoyulması ilə ifaçılıqdakı səsin burdonlaşdırılması – «ruhani yetiştirilməsi», «sazlanması» («dəm saz», «dəm keş») arasındakı oxşarlıqlarda tapa bilərik. Buradan o çıxır ki qidanın (aşın) hazırlanması proseduru və adı çəkilən ifaçılıq ştrixi yalnız eyni bir ruhani prosesin – təşəkkül-doğulmanın aşkarlanması vasitələridir. Ətirli

<sup>1</sup> Bu nöqteyi-nəzərdən Y.Lotmanın həndəsi işarələr barədə mülahizələri doğru görünür. O, yazır: «Xaç, dairə, pentaqram onların ifadə və məzmunu arasındakı uçurum və onların birbirinə proyeksiya oluna bilməməsi səbəbindən «Marsiyin dərisini soyan Apollon»dan daha böyük məna potensiallarına malikdir. Məhz sadə simvollar mədəniyyətin simvolik nüvəsini təşkil edirlər. Və məhz onların sıxlığı əsasında, ümumilikdə mədəniyyətin simvollaşma və ya desimvollaşma oriyentasiyası barədə fikir yürütmək mümkündür». Лотман Ю.М. Избранные статьи, т.1. – Таллин, 1992, с.191-199.

və buğlanan, zəfəran «qızılı» ilə taclandırılmış, ədvaların aromatu ilə əhatə olunmuş düyü «piramidası» eşq həsrəti ilə qovrulan, ruhən ekstatik yüksəlişə hazırlanaraq dəmlənən muğamatçının ruhani köklənməsinə «həmahəngdir». Rəng simvolikası burada mənayüklüdür – ağ və qızılı-çəhrayı İlahi Işıqla nurlanmanı təmsil edir. Erotik ab-havalı Novruz bayramı atmosferi təbiətdə baş verən möcüzəli yaz yenidən doğulmasına ekviritmikdir və məqamın ümumi halını – həsrət dolu, qabaran, pardaqlanan və doğmağa hazır Yer in bətnini ifadə edir.

Buğdanın cücərdilməsi kimi ritual hadisə də canlı Fikrin məna nüvəsinin cücərlməsini simvolizə etməklə ruhani biliklə nurlanma ilə həyata çağırılır. Əsrlər uzununu (islam təqviminə yazılıandan çox-çox əvvəllərdən) yaz – təbiət yenidən doğulmasını-təşəkkülünü bayram edən Novruz ayininin bütün atributikası bişmişlərin formasından tutmuş rənglərinə qədər (sarı-qızılı, çəhrayı-qırmızı çalarlarında), yeyilən və qoxulananların ritmi ilə birlikdə Günəş enerjisini ətrafa saçmaqdadır. O Günəş enerjisi ki, intuitiv təfəkkürlə akkumulyasiya olunur, muğamı yaradır və özünü muğamın səslərində aşkarlayır. Təsadüfi deyildir ki, muğamların anası Rastın adında Günəşin ən qədim adı – Ra kodu vardır. Novruz bayramı günlərində ifa olunan çoxlu muğamların bəzilərinin adları ağsaqqalların yaddaşlarındadır – Novruz-Rast, Novruz-Ravəndə, Novruz-Rəhavi, Soltan Novruz və s.

Təbiətdə, yaz gün bərabərliyi ilə apofeoza yüksələn ruhani proseslərə dərin nüfuz etmə özünü ritual ayin hərəkətinin hər bir elementində bildirir. Dünyanın yaradılması konsepsiyası barədə suala cavabı hər şeydə tapmaq mümkündür. Məsələn, həyatı təmsil edən qırmızı almada, iki yarımdan bütöv əmələ gətirən, aralarında nazik pərdəsi olan «mənayüklü» qozda, tacla sonlanmış narda, qızardılmış qovurğa təpələrində, narıncı və qırmızı rənglərə boyanmış yumurtalarda, özündə çöl çiçəklərinin məna müxtəlifliyini əks etdirən balda, qızılgül ləçəklərinin suyundan hazırlanmış, ətri ilə məhəbbət və gözəllik harmoniyası yayan ruhaniyyət rəmzi güləbdə və s. Bütün eşidilən, yeyilən, görünən hamısı, yüksək zirvəyə çatmaq üçün ritmik şəkildə düzülmüşdür. Bu zirvəyə yüksəlməklə çevrilmələri ilə böyük sevinc bəxş edən həyatverici, insanı bütünlüklə fəth edən İlahi Məhəbbət səbəbi ilə Ruh ekstatik hala gəlmiş olur. Bu Məhəbbətin əks-sədası kimi Növrüz günlərində nişan və toyların sayı bol olardı.

Toxunulan məsələ ilə əlaqədar Azərbaycanın paytaxtı Bakıda qədim zamanlardan qalmış fenomenal tikili olan Qız Qalasını (ehtimal, «Qızıl Qala», daha əvvəllər isə «Xünzər») diqqətdən kənar buraxa bilmərik.

Onun sirri, güman ki, həm də «tacı» Günəş olan planetar aləmlə əlaqələrin yaradılmasının erkən praktikasına ilə bağlı ruhani simvolika ilə əlaqədardır. Musiqili həndəsənin erkən tikililərlə əlaqəsini D.Axundovun müşahidələri də doğruldur. Tədqiqatçı göstərir ki, odla işıqlandırılan «Xünzər»in yeddi mərtəbəsi ritual funksiyaya malikdir. Od yuxarı yüksələrək yeddi qola ayrılır və qalanın üzərində «odlu yeddidişli tac» əmələ gətirir.<sup>1</sup> Dənizin ortasında uçan nəhəng məşəl kimi «Xünzər» məbədi sanki transsendental idrakın odunda doğulan İlahi Fikrin möhtəşəmliyini simvolizə edirdi. Azərbaycanın xalq rəssamı Tahir Salahovun «Odlar diyarı» (2007) triptixində Qız Qalası heliosentrik orbitin obyektini kimi təsvir olunmuşdur. Rəssam intuitiv olaraq öz əsərində transsendental yaradıcı aktın ruhunu, muğam ruhunu təcəssüm etdirə bilmişdir.

Ənənəvi Azərbaycan mədəniyyətinin Işıq-şüa məzmunu nəbatat simvolikasında da özünü ifadə edir. Məsələn, saçaqları tökülən söyüdü, açılmış qızılgülün, bənövşənin, lalənin və s. təsvirlərində. Bu təsvirlər qoruma nişanı kimi xalçaların ornamentlərində, gəlinin fatasının, beşiyin naxışlarında, nəğmələrin melodikasında və s. özünü göstərir. Vurğulamaq lazımdır ki, bitki simvolları eyni zamanda bolluq substratı olmaqla qadınlıqla eyniləşdirilirdi. Bu baxımdan «Ana folkloru» adlı əsərin müəllifinin müşahidələri maraq doğurur. Müəllif iddia edir ki: «Qadını və məhsuldarlığı birləşdirən ayinlərdə və eşq, matrimonial nəğmələrin sözlərində nəbatatdan istifadə (çöl otundan və səməninin cücərməmiş buğdasından tutmuş böyük ağac-pirlərə qədər) onu göstərir ki, güllərin laylalarda esteti-zasiyası Azərbaycanda yayılmış bitki kultunun yalnız bir hissəsidir. Bundan başqa, qədim türklərdə ilahə-ana Humayın atributlarından biri ağac idi».<sup>2</sup> Deyilənlərə onu əlavə edək ki, Humay doğulma-yenilənmə ideyasını simvolizə edirdi. Ehtimal ki, təsadüfi deyil ki, onun adında «Ay» kodu vardır. Belə təsəvvür yaranır ki, əzəldən Günəş Enerji mənbəyi kimi qavranılır, «doğan» Ayda isə doğulma-yenilənmə prosessualığı təsbit olunurdu. Bu baxış qədim türk adəti ilə təsdiq olunur: yeni doğulmuş

<sup>1</sup> Axundов Д. Архитектура древнего и раннесредневекового Азербайджана. Азерб. Гос. Издат, Баку, 1986, с. 14.

<sup>2</sup> Kərimova T. Материнский фольклор Баки, 1994, s. 12.

körpəni beşiyə yeni ayın görünməsi ilə qoymaq.<sup>1</sup> Bununla bağlı alleqoriya yaranır: Günəş və Ay – insanın yer həyatının zamanını ölçən saatın əqrəbləri kimi. Ehtimal, bu alleqoriyada erkən insanlar göy cisimlərinin hərəkətinin konseptuallığını «oxuyurdular». Energetik mənbənin daimiliyi – Günəş, Ayın yenilənməsi – global Fikrin iki döyünən qütbü kimi qavranıla bilərdi. Günəşin qızılı, Ayın gümüşü – yaradıcı Fikrin müxtəlif sfera və səviyyələrini saran iki çarpaz ritmdirlər. «Qızıl» və «gümüşün» çarpaz ritmlərində bəşəriyyətin ruhani təşəkkülü baş verirdi. Bu «leytritmlər» Qobustan qaya rəsmlərində, milli tikmələrdə, poetik qafiyələrdə, ənənəvi formaların mövzularında, muğamlarda və s. əks olunmuşdur. Zira onlar əzəldən hərəkətin daimiliyi ilə yenilənmənin sabitliyi arasında tarazlıq arayan insan təfəkkürünün özündə mövcuddurlar.

Deyilənlər öz xəzinələrində ən erkən yaradıcı ilhamın və davranışın arxetipik modellərini qoruyub saxlayan altşüür yaddaşının yaşarılığının sübutudur. Qeyd olunana əlaqədar dini etno-şüür, dünyagörüşünü isə etno-altşüür kimi nəzərdən keçirən mövcud elmi mövqe də doğru görünür. Bu mövqeyə görə, məsələn, Tenqriçilik çox dərəcədə altşüura aid edilir, çünki bütün bu əlaqələr kompleksi «etnosun formalaşdığı təbiətlə, landşaftla birlikdə, bu, içimizdə yaşayan Dünya Mənzərəsidir»<sup>2</sup>. Doğrudan da, nəzərə almaq lazımdır ki, zamanla öz daşıyıcılarının altşüürünün dərinliklərinə sıxışdırılmış erkən dinlər ritual-ayın situasiyası ilə aktuallaşaraq arxetiplər kimi aşkarlanır və min illər əvvəl olduğu kimi, bu gün də, çox zaman yaradıcı davranış modelini diktə edə bilirlər.

Bu baxımdan, Azərbaycan ritual yeməkləri təkcə praktiki, utilitar mənada deyil, həm də intuitiv konseptual biliyin ən erkən təzahür formalarına işıq salacaq elm predmeti kimi nəzərdən keçirilməlidir.

Şüura yeyilən və qoxulananların ritmi ilə daxil edilən kainat Harmoniyasının məna kodları qida komponentlərinin uyğunluğu ilə «yazılırdı» ki, bu da çox güman, milli kulinariyanın reseptlərinin məzmununu təşkil etmiş olurdu. Qeyd olunanı şüura temperaturun təsirindən, dad hissi və yeyilən yeməyin ətrinin dəyişməsi ilə daxil olan məlumatın canlı şəkildə ötürülməsi kimi nəzərdən keçirə bilərik. Deməli, yemək hazırlanması proseduru, onun tərkibi, məlumatın canlı ötürülməsinin ən erkən forması

<sup>1</sup> Əfəndi F. Двенадцать символов и олицетворений. Bakı, «Gənclik», 1998, s. 19.

<sup>2</sup> Amanişol V.. Музыкальные традиции Тенгрианства. Центральное Азиатский искусствоведческий журнал №1, (1) 2016, с. 62-74.

olmaq etibarını ilə eyni zamanda ruhani yetişmənin prosessuallığının (yəni musiqi prosessuallığının) «yazılmasının» ilkin forması idi. Qeyd olunan baxış bucağı belə bir fikri deməyə imkan verir ki, Azərbaycan milli kulinariyasının ləziz təamları Azərbaycan xalqını qurman etməzdən əvvəl onun, özünü əsrlərlə şairlərinin, musiqiçilərinin, memarlarının və s. yaradıcılıq istedadlarında parlayan və Azərbaycan mədəni irsinin möhtəşəmliyini əks etdirən dini, səs təfəkkürünü formalaşdırırdı.

Azərbaycanın bütün ənənəvi mədəniyyəti (digər qədim xalqların mədəniyyətləri kimi), mahiyyətcə, «musiqi mətni»dir. Zira onun hər bir elementi dalğa fikrinin yadda saxlanması və konservasiyasının mümkün üsullarından biri kimi yaranırdı. Mütəxəssislərin xalça sənətinin zəmini hesab etdikləri Azərbaycan xalçalarını qədimliyin musiqisini ötürən parlaq material hesab etmək olar.<sup>1</sup> Məlumdur ki, xalçaların çeşni və rəngləri müəyyən mahnıya uyğun idi. Bu ənənə digər Şərqi regionlarında da vardı. Bu barədə maraqlı məlumatlar ezoterik, təhsilinə görə riyaziyyatçı olan P.Uspenskinin «Möcüzəli olanın axtarışlarında» kitabında rast gəlirik: «Kişilər, qadınlar, uşaqlar, qocalar, qarılar – hamısı musiqi və nəغمə sədaları altında öz ənənəvi işləri ilə məşğul idilər. Əyiricilər əllərində cəhrə işləyə-işləyə xüsusi rəqs oynayırdılar. Və müxtəlif işlərlə məşğul adamların hərəkətləri bir ritmdə gerçəkləşdirilən vahid hərəkəti xatırladırdı. Bundan başqa, hər yer xalça toxunuşu ilə bağlı qədimdən istifadə etdikləri məxsusi musiqisinə, məxsusi nəغمə və rəqslərinə malik idi». Daha sonra tədqiqatçı öz sezintisi ilə bölüşür: «...bəlkə də xalçaların çeşni və rəngləri nə cürsə musiqi ilə bağlıdır və onun xətlərdə və rənglərdə ifadəsidir və o da mümkündür ki, xalçalar mahiyyətcə musiqinin yazısı, notlarıdır ki, onların köməyi ilə melodiya oxumaq mümkündür. Mənim üçün bu ideyada qəribə bir şey yox idi, çünki mən tez-tez mürəkkəb rəsm formasında musiqini «görürdüm»». <sup>2</sup> Musiqini «görmək», yəqin ki, «rəqs edən» sap əyiricilərinin həmin anda canlı «notlara» çevrilən jestlərini və mimikalarını izləməklə mümkün idi. Başqa sözlə, xalçaların ilmələrinə daxil olmaqdan öncə universal məna-kodları insanın şüurundan keçir, onu dalğa semantik sahəsinin ritm-səs seqmentinə çevirirdilər. Bu halda səs yazısı poza, mimika, bədənin əyilmələri, jestikulyasiya, çıxarılan səslər

<sup>1</sup> Kərimov L. «Azərbaycan xalçası». Bakı, «Gənclik», 1983, c. 2, s.10.

<sup>2</sup> Uspenski P.D. В поисках чудесного. Москва. Изд-во «Торговый дом ГАНД», 1999, с. 48.

xalça çeşnisindəki xətlərin əyintilərinə müvafiq olaraq ritm-kodların mənə məzmununu çatdırırdılar. Ən qədim sənət olmaq etibarı ilə xalçaçılıq, beləliklə, uzaq keçmişdə olan hər hansı fəaliyyət kimi (əvvəl xarakterizə etdiyimiz yemək hazırlanması prosesi də) dalğa təfəkkürü ilə bağlı sakral bilik sahəsi idi. Bütöv səs axını hissini xalçanın üfqi və şaquli kəsişən xətlərdən ibarət, şəbəkə oluşturan və güman ki, ilham məqamlarında kontinual mənaların ritm-kodlarla parlayan informasiya sahəsinin akustik «şəbəkəsini» imitasiya edən «fakturası» yaradır. Buradan da belə bir hipotetik versiya yaranır ki, erkən xalçalar muqların (maqların), İşıq musiqisinin, Bilik musiqisinin şamanlarının daxili görümünü «illüstrasiya edirdilər».

Özünü əzəldən kainat orkestrinin səslənməsini həyata keçirən universal alət kimi hiss edən insan kosmik musiqini bədəni ilə bu orkestrin «simlərinin» vibrasiyasını imitasiya edən, əl çalmaqla, boğaz səsi ilə, ayaqlarını yerə döyməklə, barmaqları ilə çirtiq çalmaqla onun ritm-mənalarını ötürürdü. Konseptual biliyin ritm-mənalarının ötürülməsinin bir forması da musiqi alətləri idi ki, xalçanın «ornamental» işarələri və adı çəkilən məişət əşyaları kimi onlar da qlobal mənaların «not yazısı» idilər. Yəqin, buna görədir ki, alətlər sırasına daxil olan «buynuz» (şeypur) eyni zamanda şərab üçün qab idi. «Yay» həm silah kimi, həm də alətin atributu kimi istifadə olunurdu. Analoji olaraq, nəfəs aləti səhəng formasına malik idi, həvəngdəstə və zəng qohumluq əlaqələri göstərir, Azərbaycan xalqalarındakı «buta» musiqi alətinin korpusunu (məsələn, udun, sazın) xatırladır və s. Nəzərə almaq lazımdır ki, məişət əşyaları və erkən musiqi alətləri zəruri psixoloji köklənmə yaratmaqla müəyyən funksional yük daşıyırdılar. Alətlərin vasitəsi ilə ruhani dalğada müəyyən rabitə gerçəkləşdirilirdi. Özü də kontakt təkə musiqi məzmunu səviyyəsində deyil, məlumatverici konseptual işarələr səviyyəsində də baş verirdi. Bu işarələr rolunda alətin forması, onun konstruksiyası, klapanların və ya simlərin sayı, alətdə ladların yerləşməsi və sayı və s. çıxış edirdi. Alətin hazırlandığı material da xüsusi mənə kəsb edirdi ki, o da müəyyən ritmik dairə ilə assosiasiya edilirdi. Qeyd olunanı nəzərə alaraq, keçmişdə mövcud olmuş alətlərin hər birinin ruhani yetişmə prosessuallığının psixoloji əhvalına məxsusi təsir etməsini ehtimal etmək olar. Bu gün də Qobustanın qaval daşının qəribə «metallik» ritmik səslənməsinə qulaq verərkən, onun səsinə ətrafdan axışan və «odlu» yallıya qoşulan insanları təsəvvür etmək olur. Oda – Ali İdrakla ritual yallı ayininin ruhani qübbəsi altında gerçəkləşdirilən qovuşmaya çağıran qaval-

daşın metallik səsi, ehtimal ki, daş kultunun yaranmasına xidmət edirdi. Daşın zərbələri altında Fikir qığılcımı qopurdu. Sonralar, digər mədəniyyətlərdə, insanları ruhani xidmətə çağıran metallik səs üçün konstruksiyası bilavasitə ruhani idrak prosesinin konfigurasiyasına ekvivalent olan zəng (içində dili olan metallik qübbə) istifadə olunmağa başladı. Maraqlıdır ki, islam Şərqiində, o cümlədən, Azərbaycanda namaza çağırış bilavasitə canlı səsin – insan səsinin vasitəsi ilə gerçəkləşdirilir.

Digər bir erkən alətin – dəfin sakral təyinatı onun əzəldən maq-şaman rituallarında istifadə olunmasından çıxır. Ruhani prosessualılıqla bağlılığını dəfin işarə mahiyyəti də (dairə içində dairə), səsin çıxarılması üsulu da göstərir (mərkəzə zərbə vurmaqla, hədəfə düşməyin imitasiyası ilə).

Ruhani prosesin predmet interpretasiyalarından biri də tütəyin və qoşa tütəyin konstruksiyasıdır. Bu alətin işarə təbiəti bilavasitə adından görünür: tu – qədim türkcədə doğmaq, tək – vahid deməkdir. Bu da «doğan Vəhdət», yəni doğan Səs-Şüa kimi şərh edilə bilər.

Alətlərin geniş dairəsinin vahid məna başlanğıcına münasibətini həm də ruhani idrak-qovuşma konsepsiyası ilə bağlı keçid ritm-konstantların varlığı da göstərir. Beləcə, dörd, beş ritmlərinin daimiliyi (quruluşun kvartlığı və kvintliyi) və həmçinin alətlərin konstruksiyasının doğurduğu ikiqat ritmlər (məsələn, adıçəkilən qoşa tütək, yaxud qoşa nağara, simlərin qoşa olması və s.) diqqət cəlb edir.

Azərbaycan ənənəvi musiqi mədəniyyətinin spesifikasiyasını anlamaq üçün psixoloji xarakterli məsələləri diqqətdən kənar buraxmaq olmaz. Zira insanın, onun səs təbiəti ilə bağlı ruhani mahiyyətinin bilavasitə olaraq psixoloji amilə aidliyi var: psixoloji köklənmə səs köklənməsini aşkarlayır. Özünü müəyyən psixoloji köklənmədə aşkarlayan intuitiv (dalğa) təfəkkür elə daxili haldır. Muğam – hallar musiqisidir. İnsanın əzəli təbiətinin fenomenal mahiyyəti barədə səslə bağlı mülahizədən biz onun haqqında mərkəzləşmiş Burdon (səs oxu, özündə bütün tonların spektrini ehtiva edən səs sistemi) təsəvvürünü çıxarmışıq. Bu və ya digər psixoloji əhvalın yaranması və əvəzlənməsi – hər hansı bir tonun ümumi rəng palitrasını dəyişən dominantlığının nəticəsidir. Qeyd olunan özəllik modallıq prinsipində özünü qarbarıq göstərir. Deməli, daxili təfəkkürün koqnitiv psixoloji özəllikləri ilə şərtlənmiş modallıq insan şüurunun əzəli bioloji xüsusiyyətidir. Başqa sözlə, modallıq, daxili təfəkkürün səs təbibətinin təzahür formalarından biridir.



İki dünya – daxili və xarici – insanın özünün mahiyyətini təşkil edir. Dünyanın formulu – mərkəzində nöqtə olan dairə insanın özüdür. «Beş şüalı» səs sistemi kimi o, kontinual irrasional dünyaya, yəni bütövlüyə aiddir. Özünün «diskret» təzahürü ilə isə o, rasional dünyaya aiddir. Dünya barədə ilk təəssüratlar onun kontinual, səs təbiəti ilə bağlıdır. Yəqin, buna görədir ki, o, özünü əzəldən mikrokosm kimi hiss edir. Zira Kainatın musiqisi onun içində əzəldən səslənir. Onu eşitmək üçün təhtəşüurun dərinliklərinə dalmaq, Kainatın səsi kimi səslənən Burdonu – mərkəzi hiss etmək lazım idi. İntuitiv «duyulan» səslərin fantastik aləmi, ehtimal ki, erkən əcdadlar üçün müasirlərə eşidilən, görülən aləm qədər real idi. Universal, qeyri-konkret səslər aləmindən o, konkret aləm barədə təəvvürünü çıxarmış olurdu. Dünyanı mənalandırarkən o, bütövdən çıxış edirdi. Bu bütöv mövcud olanların ümumiləşdirməsi deyildi, daxilən duyulan aşkarlanmamış təkin universallığı idi. Fiziki dünyada oriyentasiya edərək, insan əvvəlcə öz ruhani mahiyyətinə – Səs-Şüa kimi yaranan mücərrədiyyə appelyasiya edir. Məhz bu mahiyyətin dalğa plastikasından ruhani konseptual biliyin «həndəsəsi» və onun obraz ekvivalentləri, məsələn, öküzdün təsvirində şüa kimi ayrılan buynuzlar, gur saçları ilə halələnmiş Günəş simvolu olan şir obrazı (dairə içində dairə) doğulur. (Azərbaycanda Şirvan yer adı da, çox güman, bu məqamla şərtlənir). Çox zaman qaçan yerdə, bədəndən şüatək ayrılan ayaqlar və quyruqla təsvir edilən pələngin rəngləri də Günəşlə assosiasiya olunur. Qeyd edək ki, zoomorf simvollar İlahi Işıq-Səs-Şüanı təmsil edirlər. Adı çəkilən zoomorf məxluqlardan savayı Işıq Şüası mənasında türklərin boz-mavi qurd totemi, bəzən qanadlı təsvir edilən at, dəvə (belin dalğa xətti ilə), əjdaha və miflərdə, nağıllarda, əfsanələrdə yaşayan bir çox «buynuzlu», «qanadlı» real və fantastik məxluqları misal çəkə bilərik. Obraz-simvolların konseptual həndəsi işarə-dil səs təfəkkürü ilə uzlaşmasını quşların təsviri də əyani göstərir. Məsələn, yelpik kimi açılan quyruğa malik tovuz quşunu və digər, sanki ornamentin içindən bitən və ornamentə daxil olan «qanadlı» simvolları misal gətirə bilərik. Dalğa semantik sahəsinin məzmununun dərinliyi oxunan mətnin sərhədlərindən çox uzaqdadır. Miflərin, ayınların, dastanların, böyük klassiklərin, Nizaminin, Füzulinin poeziyasının, Ü.Hacıbəylinin musiqili, fiziki eşidilən əsərlərinin mətninin və çoxqatlı Azərbaycan ruhani irsinin bir çox digər hadisələrinin məzmunu «oxunanla» məhdudlaşmır. Nəsildən nəslə ötürülən ənənəvi Azərbaycan mədəniyyətinin bu mətnlərinin dərinliyi ritm-kodların – vahid akustik sinqtaqmanın substansional mənə sabitlərinin «duyulan» səslənməsi ilə ölçülür.

## VII. HƏQİQƏTİN ZAMANI

*«Kiçik biliklər Allahdan uzaqlaşdırır,  
böyüklər – Ona yaxınlaşdırır».*

*F.Bekon*

### **Muğam-dəstgahın harmoniyasından dünya harmoniyasına**

Özündə sakral elmi, ənənəni və incəsənəti birləşdirən muğamın xüsusi statusunu göstərən alınmış nəticələr mədəniyyətin ən qədim qatlarının elmlərin qovuşağında, əsas özəlliyi Fikir-İdeyanın ruhani inkişaf – qovuşma-nurlanma nəticəsində həyatın tsiklik dairəsində doğulması olan erkən təfəkkürün spesifikasını nəzərə almaqla öyrənilməsinə qarşı yeni tələblər irəli sürür.

Mədəniyyətin bütün mədəni inkişafın ruhani bazisini təşkil etmiş ilkin qatı – ruhani dalğanın zirvəsində Biliyi rezonanslaşdıran, özünü yaradıcılıq məhsullarında ilkinliyə xas həqiqilik, autentiklik, harmonik səslənmədə göstərən dalğa təfəkkürünün nailiyyətidir.

Xətlərin əqli baxımdan dərk olunmayan, izaha gəlməyən dəqiqliyi, strukturun bütün mütənasiblikləri qorumaqla kamilliyi, öz sadəliyi ilə valeh edən formlar – bütün bu keyfiyyətlər dərin və nüfuzəddici müdrik məzmun və arxaik mədəniyyət nümunələrində özünü bildirən bir çox, təbiiliyi ilə cəlb edən cəhətlərlə bərabər «heyranlıqla» və «estetiklə» yanaşı gerçəkliyə əqli münasibəti ifadə edən «incəsənət» anlayışına sığmır.

Erkən melodiya və qafiyənin gözəlliyi – bakirə bir gözəllikdir. Özündən saflıq və təmizlik yayan, sünilikdən məhrum gözəllik, görünən təzahürü dünya və ona bağlı insan olan Fikrin əzəli təbiətinin mahiyyəti ilə bağlı gözəllik. Həyatın ritmindən doğulan yaradıcılıq meyvələri incəsənət deyildi. Zira, onlar yaşanılan həyat idilər, Ali İdrakla – ruhani Biliklə, canlı Fikrin seqmenti ilə, sakral qovuşma ilə daxilən dərk olunan, melodik relyefdə, nəğmənin strukturunda, qafiyədə və s. materiallaşan həyat. Qeyd olunanda ənənəvi musiqi irsinin epoxal xorların əsrlərlə ya-

ranan qatları altında qorunan, nəsillərin səsləri, tarixi reallıqların əks-sə-daları, ölkənin nəğmələri ilə səsləşən əbədi rolu görünür. Kainat Harmoniyası ilə unison səslənən həyat cərəyanlarının semant-kodları bitməz-tükənməz kosmik planetar Musiqidən – Bilik Musiqisindən qaynaqlanır.

Muğam dairələri bütün milli mədəniyyətlərdə ritual dairələr şəklində «görünən» iz buraxaraq müsəlman Şərqi ölkələri üçün konseptual əsas oldular. Müsəlman dünyasında ruhani yolun konseptual məzmunu ritm-ton strukturuna materiallaşaraq ərəblərdə məqam, nüba, İran mədəniyyətində dəstgah, qazaxlarda –küy, özbək və taciklərdə – şaşmakom, türklərdə – taksim, uyğurlarda – mukam, çoxkonfessiyalı hind mədəniyyətində – raqa kimi hadisələr yaratdı.

Yaradıcı konsentrasiya və ruhani enerjinin artaraq muğam-dəstgahın və eyni zamanda həyatın özünün mahiyyəti və məzmunu olan Harmoniya və Işıq aləminə ekstatik keçid məqamına qədər aşkarlanması idrak aktı yolu ilə öz iradəsini gərəkək və yoldakı çətinlikləri aşaraq maariflənmiş bəşəriyyət əzəldən Həqiqət zirvələrinə doğru yol gedir. Dünyanın universal qanunlarının transsendental dərki – ümumbəşəri başlanğıcdır. Bu mənada, muğam bütün dünyaya məxsusdur. Təsadüfi deyil ki, bu gün o, Azərbaycan mədəniyyətinin vahid ruhani mənbəyi və qeyri-maddi irsin dünya şedevri kimi qəbul edilmişdir.

Düşüncə prosesi Bilik zirvələrinə doğru hərəkət-yüksəliş kimi Azərbaycan mədəniyyətinin sistemyaradıcı başlanğıcını təşkil edir. Azərbaycanda nəsillərin varis olduğu ruhani zənginliyin unikalığı ondadır ki, onun istənilən materiallaşma forması «cövhər» olaraq özündə hərəkət-yüksəlişin ritmi və həndəsəsini, yəni dərk edəni Həyat Işığına, Bilik Işığına çatdıran, daxilən gerçəkləşən muğam musiqi həndəsəsini ehtiva edir. Təəccüblü deyil ki, idrak yolunun ruhani konsepsiyası özünün adekvat təəcəssümünü monumental vokal-instrumental muğam-dəstgah formasında tapmışdır. Burada akademik-bəstəkar B.Astafyevin «musiqidə aşkarlanmış həyatın dərki nəhəng epopeyasının bütün tamlığı ilə açıqlanması» zərurəti barədə uzaqgörən sözlərini xatırlamaq yerinə düşür. Bu böyük miqyaslı vəzifənin həllini növbəti nəsillərə saxlayaraq hazırkı tədqiqatın sonunda muğam-dəstgahın dramaturgiyasının konseptual məzmununun riskli və intriqa yaradıcı «deşifrəsinə» cəhd göstərək.

Əsas olaraq yüksəliş-nurlanma yaradıcı prosesi götürən toxunulan aspektdə mətnin dekodlaşdırılmasında məna yüklü amillər (semantik sa-

hələr) qismində formanın strukturlaşması prosesinin özü və həmçinin tam daxilində hissələrin funksiyası və birləşməsi qaydaları çıxış edir.

Təfəkkürün ikiqütblülüyü muğam-dəstgahda daimi olanın, dayanıqlı olanın (təkrarlanan «maye» şöbəsi) və yenilənənin mütənasibliyi ilə ifadə olunur ki, bu da konseptuallıq dilində kontinual (Şərq) diskret (Qərb) idrak qütblərinin qarşılıqlı əlaqəsi deməkdir.

Muğam-dəstgah «Dəraməd» şöbəsi ilə başlanır. Bu preambulada fikrin sonrakı inkişafı üçün ən əhəmiyyətli, «düyün» məqamlar işarə olunurlar. Dünya mədəni prosesi miqyasında «preambula» dedikdə ehtimalm ki, zamanla üç dünya dinləri – buddizm, xristianlıq və islam tərəfindən interpretasiya olunacaq vahid ruhani məna sabitlərinin yaranma zamanını nəzərdə tutmaq olar. Növbəti şöbədə – bilavasitə «maye»yə birləşən «Bərdaşt»da enerjinin «qızıqdırılması» məna nüvəsinin yeni mənalara bitməsi gədir. Tarixi proyeksiyada bu mərhələyə sakral, lakin dinxarici, etniküstü maq mədəniyyəti uyğundur. Nüvənin- «maye»nin böyümə məqamından etibarən prosesin dinamikası inkişafın, özünü istər formanın strukturlaşması planında, istərsə də məzmununda – mətn planında göstərən mərkəzəqaçma və mərkəzdənqaçma amilləri ilə müəyyən olunur. Formanın strukturlaşmasında ilk mərhələdə budaqlanan ağac konfigurasiyasını yaradan mərkəzdən qaçma amili fəaliyyət göstərir. Məzmun-mətn baxımından isə hər iki amil öz işini görür. Lakin əgər inkişaf-böyümənin birinci fazasında semantik nüvə – «maye» budaqlanaraq əvvəldə intonasiya baxımından bir-birinə yaxın və eyni zamanda tezcə də nüvənin qucağına qayıdan seqmentlərlə böyüyürsə, sonradan yenilənmə daha çox nəzərə çarpır və müstəqil olur, məna nüvəsi ilə dövrü kontaktların distansiyası isə o qədər də sıx olmur və genişlənir. Qeyd olunan təmayül güclənərək mərkəzdən qaçmanın mərkəzə qaçma ilə əvəz olunması ilə böhran fazasına keçmiş olur. Bu zaman təşəkkül oxundan təhlükəli sürüşmə görünməyə başlayır, forma itirilmək təhlükəsi ilə üz-üzə qalır. Vəziyyət inkişaf dalğasının zirvəsinə çıxarılan və bir oktava yüksəkdən səslənən «maye» nüvəsi ilə həll edilir. Bununla musiqi fikrinin bütün seqmentləri yenidən monolitə yığılmış olur. Daha sonra yüksəlişə qeyri-mütənasib olan qısa eniş və nüvənin ilkin vəziyyətdə möhkəmləndirilməsi baş verir. Baxılan kontekstdə maraqlı olan odur ki, Azərbaycan lad sistemində əsas ton funksional olaraq onu oktava dönüşü ilə bərabərləşdirmir və bir qayda olaraq, bir oktava yüksəkdə səsləndikdən sonra mütləq ilkin vəziyyətə,

aşağıya qayıtmış olur. Əgər ilkin mövqeni şərti olaraq ruhani təfəkkürün qütbü (kontinual sabit) hesab etsək, onun mərkəzdən qaçma (budaqlanan ağac) inkişafında rolu onun mərkəzə qaçma fazasındakı (prosesin yığışdırılması) oktava yuxarı təkrarı ilə bərabərləşdirilmir və aşağı enərək əvvəlki ilkin mövqedə qərarlaşır.

Göstərilən mənzərə – muğam-dəstgah dili ilə bəşəriyyətin keçdiyi idrak yolu tarixidir. Bu yol ruhən dərk olunan bilik – sakral nüvənin bətnində başlayır, onunla «cift» vasitəsi ilə bağlı olduğundan ondan xarici dünya qanunları barədə öz baxışlarını çıxarmış olur (ritual təfəkkür sistemi). Biliyin anlayışla dəqiqləşdirilməsi zamanı (Müqəddəs Avqustinin sözlərinə görə «İnanıram ki anlayım») təfəkkür qütblərinin aralanması baş verir və eyni zamanda yaradıcı axtarışın hərəkət vektoru dəyişdirilir, şaqulidən (Şərq) üfüqiyə (Qərb) sürüşdürülür. Əqliyyət qütbü tədricən aktiv fazaya qədəm qoyur. Bundan sonra Həqiqətə yüksələrkən bəşəriyyət çiyinlərində onun yolunu əqli anlayışın əsrlərinə uzadacaq «xaç» daşıyacaqdır (yəqin, buna görədir ki, İsa Məsihin qalxdığı «pilləkan» yeddipilləli deyil, iyirmisəkkizpilləlidir). O zamandan idrakın mənbəyi xarici dünya diskursu olur. İdrakın təzahür olunanın çoxluğunun ümumiləşdirilməsi yolu ilə vahid olanın dərkinə bağlı paradıqmasının əvəzlənməsi baş verir. Zamanla tamlıqla əlaqə itirilir, bu da nəticədə oxdan – Dünya Harmoniyası Ritmindən yayınmaya gətirib çıxarır. Ruhani yolun təqdim olunan əqli anlamının mənzərəsi – bu, yaddaşın dərinliklərindən üzə çıxarmağa çalışan sakral nüvənin göstəricilərindən biri deyilmi?

Və əgər bunun özü sirrini açılmasıdırsa, o, insanın, bəşəriyyətin şüurunda yaxın gələcəkdə baş verə biləcək radikal dəyişikliklərdən xəbər vermirmi?

Hal-hazırda riyaziyyatçı, fizik və s. «dəqiq elm» sahələrinin alimlərinin ümumi nəzəriyyənin dərkinə yönəlik səyləri, təəssüf ki, son nəticəyə gətirib çıxarmamış və dünyanın tam mənzərəsinə yığılmamışdır. Kim bilir, bəlkə elə musiqi, ilk növbədə muğam fənlərarası elmi tədqiqatların predmetinə çevrilərək elmi axtarışlara korreksiya verə və öyrənilən global problemin həllinə bizi yaxınlaşdıra bilər? Xatırlayaq ki, məhz muğam idrak prinsipi kimi sakral elmin təməlini qoymuşdur. Ruhani prosesuallığa görə «hər şey öz dairəsinə qayıtmalıdır». Humanitar elmlərin riyaziləşdirilməsi və dəqiq elmlərin humanitarlaşdırılması – bu, elmi ax-

tarixin cəbhəsinin dəyişdirilməsi, onun «bütün biliklərin mənbəyinə» – muğama qaytarılması demək deyilmi?

Təklif olunan nöqteyi-nəzər digər tədqiqatçıların, məsələn, İ.Gerasimovanın fikri ilə üst-üstə düşür: «Musiqi təbiətən universaldır: musiqi formalarının riyazi, semiotik, sənətsünaslıq təhlilləri onu göstərir ki, musiqili və təbii strukturlar, musiqili və sözlü dilin qrammatikaları, musiqinin və digər sənətlərin patternləri ümumi xüsusiyyətlərə malikdirlər. Kim bilir, bəlkə, musiqinin öyrənilməsi, onun bütün milliliyinə və spontanlığına rəğmən, dünyanın daha yaxşı anlaşılmasına gətirib çıxaracaq?»<sup>1</sup> Düşünmək olar ki, birgə fənlərarası tədqiqat Dünya Harmoniyasının Qanununun dərkinə yönəlik cəhdin davamı kimi bu istiqamətdə gerçəkləşdiriləcək ilk addımlardan biri ola bilər.

---

<sup>1</sup> Qerasimova İ. Музыка и духовное творчество. Ж. Вопросы философии, 1995, с.95.

## SÖZARDI

**M**usiqi həmişə sənət deyildi, lakin həmişə cəmiyyətdə baş verən ruhani dəyişiklikləri diaqnostika edən zaman simptomu olmuş və belə də qalmaqdadır. Uzun zaman kəsiyində baş verən sosial və dünyagörüşü sürüşmələrini, həyata baxışlardakı cəmiyyətin əxlaqına, insanların davranış və zövqlərinə təsir edən dəyişiklikləri əks etdirərək onlara müvafiq ənənəvi musiqi mədəniyyəti hadisələri də öz xarici görkəmini dəyişirdilər. Əhalinin şüurunun artan dinamikasını aşkarlayaraq ənənəvi musiqi bununla yanaşı universal Qanunun fəaliyyətini qabardırdı. Bu fəaliyyətin dalğa nəbzi «səs zonalarının» (ənənəvi musiqi mədəniyyətinin sahələri) yaxınlaşması və uzaqlaşmasında, «qabarma» və «çəkilmələrin», «yüksəliş» və «enişlərin», «açılma» və «yığılmaların» növbələşməsində özünü göstərirdi. Mədəni mənzərə olaraq bu, milli mənbələrə artan və azalan maraqla, ənənəvi musiqi mədəniyyəti hadisələrinin differensiasiya və inteqrasiyasında, ayin bütövlüyündən fərqli mühitlərdə yaşayan müxtəlif və müstəqil janr və formalara bölünməsi (mahnı, rəqs, vokal, instrumental, solo, xor, qarışıq və s.) və yenidən ayin, muğam, yaxud aşiq sinkretik strukturlarında birləşməsində bilinir. «Daimi» və «dəyişkən»in əbədi mübahisəsində isə daimiliyin səsi daha uca səslənir.

«Qabarma» və «çəkilmə» ilə gerçəkləşdirilən sirkulyasiya və bu prosesi müşayiət edən bəzi formaların yaranması və bəzilərinin isə ölməsi – cəmiyyətin – ruhani sağlam orqanizmin həyatiliyini, normal həyatını təmin edən əlverişli ruhani iqlimdən xəbər verir. Ənənəvi Azərbaycan musiqi mədəniyyəti onu ağır sınaqlarla üz-üzə qoyan və «proletar mədəniyyəti» dalğalarında batıran 1920-ci il işğalına qədər belə bir iqlimdə idi. Əsrlər boyu öz həyatını bütövlüyün Harmoniyasına kökləyən xalqın ruhuna yad olan, inqilabın disharmoniyası milyonlarla insanların həyatlarını əzmiş, qarışdırmış oldu (ən çox da ziyalı mühitdən çıxmış istedadlı insanların). Öz izini sovet üslubunda ideolojişdirilmiş milli mədəniyyət-

də qoyaraq, ənənəvi musiqi mədəniyyətindən də yan keçmədi. Onu «burdonlaşan» milli mədəniyyət elementlərinə doğru yönəlmiş qadağalarla sarsıdaraq təqiblərə məruz qoymuş ateistik ideologiya istiqaməti ilə uyğun gəlməyən ayrı-ayrı ayinlər, milli musiqi alətləri və s. öz üzərində repressiyaların ağır pəncəsini hiss etdi. Lakin məhz tarixi həyatın ən böhranlı məqamlarında, nizamının sərhədlərinin zorlandığı, oturuşmuş hər şeyin kökündən qoparıldığı pozuqluq və kaos periodlarında ictimai şüuru intuitiv Bilik müstəvisinə keçirəcək dayaq nöqtəsinə kəskin ehtiyac yarandı. Bu anlarda əcdadlardan qalmış ruhani mirasın və ilk növbədə, Harmoniya hissi bağışlayan muğamın rolu ruhani böhranın aradan qaldırılmasında həlledici idi. Azərbaycana sovet hakimiyyətinin gəlməsi və getməsi günlərində səslənən muğam – təşəkkül dairələrində, ruhani balansı bərpa edən həyat dairəsində düşüncə notu idi.

Qadağalara ram olmayan, lakin zamanla dayazlaşan ənənəvi Azərbaycan musiqi mədəniyyəti ümumi ruhani prosessuallıqda qeyd olunan tendensiya şərtlərində yaşamağa məcbur qaldı. İstiqamət isə paradigmanın dəyişməsi məqamından vahid, universal fikrən «hiss olunan» Ritmin görünən çoxluğa doğru vurğunun artmasında, «ratio» qütbünün güclənməsində özünü göstərirdi. Respublikanın həyatında köklü dəyişikliklər baş verir, həyat «mono» təfəkkür üçün ziyanlı perspektivə cəlb olunur, bütün canlılar üçün təhlükəyə çevriləcək elmi-texniki tərəqqi kultivasiya olunurdu. Daimi ilə dəyişkən arasındakı balansın pozulması və ritmin dəyişilməsinin nəticəsi özünü yoxa çıxan ənənəvi mədəniyyət forma və janrlarında, ənənəvi nəğmələrin (canlı mənaların) nəsillərin yaddaşlarından silinməsində göstərməyə başladı, ekoloji problemin qabarması ilə isə təbiətin səsləri də az qala eşidilməz oldu.

Ekoloji fəlakətin simptomlarından biri də ayin praktikasının «sıfıra enməsi» oldu. Halbuki uzun illər ayinlər tək-cə kollektiv yaşantı deyil, həm də istər bir-birinə, istərsə də canlı aləmlə qovuşma halında kollektiv təfəkkür – insanın insanla və insanın təbiətlə harmonik uzlaşmasının İdrakla diktə olunan simvolu idi.

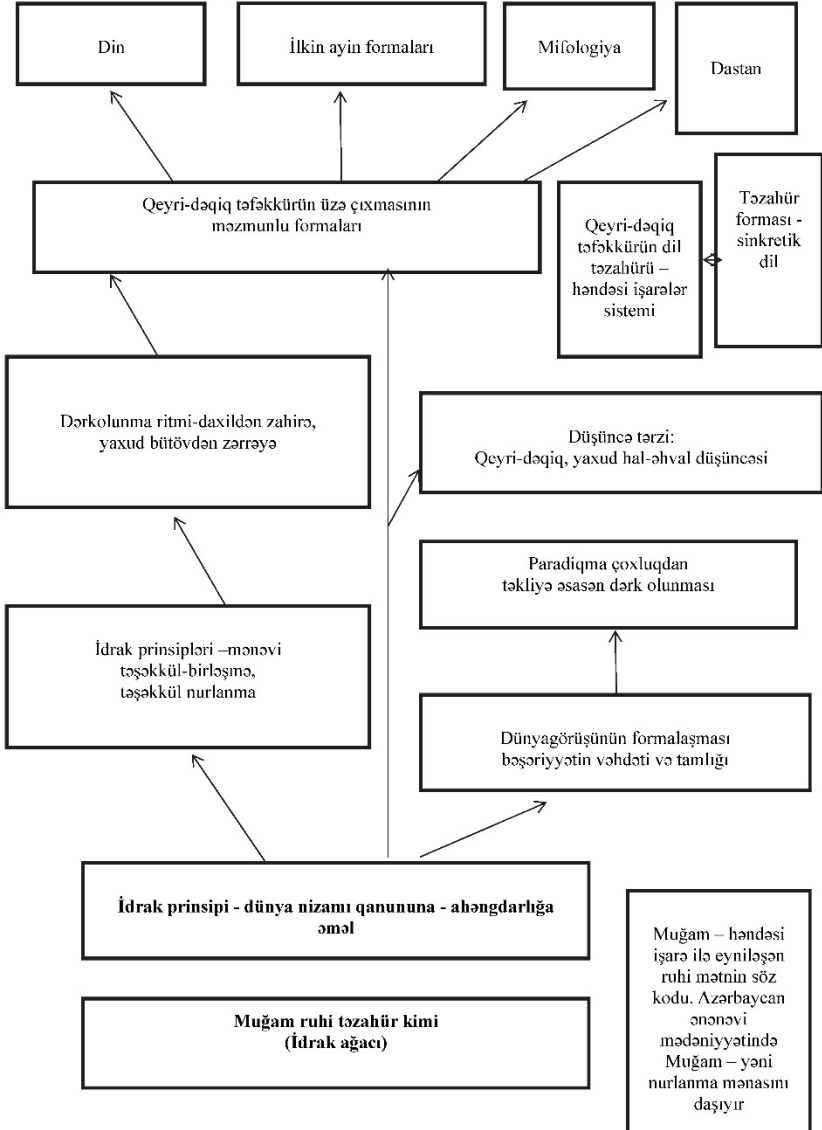


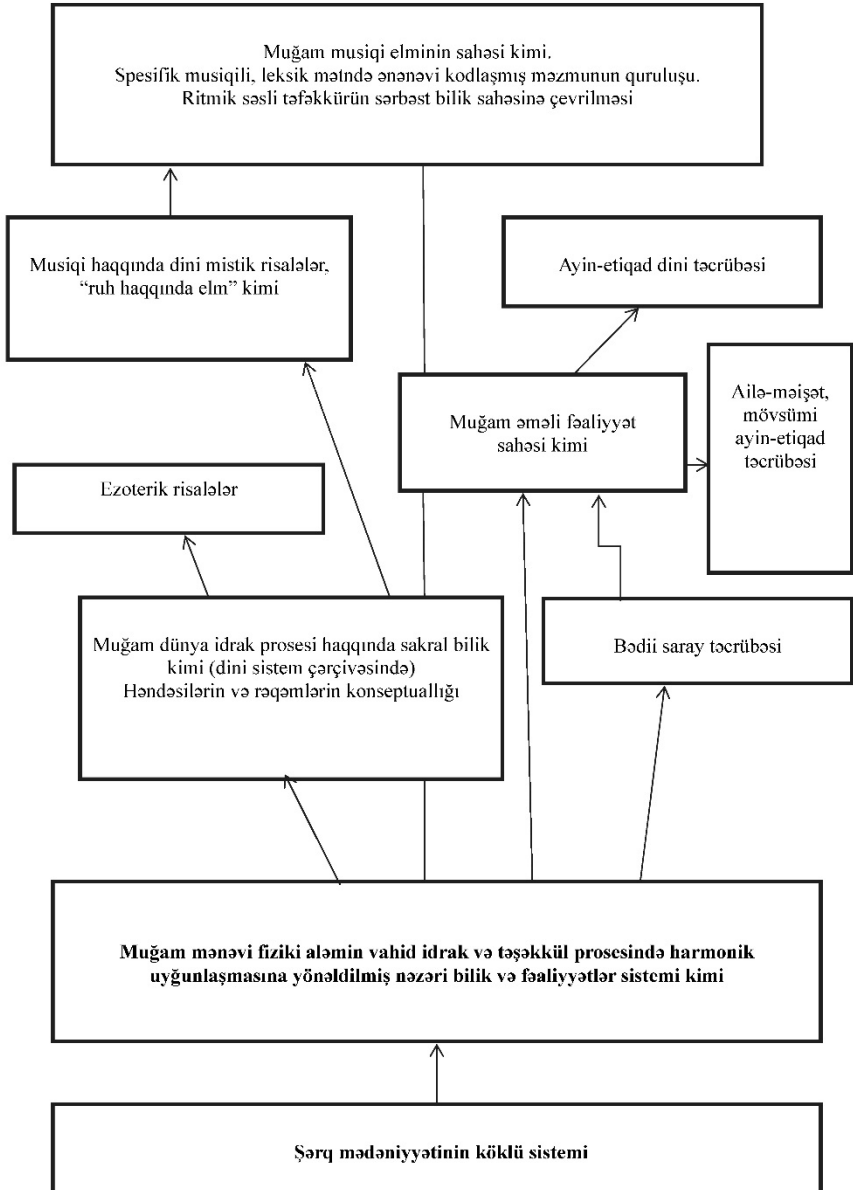
Yer harmoniyasını dağıdan hakimiyyət, ağalığ hərisliyi hansı formada özünü göstərir-göstərsin (ailə üzvləri və ya kollektivdə, xalqlar və ya dövlətlər arasında), əzəldən qayıdış formasına malik olmaqla (buna «fəthlərlə özünü məhv etmə tarixi» adlandırma biləcəyimiz bütün bəşər tarixi sübutdur), rasionall düşünməyə çalışan hakimiyyət istəklisi bəşəriyyətin taleyində xüsusi neqativ təsirlərlə müşayiət olundu. «İnsan-təbiət» sistemindəki razılıq və əməkdaşlıq qarşılıqlılaşma ilə əvəz olundu ki, onun acı meyvələrini miqyaslı dağıntılardan və ekoloji fəlakətlərdən əziyyət çəkən, əsasən isə, ruhani çirklənmədən boğulan, aşırı dozalı şəhəvət, yalan, saxtılıqdan, mənasız qarşılıqlılaşmalardan (insanın insanla və insanın təbiətlə) ayıla bilməyən indiki nəsillər dadmaqdadırlar.

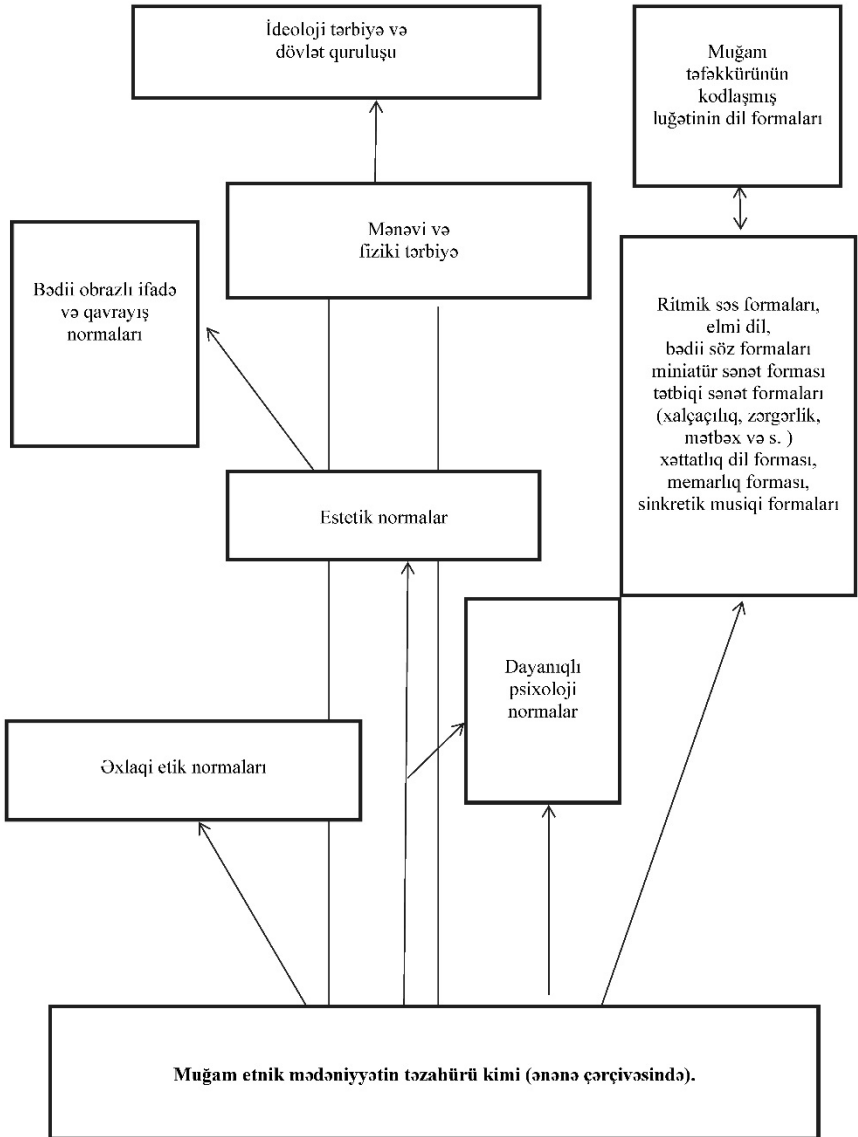
İnsanların çoxəsrlik mövcudluğu göstərdi ki, ağalığ və hökmdarlıq yalnız o halda özünüməhv etmə deyil ki, o, eyni zamanda həm də İdrak, Harmoniya, Loqosdur – mənalara uzlaşmasını, uyğunluğunu, səsleşən birləşməsini tanıyan, mükəmməl, möhtəşəm forma yaradan musiqi prosesuallığında olduğu kimi. Kamilliyə, ucalığa aparacaq həyat təşəkkülünün ritmik dairələrində doğulan Azərbaycan muğam-dəstgahının ahəngdar forması kimi.

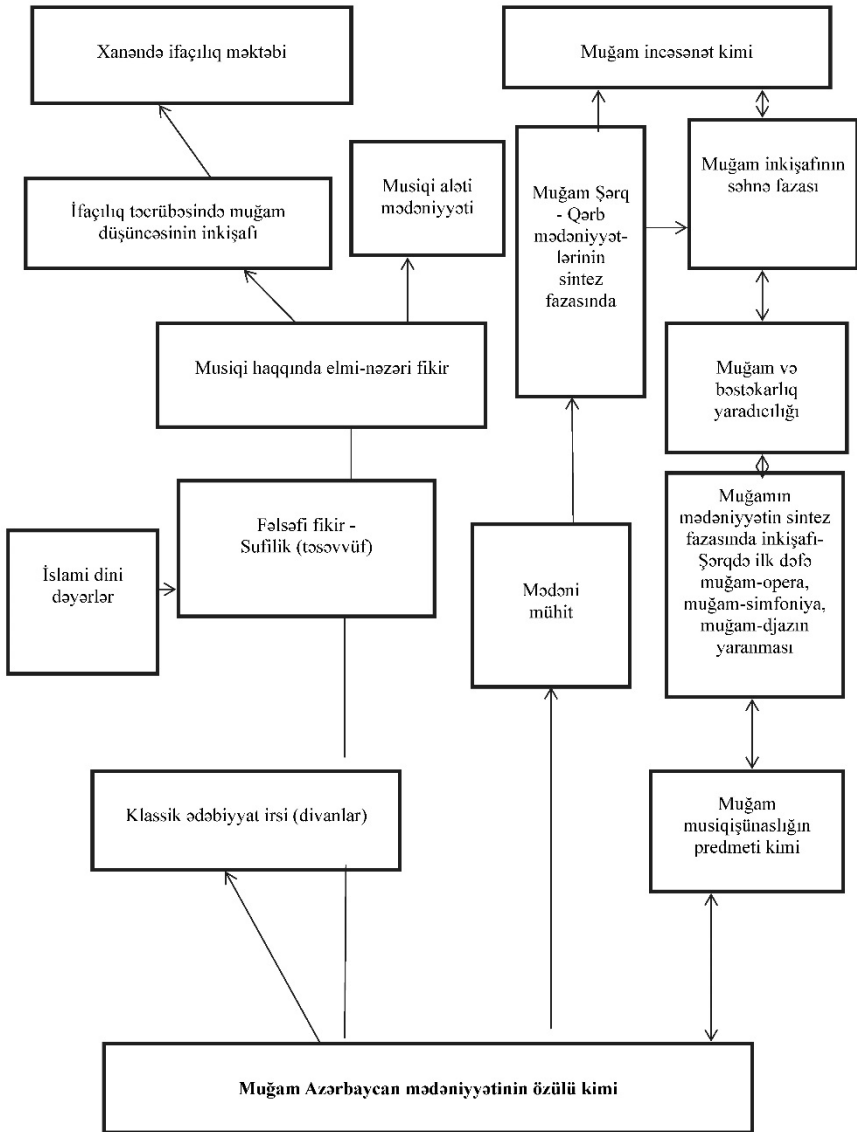
## Əlavələr

### MUĞAM MƏDƏNİYYƏTİNİN İDRAK AĞACI









## BİBLİOQRAFIYA

### Azərbaycan dilində

1. Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər. Bakı: Təknur, 2015, 559 s.
2. Azərbaycan xalqının milli özünütdədiqində ədəbiyyat və mədəniyyətin yeri. Beynəlxalq konfransın materialları. Bakı, 2010, 415 s.
3. Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi luğəti. Bakı: Elm, 1969, 445 s.
4. Quluzadə Z. «Muğam vəhdət fəlsəfinin təzahürü və idrakı kimi». «Muğam aləmi» Beynəlxalq elmi simpoziumunun materialları. Bakı: Şərq-Qərb, 2009.
5. Əfəndi Rasim. Xalq sənətində simvolik və emblemətik bəzəklər / «Qobustan» jur. 1970, №3.
6. Əzimli F. Muğamat dünyasının sultanı. Bakı, 1997. 200 s.
7. Fəseh R. Azərbaycan muğamlarında söz və musiqinin əlaqəsi. Bakı: Çıraq, 2004. 140 s.
8. Fərhadova S. Muğam və aşiq yaradıcılığı idrak və maariflənmə qütbləri kimi / «Muğam aləmi» Beynəlxalq elmi simpoziumunun materialları. Bakı: Şərq-Qərb, 2009.
9. Fərhadova S.M. Muğamşünaslıq XXI əsr: problemlər, perspektivlər. Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər. Bakı: Təknur, 2015, 472-478 s.
10. Fərhadova S.M. Azərbaycan muğam-dəstgahı Sərq musiqi alətlərinin müqayisəli öyrənilməsi üçün konseptual əsas kimi. «Muğam aləmi» III Beynəlxalq elmi simpoziumunun materialları. Bakı, 2013.
11. Fərhadova S.M. Muğamşünaslığın konseptual əsası / AMEA-nın «Xəbərlər» (Humanitar elmlər) jur., Bakı: Elm, 2014, №2, s. 195-203.
12. Hacıbəyli Ü. Seçilmiş əsərləri, II c., Bakı, 1985.
13. Hüseynov R. Min ikinci gecə. Bakı: Işıq, 1988. 408 s.
14. İmrani R.H. Muğam tarixi. I c., Bakı: Elm, 1998, 278 s.
15. İmanov M., Rəhimbəyli N. İzahlı muğam lüğəti. Bakı: OL NPKT, 2015. 214 s.

16. Kərimli T. «Azərbaycan muğam mətnlərinin poetik xüsusiyyətləri». «Muğam aləmi» Beynəlxalq elmi simpoziyumuunun materialları. Bakı: Şərq-Qərb, 2009.
17. Kərimova-Kərimişad S. Azərbaycan və İran «Çahargah» muğam dəstgahları. Bakı, 2003.134 s.
18. Kərimov L. Azərbaycan xalçası. Bakı, 1982.
19. Məmmədov V. Muğam, söz, ifaçı. Bakı: Işıq, 1981. 143 s.
20. Mehdi D. El xanəndəsi Yaqub Məmmədov. Bakı: Təbib, 1998. 80 s.
21. Məmmədova R.A. Azərbaycan muğamı. Bakı: Elm, 2002. 280 s.
22. Məmmədov H. Azərbaycan muğamları. Azərbaycan xalq musiqisi (oçerklər). Bakı: Elm, 1981.
23. Məmmədov X., Əmiraslanov İ., Nəcəfov H., Mürsəliyev A.A. Naxışların yaddaşı. Bakı: Azərb. Döv. Nəşr., 1981.
24. Musazadə R.M. Qədim muğamlar. Bakı: MBM, 2013. 124 s.
25. «Muğam aləmi» IV Beynəlxalq Musiqişünaslıq simpoziyumuunun materialları. Bakı: Şərq-Qərb, 2009.
26. Niyazi Mehdi. Çətin və dolaşlıq durumların kulturolojisi. Qərb və Şərq mədəniyyətlərində virtual örtüyün «kosmoqoniyası». Bakı: Qanun, 2001
27. Nəbiyev B. Azərbaycan poeziyası və muğam / «Muğam aləmi» Beynəlxalq elmi simpoziyumuunun materialları. Bakı, «Şərq-Qərb», 2009
28. Nəvvab M.M. Vüzuhil-ərqam. Bakı, «Elm», 1989. 20 s.
29. Seyidov M. Azərbaycan xalqının soykökündən danışarkən. Bakı: Elm, 1985
30. Səfərova Z.Y. Səfiəddin Urməvi. Bakı: Ergün, 1995. 157 s.
31. Səfərova Z.Y. Azərbaycan musiqi elmi. XIII-XX əsrlər. Bakı: Elm, 1998. 583 s.
32. Səməd M. Səsin sehri varmış. Bakı: «Azərbaycan», 1995. 152 s.
33. Vahabzadə B. Muğam. Seçilmiş əsərlər. 11 c., Bakı, 1975.

### Rus dilində

34. Абасова Э., Мамедов Н. Художественная и социально-историческая функция азербайджанского мугама и сохранение его традиции. В сб.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент. ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981.

35. Абасов А.С. Проблемы истории, теории и методологии познания. Баку: Ени несил, 2001.
36. Абаева А.С. Культ гор и буддизм в Бурятии. Москва: Наука, 1992
37. Абдуллазаде Г.А. «Философская сущность азербайджанских мугамов». Баку: Язычи, 1983.
38. Алекперова Н. Музыкальная культура Азербайджана в древности и раннем средневековье. Баку: Азерб. гос. изд., 1995.
39. Абдулла Б. Азербайджанский обрядовый фольклор и его поэтика. Баку: Элм, 1990.
40. Абрамова Н.Т. Невербальные мыслительные акты в зеркале рационального сознания / Вопросы философии, №7, 1997.
41. Агаева С.Х. Роль Абдुльгадира Мараги в развитии музыкальной науки средневекового Востока. В сб.: Актуальные проблемы изучения музыкальной культуры стран Азии и Африки. Ташкент: ФАН, 1983.
42. Агаева С.Х. Теория мугама в трудах азербайджанских ученых – музыкантов XIII- XIV в.в.. В кн.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент: ГИЛИ им. Г.Гуляма, 1981.
43. Адамар Ж. Исследования психологического процесса изобретения в области математики. М.: Наука, 1970.
44. Азизова Ф. О взаимосвязи таджикских и индийских музыкальных традиций (на примере макома и раги) – В кн: Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент: ГИЛИ им. Г.Гуляма, 1987.
45. Алекперова А. Хороводные танцы яллы нахичеванской зоны. Некоторые аспекты музыкальной культуры, разновидности и классификация танцев, мелодические и ритмические особенности. Автореф. дисс. на соиск.уч.степ.канд.искусст. Баку, 1994.
46. Алексеев Н.А. Шаманизм тюркоязычных народов Сибири. Новосибирск, 1984.
47. Алибакиева Т. Уйгурский мукам как музыкально-исторический феномен. В сб. Борбат и художественные традиции народов центральной и передней Азии: история и современность. Душанбе «Дониш», 1990.
48. Алиева Н. Музыкальная орнаментика в становлении мугамного тEMATИЗМА. В кн. Профессиональная музыка устной традиции народов



- Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент: ГИЛИ им. Г.Гуляма, 1981.
49. Аль – Газали. Воскрешение наук о вере. (Пер. с арабского). М.: Наука, ГРВЛ, 1978.
  50. Аль-Фараби. Философские трактаты. Алма-Ата, 1970.
  51. Аманжол Б. Музыкальные традиции Тенгрианства / Центрально Азиатский искусствоведческий журнал, №1 (1) 2016, с. 62-74.
  52. Аммар Фарух. Ладовые принципы арабской народной музыки. М.: Сов.комп., 1984.
  53. Архетипы и повторяемость. Санкт-Петербург: Алетейя, 1998
  54. Ауэрбах Э. Мимесис М.: Наука, 1976.
  55. Ахундов Д. Архитектура древнего и раннесредневекового Азербайджана. Баку: Госиздат, 1981.
  56. Бабаев Э. Ритмика азербайджанского дастгаха. Баку: Ишыг, 1990.
  57. Бабаев Э. Особенности ритмики в иракском макаме. В кн: Борбат и художественные традиции народов центральной и передней Азии: история и современность. Душанбе: Дониш, 1990.
  58. Бергер Л.Г. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля / журн. «Вопросы философии», 1994, №4.
  59. Бердяев Н. Смысл истории. Опыт человеческой судьбы. Париж, 1969.
  60. Библер В.С. Мышление как творчество. М. 1975.
  61. Блинова С. Человек. Духовность. Медитация / жур. «Музыкальная академия», 1994, № 1.
  62. Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. М.: Наука, 1961
  63. Бойнс М. Зороастрийцы. Верования и обычаи. М., 1987.
  64. Бунятзаде К. «Тасаввуф и мугам» / Материалы международного научного симпозиума «Мир мугама», 2009, с.105.
  65. Васильева Л., Петер-Секс. Существовала ли музыка до возникновения жизни на земле / жур. «Иностранная литература», 1983, №9.
  66. Гаджибеков Уз. Основы азербайджанской народной музыки. Баку: Азернешр, 1958.
  67. Герасимова И. Природа живого и чувственный опыт / жур. «Вопросы философии», 1997, № 8.
  68. Григорьева Т. Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979.

69. Григорьева Т. Синергетика и Восток / жур. «Вопросы философии», 1996
70. Гулиев А.Н. Принципы контрастности в музыкальной драматургии азербайджанского мугама. Bakı: Şərq-Qərb, 2009.
71. Гумилев Л.Д. Этногенез и биосфера Земли. Л.: Наука, 1979.
72. Гумилев Л.Д. Тысячелетие вокруг Каспия. Баку: Азернешр, 1991.
73. Джамии Абдурахман. Трактат о музыке, 1969.
74. Джани-заде Т. Хал-макам как принцип искусства макаMAT // Суфизм в контексте мусульманской культуры. М., 1989.
75. Джафар-заде И.М. Следы древнейшей культуры человека на территории Азербайджана / Сб. статей по истории Азербайджана. Вып. 1, Баку: Элм, 1949.
76. Джафар-заде И.М. Наскальные изображения Кобыстана. Труды института истории АН Азербайджана, т. XIII, Баку, 1968.
77. Джордания И.М. Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур. Автореф. диссерт. на соис.уч.степени доктора искусств., Киев 1991.
78. Джумаев А. Ислам и музыка / жур. «Музыкальная академия», 1996, №3.
79. Дирак П.А. К созданию квантовой теории поля. М.: Наука, 1990.
80. Есипова М.В. Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнекитайской культуре / жур. «Вопросы философии», 1994. №6.
81. Есипова М.В. Музыка Японии в исторических взаимодействиях / жур. «Музыкальная академия», 2001. № 5.
82. Земцовский И.И. Апология слуха. / жур. «Музыкальная академия», 2002, № 2, с. 1.
83. Иашвили М.В. Учение И. Петрици об «Ертобай Шеколовбисай» и традиции грузинского многоголосия / В сб. Борбад и художественные традиции народов центральной и передней Азии: традиции и современность. Душанбе, «Дониш», 1990.
84. Имамутдинова З. Музыка и культовые формы ислама / жур. «Советская музыка», 1991, №11.
85. Иорданский В.Б. О едином ядре древних цивилизаций / жур. «Вопросы философии», 1998, №12.
86. История азербайджанской музыки. Баку: Маариф, 1992.
87. Кази-Ахмед. Трактат о каллиграфях и художниках М.-Л., 1947.
88. Кандинский В. О духовном в искусстве. Л.: Наука, 1990.

89. Кароматов Ф.М., Элснер Ю. Макам, маком / В кн: Музыка народов Азии и Африки, вып.4, М.: Сов.комп., 1984.
90. Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки. / жур. «Советская музыка», 1990, №12, с. 38.
91. Лосев А.Ф. Проблема символа. М.: Мысль, 1976.
92. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993.
93. Лосев А.Ф. Хаос и структура. М.: Мысль, 1997.
94. Лотман Ю.М., Петров В.М. Семиотика и искусствоведение. Современные зарубежные исследования. М., 1972.
95. Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры / В сб. «Труды по знаковым системам», 4. Тарту, 1969, с. 470.
96. Мамедова Р. Музыкально-эстетические особенности азербайджанских мугамов. Баку: Элм, 1987.
97. Мамедов Н. Особенности мугама как жанра / В кн. Макомы, макамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978.
98. Мартынов В. «Конец времени композиторов» / Послесл. Т. Череди-ниченко. М.: Русский путь, 2002. 296 с. ISBN: 5-85887-143-7.
99. Мартынов В. Бог повелевает, чтобы твоя жизнь была псалом. / жур. «Советская музыка», 1991, №6, 40-41.
100. Марутаев М.А. О гармонии мира. / жур. «Вопросы философии», 1994, № 6.
101. Мехти Ниязи. Средневековая мусульманская культура: эстетика проявленного и философия сокрытого. Баку, 1996.
102. Морозов И.М. Природа интуиции. Минск: Университетское, 1990.
103. Мухамбетова А.И. Генеалогия музыкально-поэтической культуры казахов и ее профессиональные носители (онтогенез и филогенез) / Центрально-Азиатский Искусствоведческий журнал, №4 (04), 2016.
104. Налимов В.В. Размышления на философские темы. / жур. «Вопросы философии», 1997, №10.
105. Налимов В.В. Вероятностная модель языка. М.: Наука, 1974.
106. Низами Гянджеви. Игбалнаме. Баку, 1984.
107. Низами Гянджеви. Сокровищница тайн. Баку, 1983.
108. Орлов Т. Дерево жизни. / жур. «Советская музыка», 2001, №9.
109. Плахов Ю.Н. О рациональном в восточной профессиональной модели устной традиции. В сб.: Макомы, макамы и современное

- композиторское творчество. Ташкент: ГИЛИ им. Г.Гуляма, 1978, с. 42.
110. Пухначев Ю.В. Число и мысль., вып. 4, М.: Знание, 1981.
111. Рахгава Р. Менон. Звуки индийской музыки. Путь к раге. Изд-во «Музыка», 1982.
112. Рене Генон. Кризис современного мира. М.: Мысль, 1992.
113. Топоров Н. О числовых моделях в архаических текстах / В кн.: Структура текста. М.: Наука, 1980.
114. Тифтикиди Н. Особенности ритмической организации в музыке казахских кюев / В сб. Музыковедение, вып. 3, Алма-Ата, 1967.
115. Тума Х.Х. Об арабской музыке. В сб.: Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность. М., «Сов.комп.», 1987.
116. Ульмасов Ф.А. О некоторых аспектах теории таджикской традиционной музыки. В сб.: Борбад, эпоха и традиция культуры. Душанбе, «Дониш», 1989.
117. Фархадова С. Обрядовая музыка Азербайджана (на примере свадебных песен и траурных песнопений). Баку, «Элм», 1991.
118. Фархадова С. Муга – монодия как тип мышления. Баку, «Элм», 2001.
119. Фархадова С. Принцип неконкретного мышления как источник духовного знания. Центрально-Азиатский искусствоведческий журнал. 2016, Т.2, №2, 14-23.
120. Фархадова С. М. Процессуальность творческого познания-озарения как концептуальная основа мугам-дастгяха. Мугамоведение Азербайджана: проблемы, перспективы, Институт архитектуры и искусства НАНА, Баку, «Текнур», 2015, 254-273.
121. Хамель П.М. Через музыку к себе. Как мы познаем и воспринимаем музыку Классика. XXI, Россия, 2007.
122. Франкфорт Г. Уилсон Дж. В предверии философии. Духовные искания древнего человека. М., «Наука», 1984.
123. Фромм Э. Психоанализ и этика. М., «Наука», 199.
124. Хазрат Инаят хан. Мистицизм звука. М., «Сфера», 1998.
125. Хашимова А. Локальные разновидности двенадцати уйгурских мугамов. В сб.: Музыка народов Азии и Африки. М., «Сов.комп.», 1984, с. 149-160.

126. Хоружий С. Исихазм, Богочеловечество, ноогенез и немного о нашем обществе // Начала, 1992.
127. Чайтанья Дева Индийская музыка. М.; Музыка, 1980.
128. Челебиев Ф. И. Морфология дастгяха. Автореферат докт. дисс.. Санкт-Петербург, 2009.
129. Шамилова Г.Б. Проблемы интерпретации трактатов о музыке эпохи Сефевидов. Авт. диссерт. канд. Москва, 1996.
130. Шамилли Г.Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания практики. Москва: Композитор, 2007.
131. Шукуров Ш.М. Искусство и тайна. М.: Алетейа, 1999.

### **Avropa-Qərb dillərində**

132. Alberry A.S. Doktrin of the Sufism. Cambridge, 1977.
133. Bake A. The music of India, in: The New – Oxford Univ. Press, 1961.
134. Beitrage sur traditionellen music Beriht u ber die Tagung des National-  
lomitees der PPR in intenational Council for Traditional Music in  
Neustrelitz. 27-29 September 1989.
135. During I. The «imaginal» Dimension and Art of Iran. The World of Mu-  
sic. 1977.
136. During I. La musique Iranienne Tradition and evolution. P., 1984.
137. D' Erlanger B. La musigüe arabe, Tom Troisieme. Paris. Labririe orien-  
taliste. Raul Genthner. 1938.
138. Elsner I. Z. Zum problem des makam. Acta musicological. 1974.
139. Farhat H. The Dastgah Consept in Persian Music. Cambridge University  
press. 1990.
140. Farhadova S.M. Conseptual content of the Azerbaijani mugam-dastgah  
as methodological basis for comparativ research into the traditional ori-  
ental cultur. AMEA-nın «Məruzələr» jur. Bakı, «Elm», 2015, № 2, s.  
120-124.
141. Farhadova S.M. Conseptual content of the Azerbaijani mugam-dastgah  
as methodological basis for comparativ research into the traditional ori-  
ental cultur. AMEA-nın «Məruzələr» jur. Bakı, «Elm», 2015, № 2, s.  
120-124.

142. Farhadova S.M. The art of mugham and ashiq as polis of knowledge and enlightenment, Proceedings of international musicological symposium «Space of mugham»,18-20 march, 2009.
143. Farmer H. G. Preface. X.B.R. D'Erlanger La musigue arabe. Paris. 1938
144. Farmer H.G. History of Arabian Music L., 1929.
145. Farmer H.G. A histori of Arabian music to the X111 th century Lur ai CO, LTP, 1967. 46 griat Russill. Street, London, W.C.
146. Godvin J. Music, Misticism and Magic. New York, 1987.
147. Joshi G. Understanding Indan Classial Music. Bombey. 1977.
148. Nasr S.H. Science and Civilization in Islam. Cambridge, 1968.
149. Nasr S.H. Western Science and Asian Culture. New-Delhi, 1976.
150. Signell K. Makam. Modal Practice in Turkish Art Music N.Y. 1968.
151. Writh O. The modal system of Arab and Persian Music A.D. 1250-1300-London oriental series.1978.

**S.M.Fərhadova**

**Azərbaycan muğam-dəstgahının tarixi kökləri**

Bakı – Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Elmin İnkişafı Fondu – 2018

\*\*\*      \*\*\*      \*\*\*

*Kitab «MTM-İnnovation» MMC-də səhifələnmiş və çap olunmuşdur.*

*Nəşriyyat redaktoru – Əliş Mirzallı  
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: 12, 5 ç.v. Tiraj: 300.

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